УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Татјана С. Карабеговић

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА МОДЕРНЕ АРХИТЕКТУРЕ БЕОГРАДА НА ФИЛМУ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ПРОДУКЦИЈЕ ОД 1945. ДО 1968. ГОДИНЕ

Докторска дисертација

Београд, 2017.

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Татјана С. Карабеговић

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА МОДЕРНЕ АРХИТЕКТУРЕ БЕОГРАДА НА ФИЛМУ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ПРОДУКЦИЈЕ ОД 1945. ДО 1968. ГОДИНЕ

Докторска дисертација

Рад има: 585 страна
Редни број рада_____

Београд, 2017.

Ментор:

др Александар Игњатовић, ванредни професор
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

Чланови комисије:

др Владимир Мако, редовни професор
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

др Невена Даковић, редовни професор
Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности

др Олга Манојловић Пинтар, виши научни сарадник
Институт за новију историју Србије

др Дијана Метлић, ванредни професор
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности

Датум одбране _____

ДОКТОРАТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА
област: АРХИТЕКТУРА И УРБАНИЗАМ

УДК број 72.01:791"1945/1968"(043.3)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА МОДЕРНЕ АРХИТЕКТУРЕ БЕОГРАДА НА ФИЛМУ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ПРОДУКЦИЈЕ ОД 1945. ДО 1968. ГОДИНЕ

РЕЗИМЕ

Идеја овог рада је да универзална значења модерне архитектуре Београда доведе у активну везу са контекстом и преиспита њихове односе са друштвеним идентитетима кроз окулар визуелних уметности, за шта је филм био адекватан одабир. Рад полази од претпоставке да модерна архитектура Београда у друштвеном (филмском) контексту није *mimesis* већ модел у производњи значења који функционише на основу знакова организованих у визуелни језик. Како су значења произведена у култури и историји, она је извор производње друштвеног (политички мотивисаног) знања и његове динамичке структуре, језичка структура, отворени текст у друштвеном и културном пољу који, посредством моћи, продуктивном мрежом која прожима друштво, заступа одређени систем вредности, а као један у систему политичких, културних, научних, уметничких текстова, режима исказивости друштвеног идентитета, формира *археологију знања*. Након Другог светског рата нова власт у Југославији обећала је нови свет који је требало да постане свет једнакости и слободе - свет новог човека, до кога се, након сукоба са СССР-ом 1948, и утемељења идеолошке платформе у *аутентичности* југословенске револуције, могло стићи социјалистичком изградњом и преображајем друштва кроз аутентичан политички, економски и културни програм, назван *југословенски пут*. У тренутку обећања институционализована је и филмска индустрија која је, упркос либерализацијама, до краја 1968, када је идеолошка платформа измењена, остала у стању продукционог етатизма. Репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године била је део система репрезентације самоуправно социјалистичког идентитета кроз архитектуру приказану на филму (кроз еманциповани дискурс архитектуре уписан у нееманциповани дискурс филма), који се градио приказивањем система модерне архитектуре који су могли припадати било којој од конфигурација према постојећим интерпретативним традицијама, али у коначном броју представа југословенског идентитета. Репрезентација модерне архитектуре профилисала се кроз две парадигме које су функционисале истовремено и зависиле су од знања о самоуправљању и социјалистичкој демократији, друштвено-економско-културно-политичког контекста и система модерне архитектуре (виђене као друштвени феномен) који је на филму приказан - *парадигму митологизације прогреса* која је одговарала концепту знања о самоуправном социјализму као аутентичној модернизацијској творевини и *парадигму конструкције модерности* која је заступала знање о самоуправном социјализму који негује аутентични *Zeitgeist*. Тумачење са становишта студија културе указало је на то да конфигурације модерне архитектуре ван њене феноменологије нису конфронтиране уобичајеним поставкама бинарних опозиција на којима је већина интерпретативних традиција заснована, већ да служе остварењу културних улога и да су отворена семиотичка поља којима једна заједница производи пожељне представе о себи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ

модерна архитектура, репрезентација, југословенска кинематографија, идеологија, идентитет, самоуправни социјализам, модернизација, модерност

REPRESENTATION OF BELGRADE'S MODERN ARCHITECTURE IN YUGOSLAV-PRODUCED FILMS 1945 -1968

SUMMARY

The base assumption of this thesis is to make an active connection between universal meanings of modern architecture of Belgrade and the historical context, reevaluating their interaction with social identities through the lens of visual arts, for which film was deemed an adequate choice. Initial presumption of the thesis is that modern architecture of Belgrade in societal (film) context is not viewed as a *mimesis*, but rather a model utilized in production of meanings that functions on the basis of signs organized in a visual language. As these meanings are produced within culture and history, architecture itself is the product of societal (politically motivated) knowledge, language structures, open text in societal and cultural fields that, through power, utilizing productive network that pervades society, represents a certain system of values and, as one in the system of political, cultural, scientific, art texts, exhibits regimes of social identities form an *archeology of knowledge*. After World War II, the new government in Yugoslavia promised a New world that ought to have been one of equality and freedom – a New man's world, that could be reached, after the conflict with USSR in 1948 and after foundation of ideological platform in *authenticity* of the Yugoslav revolution, by socialist construction and transformation of society through authentic political, economic and cultural program, dubbed the *Yugoslav way*. At the moment of this promise, the film industry was institutionalized, that, despite liberalizations, until 1968, when the ideological platform was changed, remained in the condition of state-controlled production. Representation of Belgrade's modern architecture in Yugoslav cinematography from 1945 until 1968 was a part of representation system of self-governed socialist identity through architecture shown on film (utilizing emancipated discourse of architecture inscribed within an non-emancipated discourse of film), that was built displaying the system of modern architecture that could have belonged to any of configurations, in line with its existing interpretative traditions, but are the determinants of the representation of Yugoslav identity. Representation of modern architecture was profiled through two paradigms that functioned simultaneously and depended on the knowledge on self-governance and socialist democracy, societal-economical-political-cultural-film context and the system of modern architecture (viewed as a social phenomenon) that was depicted on film – *paradigm of progress mythologization* that fitted the concept of knowledge of self-governed socialism as an authentic modernization creation, *paradigm of the construction of modernity*, that represented the knowledge of self-governed socialism that nurtures an authentic *Zeitgeist*. Interpretations from the standpoint of cultural studies indicated that the configurations of modern architecture outside of its phenomenology are not confronted with usual postulations of binary oppositions, on which the majority of interpretative traditions are based, but rather that they serve to achieve fulfillment of cultural roles and that they are open semiotic fields by which one community produces desirable (moving) image of oneself.

KEY WORDS

modern architecture, representation, Yugoslav cinematography, ideology, identity, self-governing socialism, modernization, modernity

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА МОДЕРНЕ АРХИТЕКТУРЕ БЕОГРАДА НА ФИЛМУ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ПРОДУКЦИЈЕ ОД 1945 ДО 1968 ГОДИНЕ

САДРЖАЈ

УВОД

Предмет истраживања. Генерални мотиви и теоријске оријентације.
Тематски оквир и значај истраживања **1**
Осврт на досадашња научна истраживања модерне архитектуре Београда **14**
Систем научних хипотеза **21**
Теоријске поставке истраживања **24**
Осврт на историјске изворе и методолошка поставка истраживања **31**

1. РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА МОДЕРНЕ АРХИТЕКТУРЕ БЕОГРАДА НА ФИЛМУ: ТЕОРИЈСКА РАЗМАТРАЊА

1.1. Репрезентација: производња културних значења и конструкција знања 36
1.2. Филм: конструкција културних идентитета/политичко-економски контекст 45
1.3. Репрезентација модерне архитектуре Београда на филму југословенске продукције: полазне премисе 51

2. ВРЕДНОСТИ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КУЛТУРЕ И ИДЕОЛОГИЈА

2.1. *GROUND ZERO:* митологизација аутентичног прогреса 54
2.1.1. Симптомални приступ идеологији **56**
2.1.2. V конгрес КПЈ: доктрина аутентичне револуције **65**
2.1.3. Трасирање југословенског пута **75**
2.1.3.1. Ослобађање марксизма-лењинизма: конструкција разлике **77**
2.1.3.2. Ослобађање привредних и друштвено-политичких организација **81**
2.1.3.3. Ослобађање институција културе **86**
2.1.3.4. Ослобађање слободе **92**
2.2. Идеологија *хуманизоване еволуције ка комунизму* 104
2.2.1. Епилог доктрине **108**
2.2.1.1. VII Конгрес СКЈ **108**
2.2.1.2. Од радничких савета ка заједници произвођача **111**
2.2.1.3. Од културне политике ка политици културе и праву на културу **116**
2.2.2. Затварање Лењиновог јаза: хуманизација простора транзиције **118**
2.3. Модерна архитектура Југославије (Београда) 122
2.3.1. Узрок: нова архитектура Југославије *vs.* нова југословенска архитектура **123**
2.3.1.1. Узрок 1: реконструкција, обнова, План и ”наша млада архитектура” **123**
2.3.1.2. Узрок 2: социјалистички реализам? **130**
2.3.2. Ефекат **151**
2.3.2.1. Ефекат 1: Прво саветовање студената архитектуре ФНРЈ **152**

2.3.2.2. Ефекат 2: *Стваралачке компоненте архитектуре ФНРЈ* **159**
2.3.2.3. Ефекат 3: ослобађање слободе 1950.
(Прво саветовање архитеката и урбаниста ФНРЈ) **167**
2.3.3. *Can an Effect Precede its Cause?* **170**
2.4. Филм југословенске продукције **174**
2.4.1. Узрок: филмска индустрија у Југославији *vs.*
југословенска филмска индустрија **175**
2.4.2. Ефекат: ослобађање слободе 1950.
(Конгрес Савеза филмских радника Југославије,
Проблеми наше филмске уметности и задаци Савеза филмских радника
и ослобађање институција филма) **185**
2.4.3. *Can an Effect Precede its Cause?* **191**

3. МОДЕРНА АРХИТЕКТУРА И МОДЕРНИЗАЦИЈА: МИТОЛОГИЗАЦИЈА ПРОГРЕСА

3.1. Модерна архитектура Београда и ”најбржи темпо развоја”
Београд 1960 (1960), Оливера Гајић **217**

4. МОДЕРНА АРХИТЕКТУРА И ИСКУСТВО МОДЕРНОСТИ: МИТОЛОГИЗАЦИЈА СВАКОДНЕВИЦЕ

4.1. Репрезентација становања
4.1.1. Репрезентација употребне вредности стана
4.1.1.1. Употребна вредност стана: *egzistence optimum* **244**
4.1.1.2. Искуство досезања *egzistence optimum-а:*
прилагођавање стамбеном простору
Заједнички стан (1960), Маријан Вајда **250**
4.1.1.3. Још једно могуће читање **259**
4.1.2. Репрезентација ”Права на стан”
4.1.2.1. ”Право на стан”: реална опција стамбене изградње **263**
4.1.2.2. Искуство финансирања стамбене изградње:
чекање на стан и апропријација јавних простора града
Суботом увече (1957) (*На кошави*), Владимир Погачић **271**
4.1.2.3. Још једно могуће читање **277**
4.1.3. Репрезентација нове културе становања
4.1.3.1. Нова култура становања: *Породица и домаћинство* **281**
4.1.3.2. ”Растерећење жене од послова у домаћинству”:
”извођење” родне улоге ”жене”
Мушкарци (1962), Мило Ђукановић **287**
4.1.3.2.1. ”Солитер” на Звездари: аутентична стамбена вишеспратница **294**
4.1.3.2.2. Југословенски *Wohnkultur:* вишеспратница = проширена породица **297**
4.1.3.3. Још једно могуће читање **302**

4.2. Репрезентација рада и слободног времена
4.2.1. Модерна архитектура и физичка/урбана култура
Суботом увече (1957) (*Доктор*), Владимир Погачић **306**
4.2.1.1. Стадион ”Ташмајдан”: функционализам и порицање Политике **306**
4.2.1.2. Функционализам и потрага за јединством субјекта **313**
4.2.2. Модерна архитектура и комерцијализам
Љубав и мода (1960), Љубомир Радичевић **323**
4.2.2.1. Пословна зграда ”Хемпро”:
интернационални стил и одсуство самоуправљања **324**
4.2.2.2. Аеродром ”Београд”: слика неместа **329**
4.2.2.3. Трг Маркса и Енгелса и Палата СИВ-а:
вожња центром Београда и лет над Београдом **332**
4.2.2.4. Још једно могуће читање **341**
4.2.3. Модерна архитектура и миграције и номадизам
Доћи и остати (1965), Бранко Бауер **346**
4.2.3.1. Фабрика: зонирање индустрије и рад и еманципација **347**
4.2.3.2. Архитектура Београда: сегмент хаптичког/оптичког пејзажа **360**
4.2.3.3. Још једно могуће читање **370**
4.2.4. Модерна архитектура и трговина, култура и аутономна уметност
Пусти снови (1968), Софија Јовановић **375**
4.2.4.1. Пословна зграда са робном кућом ”Бетекс” и Дом омладине:
интернационални стил и ”социјалистички садржај” **376**
4.2.4.2. Зграда Скупштине општине Нови Београд:
”јапански брутализам” и интернационализација
административног простора **379**
4.2.4.3. Музеј савремене уметности:
високи модернизам за ”малог човека” **381**
4.2.4.4. Још једно могуће читање **391**
4.2.5. Модерна архитектура и рад
Бог је умро узалуд (1969), Радовоје Лола Ђукић **394**
4.2.5.1. Фабрика *vs.* бивша Привилегована аграрна банка, Нови Београд,
Торањ на Авали и класе самоуправног социјализма **395**
4.2.5.2. Фабрика и бивша Привилегована аграрна банка, Нови Београд,
Торањ на Авали и способности појединца **405**
4.2.5.3. Још једно могуће читање **413**

ЗАКЉУЧАК **416**

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА **424**
ПРИЛОЗИ **447**
БИОГРАФИЈА **587**
Сагласност на употребу видео материјала
Изјава о ауторству
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада
Изјава о коришћењу

СПИСАК СКРАЋЕНИЦА

АВНОЈ	Антифашистичко веће народног ослобођења Југославије
АФЖ	Антифашистички фронт жена
ДА	државни репресивни апарат
ДИА	државни идеолошки апарат
ДИТЈ	Друштво инжењера и техничара Југославије
ДСНО	Државни секретаријат за народну одбрану
ДФЈ	Демократска Федеративна Југославија
ДФП	Државно филмско предузеће
ИБ	Информбиро
ИОНО	Извршни орган народног одбора
ЈНА	Југословенска народна армија
ЈНОФ-ИАТ	Јединствени југословенски народноослободилачки фронт инжењера, архитеката и техничара
ЈРТ	Југословенска радио телевизија
ЈСЈ	Јединствени синдикати Југославије
ЈСРНЈ	Јединствени синдикат радника и намештеника Југославије
КПЈ	Комунистичка партија Југославије
НКОЈ	Национални комитет ослобођења Југославије
НОБ	Народно ослободилачка борба
НОВ	Народна ослободилачка војска
НОЈ	Народна омладина Југославије
НОО	Народноослободилачки одбор
НОП	Народноослободилачки покрет
НОР	Народноослободилачки рат
НРС	Народна Република Србија
НФ	Народни фронт
ООУР	Основна организација удруженог рада
ОУН	Организација уједињених нација
ПОЈ	Покрет ослобођења Југославије
ПК КПЈ	Покрајински Комитет Комунистичке Партије Југославије
САП	Савезна Аутономна Покрајина
СИВ	Савезно извршно веће
СКЈ	Савез комуниста Југославије
СКОЈ	Савез комунистичке омладине Југославије
СКП(б)	Свесавезна комунистичка партија (бољшевика)
СО	Савез омладине
СР	Социјалистичка Република
СРЗ	Сељачка радна задруга
ССОЈ	Савез социјалистичке омладине Југославије
ССРНЈ	Социјалистички Савез Радног Народа Југославије
СССР	Савез Совјетских Социјалистичких Република
СФРЈ	Социјалистичка Федеративна Република Југославија
ЦК	Централни Комитет
ЦК КПЈ	Централни Комитет Комунистичке партије Југославије
ЦК НОЈ	Централни Комитет Народне омладине Југославије
ЦК СКЈ	Централни Комитет Савеза комуниста Југославије
ЦК СКС	Централни Комитет Савеза комуниста Србије
УФУС	Удружење филмских уметника Србије
ФНРЈ	Федеративна Народна Република Југославија
ФП	Филмско предузеће
ФС	Филмска секција

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

Слика А. Dušan Vukotić, *Eppur si muove*, 1975. *Filmska kultura* (Zagreb), br. 100 (1975), 237. (и насловна страна)

Слика Б. Dušan Vukotić, *Spomenik jugoslavenskom filmskom autoru*, 1975. *Filmska kultura* (Zagreb), br. 100 (1975), 236.

Слика 1. **Палата "Албанија" (Палата Хипотекарне банке трговачког фонда) (1938-1939)**, архитекти: Бранко Бон, Миладин Гракалић, Миладин Прљевић и инж.Ђорђе Лазаревић

а. основа мезанина. Извор: ИАБ, фонд Општине града Београда – техничка дирекција (ОГБ/бр. 6), ф. 30-25-1938.; ACAD цртеж Вања Панић, јули 2012.
Наведено према: Вања Панић, "Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941" (Докторска дисертација, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013), 231.

б. основа повученог спрата. Извор: Ibid.

в. основа куле. Извор: Ibid.

г. поглед на палату 1. Извор: фоторафија из приватне колекције Милоша Јуришића.

д. поглед на палату 2. Извор: фоторафија из приватне колекције Милоша Јуришића.

Слика 2. **Зграда Савезне привредне коморе (1959)**, архитект Лавослав Хорват

а. основа приземља. Извор: Uroš Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", u: Bratislav Stojanović, Uroš Martinović, *Beograd 1945-1975: urbanizam arhitektura*, 105-247, 152.

б. поглед. Извор: Ibid., 152.

в. ентеријер. Извор: Olga Milićević-Nikolić, "Robna kuća 'Beograd'", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 1 (1960), 21-23, 23.

Слика 3. **Зграда Спољнотрговинске коморе (1960)**, архитект Иво Куртовић

а. ситуација. Извор: Siniša Vuković, "Zgrada Spoljnotrgovinske komore u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 16 (1962), 12-14, 13.

б. основа приземља. Извор: Ibid.

в. основа мезанина. Извор: Ibid.

г. основа првог спрата. Извор: Ibid.

д. поглед 1. Извор: Ibid., 14.

ђ. поглед 2. Извор: Ibid., 12.

е. детаљ фасаде. Извор: Ibid., 14.

Слика 4. **Дом штампе (1958-1960)**, архитект Ратомир Богојевић

а. основа приземља. Извор: Martinović, 126.

б. поглед. Извор: Ibid., 127.

Слика 5. **Зграда Савеза трговинских комора и Секретаријата за робни промет (1960)**, архитект Загорка Мешулам

а. ситуација. Извор: Oliver Minić, "Zgrada Saveza trgovinskih komora", *Arhitektura i urbanizam* (Zagreb), br. 4 (1960), 4-5, 4.

б. основа I спрата. Извор: Ibid.

в. основа VIII спрата. Извор: Ibid.

г. поглед 1. Извор: Ibid., 5.

д. поглед 2. Извор: Ibid.

Слика 6. **Пословна зграда "Енергопројект" (1956-1957)**, архитект Милица Штерић

а. основа типског спрата. Извор: Михајло Митровић, *Новија архитектура Београда* (Београд: Југославија, 1975), 132.

б. поглед. Извор: Dimitrije Marinković, "Zgrada 'Energoprojekta', Zgrada Socijalnog osiguranja", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 8,9 (1961), 56-58, 56.

Слика 7. **Пословна зграда "Србија-пројект" (1957-1959)**, архитект Слободан Михајловић

а. основа типског спрата. Извор: Martinović, 183.

б. поглед. Извор: Ibid.

Слика 8. **Стамбена зграда у Гепратовој улици (1960)**, архитекти: Богдан Игњатовић, Леон Кабиљо

а. поглед. Извор: B. Milenković, ”Jedan nezavršen blok”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 3 (1960), 12-15, 12.

Слика 9. **Пословна кула на углу Гепратове и Балканске улице (1960)**, архитект Богдан Игњатовић

а. поглед. Извор: Milenković, 13.

Слика 10. **Хотел ”Метропол”(1954-1958)**, архитект Драгиша Брашован

а. поглед. Извор: Martinović, 119.

Слика 11. **Комплекс Лука и складишта (1959-1963)**, архитекти: Угљеша Богуновић, Слободан Јањић

а. ситуација. Извор: Bratislav Stojanović, ”Urbanizam”, u: Bratislav Stojanović, Uroš Martinović, *Beograd 1945-1975: urbanizam arhitektura* (Beograd: Tehnička knjiga, 1978), 9-103, 66.

б. поглед 1. Извор: Ibid.

в. поглед 2. Извор: Ibid., 67.

Слика 12. **Комплекс прехрамбене индустрије Пољопривредног комбината ’Београд’**

а. поглед. (општи изглед кланица ПКБ). Извор: Stojanović, 71.

Слика 13. **Тржни центар са самопослугом на Звездари (1955)**, архитекти: Угљеша Богуновић, Михаило Јанковић

а. поглед. Извор: Kosta Karamata, ”Transformacija staroga Beograda”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 41, 42 (1966), 39-47, 43.

Слика 14. **Објекат сервиса за самопослуживање ”Врачар” на Врачару (1958)**, архитекти: Бранислав Маринковић, Слободан Јањић

а. поглед. Извор: http://olbrih.blogspot.com/2016/07/prvi-supermarket-u-beogradu-1958.html (2.12.2017.)

Слика 15. **Биоскоп Одеон (1960)**, архитект Ратомир Богојевић

а. главни улаз. Извор: Siniša Vuković, ”Bioskopska dvorana ’Odeon’”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 4 (1960), 14-16, 14.

б. основа приземља. Извор: Ibid, 16.

в. основа галерије. Извор: Ibid.

г. поглед. Извор: Martinović, 128.

д. улазни фоаје. Извор: Vuković, ”Bioskopska dvorana ’Odeon’”, 14, 15.

Слика 16. **Секторска амбуланта у Београду**, архитект Леон Кабиљо

а. основа приземља. Извор: Selimir Dumengjić, Ivan Kosić, ”Sektorska ambulanta u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 8-9 (1960), 11-55, 53.

б. поглед. Извор: Ibid.

Слика 17. **Стамбени блокови 1 и 2 у Новом Београду**, урбанистичко решење Бранко Петричић

а. панорама. Извор: *Beograd, Novi Beograd* (Beograd: Direkcija za izgradnju Novog Beograda, 1967), 5.

б. урбанистичко решење. Извор: Љиљана Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године” (Докторска дисертација, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2004), 279.

Слика 18. **Три ламеле у блоку 1 (1959-1963)**, архитект Тихомир Ивановић

а. детаљ фасаде. Извор: *Novi Beograd* (Beograd: Direkcija za izgradnju Novog Beograda, 1961), 85.

б. основа типских станова. Извор: Ibid, 89.

в. поглед. Извор: Milutin, Glavički, ”Regulacioni plan Novog Beograda”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 32 (1965), 5-11, 9.

Слика 19. **Стамбене зграде (П+8+Пк, л.84.м) (1959-1963)**, архитект Бранко Петричић

а. поглед 1. Извор: Благојевић, 282.

б. основа типских станова. Извор: Ibid.

в. поглед 2. Извор: Ibid.

Слика 20. **Стамбене зграде (П+8+Пк) (1959-1963)**, архитект Душан Миленковић

а. поглед. Извор: Благојевић, 283.

Слика 21. **Стамбене зграде (П+13+Пк) (1959-1963)**, архитект Бранко Петричић

а. основа типског спрата. Извор: Благојевић, 280.

б. поглед. Извор: Ibid.

Слика 22. **Стамбено насеље на Карабурми (1956-1971)**, архитекти: Никола Гавриловић, Војислав Тошић

а. ситуација. Извор: Stojanović, 37.

б. поглед 1. Извор: Olga Milićević-Nikolić, ”Stambena zgrada P+4 tip ”T” na Karaburmi u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 14, 14.

в. поглед 2. Извор: Ibid., 15.

г. Стамбена зграда П+4, тип ”Т”, архитект Тијана Бугарски

г.1. типска основа. Извор: Milićević-Nikolić, ”Stambena zgrada P+4 tip ”T” na Karaburmi u Beogradu”, 14.

г.2. поглед. Извор: Ibid.

д. Стамбена зграда тип П+10 ”Р”, архитект Радмила Кухар

д.1. типска основа. Извор: Olga Milićević-Nikolić, ”Stambena zgrada tip P+10 ”R” na Karaburmi u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 15, 15.

д.2. поглед. Извор: Ibid.

Слика 23. **Стамбени објекти у Земуну на Тошином бунару (1949)**, архитекти: Љубо Илић, Видо Врбанић

а. урбанистички план блокова 7, 8, 9. Извор: Vido Vrbanić, ”Urbanistički plan Novog Beograda”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-4 (1951), 118-133, 129.

б. основе типских станова. Извор: Ljubomir Ilić, ”O problemu stambene jedinice u Novom Beogradu”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 18-22 (1949), 101-104, 104.

в. поглед. Извор: Milutin Glavički, ”Novi Beograd – Novi deo grada u centru gradske teritorije”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 41, 42 (1966), 69-77, 70.

Слика 24. **Канарево брдо (1947-почетак изградње)**, архитекти (урбанистички пројекат): Димитрије Маринковић, Никола Гавриловић

а. ситуациони план насеља. Извор: Stojanović, 32.

б. реализација насеља. Извор: Ibid.

Слика 25. **Железник (1947-почетак изградње)**, архитект Бранко Максимовић

а. ситуациони план насеља. Извор: Stojanović, 40.

б. реализација насеља. Извор: Ibid.

Слика 26. **Стамбене куле на Звездари (1953-1955)**, архитект Иван Антић

а. основа типског спрата. Извор: Đorđe Lazarević, ”Stambene kule na Bulevaru Revolucije u Beogradu (arh. I. Antić)”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 21-23, 23.

б. поглед. Извор: Ibid.

Слика 27. **Стамбене куле на Булевару револуције у Београду (1961)**, архитект Игор Поткоњак

а. основа типског спрата. Извор: Đorđe Lazarević, ”Stambene kule na Bulevaru Revolucije u Beogradu (arh. I. Potkonjak)”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 24-25, 24.

б. поглед. Извор: Ibid.

Слика 28. **Хотел „Majestic” (1937-1940)** / архитект: Милан С. Минић

а. основа приземља. Извор: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 2-26-1940. Наведено према: Панић, 327.

б. поглед. Извор: http://www.skyscrapercity.com / slike starog Beograda 1850-1960 (18.12.2017.)

Слика 29. **Стадион ”Ташмајдан” (1950-1952)**, архитекти: Михајло Јанковић, Угљеша Богуновић

а. ситуација. Извор: Mika Janković, Uglješa Bogunović, ”Stadion i plivalište ’Tašmajdan’ u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962), 16-19, 17,18.

б. поглед 1. Извор: Ibid., 18.

в. поглед 2. Извор: Ibid., 16.

г. поглед 3. Извор: Ibid.

Слика 30. **Стадион Југословенске народне армије (ЈНА) (1948-1951)**, архитекти: Михајло Јанковић, Коста Поповић

а. ситуација сегмента комплекса. Извор: Mika Janković, Kosta Popović, Mirjana Marjanović, ”Stadion i sportski park JNA u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962), 12-15, 13.

б. пресек 1-1. Извор: Ibid., 12.

в. пресек 2-2. Извор: Ibid.

г. поглед 1. Извор: Ibid.

д. поглед 2 (детаљ јужне трибине). Извор: Ibid.

Слика 31. **Пословна зграда ”Хемпро” (1953-1956)**, архитект Алексеј Бркић

а. основа. Извор: Martinović, 162.

б. поглед. Извор: Ibid.

Слика. 32. **Међународни аеродром ”Београд”**

а. аеро снимак USAAF за време извиђања, 1943. Извор: Чедомир Крунић, *Цивилно ваздухопловство Краљевине Југославије* (Београд: Ч. Крунић, 2010), 34.

б. Официрски дом краљевског ваздухопловства (1931-1932), архитект Богдан Несторовић

б.1. поглед. Извор: Музеј ваздухопловства. Наведено према: Биљана Мишић, ”Хангар старог аеродрома – сведочанство првог ваздушног пристаништа у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. XIV (2013), 95-114, 98.

в. Пристанишна зграда (1931)

в.1. фасада са авио-платформе, 1929-1931. Извор: ИАБ; ACAD цртеж Вања Панић, септембар 2012. Наведено према: Панић, 257.

в.2. поглед. Извор: Музеј ваздухопловства. Наведено према: Мишић, 98.

г. Хангар-радионица за поправку и ремонт авиона (1931), инжењер Милутин Миланковић

г.1. основа и фасада. Извор: Мишић, 103.

г.2. поглед. Извор: Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Наведено према: Ibid., 104.

Слика 33. **Пристанишна зграда аеродрома ”Београд” (1961)**, архитекти: Владислав Ивковић, Душанка Менегело, Софија Палигорић-Ненадовић, Надежда Филипон-Трбојевић, Весна Матичевић / архитекти унутрашњег уређења: Никола Радановић, Влада Максимовић

а. макета. Извор: Извор: Zoran Žunković, ”Pristanišna zgrada aerodroma ’Beograd’”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 16 (1962), 3-11, 3.

б. основа спрата. Извор: Ibid., 5.

в. основа приземља. Извор: Ibid

г. подужни пресек. Извор: Ibid.

д. погледи. Извор: Ibid., 7,8,9.

ђ. ентеријер. Извор: Ibid., 6, 10.

Слика 34. **Зграда Дома Металургије (1957)**, архитект Стојан Ковачев

а. основа приземља. Извор: Milenko Poznanović, ”Dom ’Metalurgije’ u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 17 (1962), 25-26, 26.

б. основа типског спрата. Извор: Ibid.

в. поглед. Извор: Ibid.

Слика 35. **Зграда југословенске инвестиционе банке (1958)**, архитект Владета Максимовић

а. основа типског спрата. Извор: Митровић, 88.

б. поглед. Извор: Ibid.

Слика 36. **Дом синдиката (1951-1955)**, архитект Бранко Петричић

а. поглед 1. Извор: https://www.flickr.com/photos/metalka/3203387614/in/gallery-campmobile-72157623861423541/ (19.12.2017.)

б. поглед 2. Извор: Martinović, 146.

в. ентеријер сале. Извор: Ibid.

Слика 37. **Привилегована аграрна банка (1932-1934)**, архитекти: Петар Крстић, Бранко Крстић

а. поглед. Извор: http://www.kultura.gov.rs/lat/ministarstvo (19.12.2017.)

б. детаљ фасаде. Извор: Ibid.

в. основа првог спрата. Извор: Ibid.

Слика 38. **Зграда Савезне Скупштине ФНРЈ (1907-1936)**
архитект: Јован Илкић

а. поглед. Извор: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Skupstina_1900.jpg (19.12.2017.)

Слика 39. **Палата Главне поште, са Поштанском штедионицом, Главном поштом и Главним телеграфом (1933-1934)**, архитект Василиј Андросов

а. поглед. Извор: http://www.belgradeunderground.rs/palata-glavne-poste/ (18.12.2017.)

Слика 40. **Трг Маркса и Енгелса (1955)**, архитект: Хранислав Стојановић са сарадницима

а. макета првонагађеног рада на конкурсу за споменик Марксу и Енгелсу (арх. Хранислав Стојановић). Извор: Stojanović, 88.

б. поглед (изведено стање). Извор: https://www.flickr.com/photos/135397332@N02/22705958369/ (19.12.2017.)

Слика 41. **Административна зграда Скупштине града Београда (1956)**, архитект Бранислав Маринковић

а. основа приземља. Извор: Olga Milićević-Nikolić, ”Administrativna zgrada Skupštine Grada Beograda na Trgu Marksa i Engelsa”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 21, 21.

б. основа спрата. Извор: Ibid.

в. поглед. Извор: Ibid.

Слика 42. **Пословна зграда Београдске банке (1954)**, архитекти: Ђорђе Стефановић, Иван Антић

а. основа типског спрата. Извор: Митровић, 88.

б. поглед. Извор: Martinović, 179.

Слика 43. **Палата Савезног извршног већа (1949-1960)**, архитекти: Владимир Поточњак, Антон Улрих, Златко Нојман, Драгица Перак, Михаило Јанковић

а. конкурсно решење, перспектива главног улаза. Извор: Siniša Vuković, ”Zgrada Saveznog izvršnog veća na Novom Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 2 (1960), 13-15, 14.

б. конкурсно решење, основа приземља. Извор: Ibid.

в. конкурсно решење, основа спрата. Извор: Milorad Macura, ”Problematika naše arhitekture u svetlosti konkursa za zgradu Predsedništva vlade FNRJ”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 3 (1947), 3-17, 5.

г. конкурсно решење, поглед 2. Извор: Stojanović, 49.

д. изведени објекат. Извор: Vuković, ”Zgrada Saveznog izvršnog veća na Novom Beogradu”, 13.

Слика 44. **Зграда БИГЗ-а (Палата државне штампарије) (1933/1939-1940**), архитект Драгиша Брашован

а. основа сутерена. Извор: AJ, фонд бр. 62, ф. 1584; ACAD цртеж Вања Панић, јуни 2011. Наведено према: Панић, 293.

б. поглед. Извор: *Уметнички преглед* бр. 09, мај 1940, 232. Наведено према: Панић, 293.

Слика 45. **Зграда ”Индустрије шећера и врења ’Димитрије Туцовић’”/ Фабрика шећера (1899-1901)**

а. поглед (1979. година). Извор: http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/cukarica/fabrika_secera.html (18.12.2017.)

Слика 46. **Фабрике Хартије Милана Вапе (1921-1924)**, архитект Карл Ханиш (Karl Hanisch)

а. поглед (око 1930.). Извор: Саша Михајлов, ”Фабрика хартије Милана Вапе”, *Наслеђе,* (Београд), бр. XI (2010), 267-276, 74.

Слика 47. **Зграда Технолошког и Машинског факултета (1955)**, архитекти: Григорије Самојлов, Михајло Радовановић

а. ситуација. Извор: Milica Šterić, ”Mašinski i tehnički fakultet u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 18 (1962), 23-25, 24.

б. основа приземља. Извор: Ibid., 25.

Слика 48. **Биоскоп Дома омладине (1961-1967)**, архитекти: Драгољуб Филиповић, Зоран Тасић

а. основа сутерена (галерије биоскопске сале). Извор: Ranko Trbojević, ”Dom omladine u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 44 (1967), 8-11, 9.

б. детаљ фоајеа биоскопа. Извор: Ibid.

в. ентеријер биоскопске сале. Извор: Ibid., 8.

г. основа I спрата. Извор: Ibid., 11.

д. основа III спрата. Извор: Ibid.

ђ. поглед. Извор: Ibid., 8.

Слика 49. **Зграда ”ТАНЈУГ-а” / Палата ПРИЗАД (1936-1939)**, архитект Богдан Несторовић

а. основа приземља. Извор: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 14-6-1938; ACAD цртеж Вања Панић, септембар 2012. Наведено према: Панић, 222.

б. пресек. Извор: Ibid.

в. погледи. Извор: фотографије из приватне колекције Милоша Јуришића. Наведено према: Панић, 223.

Слика 50. **Зграда ”Комграп”**, архитект Богдан Игњатовић

а. основа приземља. Извор: Olga Milićević-Nikolić, ”Poslovna zgrada gradjevinskog preduzeća ’Komgrap’ u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 19, 19.

б. поглед. Извор: Ibid.

Слика 51. **Робна кућа ”Та-Та” (1934),** инжењер Ђорђе Лазаревић

а. основа приземља. Извор: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 22-23-1934; ACAD цртеж Вања Панић, јули 2012. Наведено према: Панић, 339.

б. основа спрата. Извор: Ibid.

в. поглед. Извор: фотографија из приватне колекције Милоша Јуришића. Наведено према: Панић, 335.

Слика 52. **Палата ”Риунионе” (1930-1931)**, архитект Иван Белић

а. основа партера и сутерена. Извор: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 6-16-1940; ACAD цртеж Вања Панић, јули 2012. Наведено према: Панић, 123.

б. фасада. Извор: Ibid., 122.

в. поглед. Извор: фотографија из приватне колекције Милоша Јуришића. Наведено према: Панић, 117.

Слика 53. **Топлана на Новом Београду (1967)**, архитект Милица Штерић

а. ситуација. Извор: Martinović, 157.

б. поглед. Извор: Ibid.

Слика 54. **Палата пензионог фонда на Теразијама са биоскопом Београд (1938-1940)**, архитект Григорије Иванович Самојлов

а. пресек. Извор: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 7-12-1938; ACAD цртеж Вања Панић, август 2012. Наведено према: Панић, 243.

б. поглед. Извор: http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/stari_grad/palata_penzionog_fonda.html (18.12.2017.)

Слика 55. **Дом Анкера на Тргу Маркса и Енгелса (1932)**, пројектант: предузеће Тунер и Вагнер (Аустрија)

а. поглед. Извор: фотографија из приватне колекције Милоша Јуришића. Наведено према: Панић, 234.

Слика 56. **Игуманова Палата (1938)**, архитекти: Петар Крстић, Бранко Крстић

а. поглед. Извор: фотографија из приватне колекције Милоша Јуришића. Наведено према: Панић, 234.

Слика 57. **Пословна зграда СИВ-а 2 у блоку 31 (1964)**, архитект Михаило Јанковић

а. поглед. Извор: фотографија Милета Гаврића из приватне колекције Милоша Јуришића, 1970-их

Слика 58. **Стамбене зграде у Блоку 21 у Новом Београду (1962-1966)**

а. детаљни урбанистички план (1960), архитекти: Леонид Ленарчић, Милутин Главички, Милосав Митић, Душан Миленковић, Урош Мартиновић

а.1. макета блока. Извор: *Novi Beograd*, 37.

а.2. погледи на блок у изградњи. Извор: Milutin Glavički, ”Detaljni urbanistički plan mesne zajednice u bloku 28 – jedna faza razrade Idejnog urbanističkog rešenja centralne zone Novog Beograda”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 41, 42 (1966), 82-87, 85.

б. Стамбена зграда А-7 (П+4+Пк), архитекти: Михајло Чанак, Милосав Митић, Леонид Ленарчић, Иван Петровић

б.1. основе типских спратова. Извор: Aljoša, Žanko, ur., *Stan I* (Beograd: Odbor za publicističku delatnost vojnog gradjevinarstva, nedatirana publikacija), 40, 38.

в. Стамбена зграда Б-8 (1960-1965), архитект Богдан Игњатовић

в.1. основа типских спратова. Извор: Ibid., 42.

г. Стамбена зграда Б-9 (П+10+Пк) (1962-1966), архитекти Михајло Чанак, Милосав Митић, Леонид Ленарчић, Иван Петровић

г.1. основа типских спратова. Извор: *Beograd, Novi Beograd*, 68.; Žanko, 41, 39.

г.2. поглед. Извор: Glavički, ”Detaljni urbanistički plan mesne zajednice u bloku 28 – jedna faza

razrade Idejnog urbanističkog rešenja centralne zone Novog Beograda", 85.

д. Стамбене куле 1, 3, 5 (П+16+Пк), архитект Богдан Игњатовић

д.1. основа типског спрата. Извор: Olga Milićević-Nikolić, "Stambene kule broj 1, 3, 5 u bloku 21 u Novom Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 6-7, 6.

д.2. погледи. Извор: Ibid., 6,7.

ђ. Стамбене куле 2, 4, 6 (П+16+Пк), архитект Леон Кабиљо

ђ.1. основа типског спрата. Извор: Olga Milićević-Nikolić, "Stambene kule P+16 u Novom Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 6-7, 6.

ђ.2. погледи. Извор: Ibid., 6,7.

Слика 59. **Зграда Друштвено политичких организација (1960-1965)**, архитекти: Михаило Јанковић, Душан Миленковић, Мирјана Маријановић, инж. Милан Крстић

а. поглед. Извор: Ranko Trbojević, "Zgrada Društvenih organizacija u Novom Beogradu (Centralni komitet SKJ)", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 44 (1967), 18-19, 19.

б. основа типског спрата. Извор: Ibid., 18.

Слика 60. **Зграда Скупштине општине Нови Београд (1961-1973)**, архитекти: Стојан Максимовић, Бранислав Јовин

а. основа приземља. Извор: Martinović, 233.

б. погледи. Извор: Glavički, "Novi Beograd – Novi deo grada u centru gradske teritorije", 75.

в. основа спрата. Извор: Митровић, 90.

г. поглед. Извор: Martinović, 233.

Слика 61. **Стамбена зграда П+4, Хотел за самце "Нови Београд" у блоку 5 (1963)**, архитекти: Б. Ћосић, М. Јањић

а. поглед. Извор: Glavički, "Novi Beograd – Novi deo grada u centru gradske teritorije", 75.

Слика 62. **Музеј савремене уметности (1961-1965)**, архитекти: Иван Антић, Иванка Распоповић

а. основа приземља. Извор: Oliver Minić, "Jedna nova prostorna koncepcija muzeja", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 38 (1966), 17-21, 18.

б. изглед североисточне стране Музеја. Извор: Ibid., 17.

в. просторно решење. Извор: Ibid., 20, 21.

Слика 63. **ТВ торањ на Авали (1965)**, архитекти: Угљеша Богуновић, Слободан Јанић

а. основа типског спрата. Извор: Митровић, 40.

б. поглед. Извор: Ibid.

(укупан број слика **2 + 191**)

Фотограм од 3.1.1. до 3.1.103. (**103** фотограма, са секундама у филму)
Београд 1960 (1960), Оливера Гајић
Фотограм од 3.1.104. до 3.1.139. (**36** фотограма)
Први мај 1947. године (1947), Војислав Нановић

Фотограм од 4.1.1.2.1. до 4.1.1.2.39. (**39** фотограма)
Заједнички стан (1960), Маријан Вајда

Фотограм од 4.1.2.2.1. до 4.1.2.2.21. (**21** фотограм)
Суботом увече (1957) (*На кошави*), Владимир Погачић

Фотограм од 4.1.3.2.1. до 4.1.3.2.73. (**73** фотограма)
Фотограм од 4.1.3.2.2.1. до 4.1.3.2.2.15. (**15** фотограма)
Мушкарци (1962), Мило Ђукановић

Фотограм од 4.2.1.1. до 4.2.1.7. (**7** фотограма)
Фотограм од 4.2.1.2.1. до 4.2.1.2.38. (**38** фотограма)
Суботом увече (1957) (*Доктор*), Владимир Погачић

Фотограм од 4.2.2.1. до 4.2.2.21. (**21** фотограм)
Фотограм од 4.2.2.1.1. до 4.2.2.1.6. (**6** фотограма)
Фотограм од 4.2.2.2.1. до 4.2.2.2.27. (**27** фотограма)
Фотограм од 4.2.2.3.1. до 4.2.2.3.29. (**29** фотограма)
Љубав и мода (1960), Љубомир Радичевић

Фотограм од 4.2.3.1. до 4.2.3.6. (**6** фотограма)
Фотограм од 4.2.3.1.1. до 4.2.3.1.48. (**48** фотограма)
Фотограм од 4.2.3.2.1. до 4.2.3.1.60. (**60** фотограма)
Дођи и остати (1965), Бранко Бауер

Фотограм од 4.2.4.1. до 4.2.4.6. (**6** фотограма)
Фотограм од 4.2.4.1.1. до 4.2.4.1.15. (**15** фотограма)
Фотограм од 4.2.4.2.1. до 4.2.4.2.6. (**6** фотограма)
Фотограм од 4.2.4.3.1. до 4.2.4.3.55. (**55** фотограма)
Пусти снови (1968), Софија Јовановић

Фотограм од 4.2.5.1. до 4.2.5.27. (**27** фотограма)
Фотограм од 4.2.5.1.1. до 4.2.5.1.42. (**42** фотограма)
Фотограм од 4.2.5.2.1. до 4.2.5.2.36. (**36** фотограма)
Бог је умро узалуд (1969), Радовоје Лола Ђукић

(укупан број фотограма **716**)

Стварање масовне утопије сан је двадесетог века и идеолошки покретач индустријске модернизације у оба њена вида – капиталистичком и социјалистичком. Сам сан је и огромна материјална снага која је свет природе трансформисала инвестирајући колективну политичку жељу у индустријски произведене објекте и изградњу људског околиша. Снови које појединци сањају током ноћи израз су жеља које друштвени поредак потискује, жеља враћених у детиње снове; међутим, колективни сан се одважио да друштвени свет повеже с личном срећом и да одраслима обећа како нико више неће патити од оскудице када он једном буде остварен.[1]

[1] Suzan Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu* (Beograd: Beogradski krug, 2005), ix.

УВОД

Предмет истраживања. Генерални мотиви и теоријске оријентације. Тематски оквир и значај истраживања

Историја филмског бележења модерне архитектуре Београда, чији се почетак може означити приказом настајања и раста модерне метрополе на филму *На размеђи између истока и запада / Београд престоница Краљевине Југославије* (1930)[1], траје и данас. Од филмова *Отварање београдског сајмишта*, (1939); *Прича једног дана или Недовршена симфонија једног града*, (1941); преко приказа социјалистичке свакодневице у филмовима *Трагови нестају*, (1955); *Биће то нови град*, (1960); *Дани*, (1963); *Пре истине*, (1968); *Млад и здрав као ружа* (1971), између осталих, све до филмског експеримента са улица престонице социјалистичке државе на заласку, у *Чудесан сан Ђиге Вертова* (1990)[2], модерна архитектура Београда имала је значајну улогу у репрезентацији савремености друштава у државама чији је Београд и био престони град. Почев од времена успона европеизације и модернизације Краљевине Југославије, крајем тридесетих година, до постсоцијалистичког друштва послератне Југославије с почетка деведесетих година 20. века, рецепција модерне архитектуре Београда која је репрезентована у кинематографијама држава у којима су филмови и снимани се ипак, због историјске условљености бар различитим политичким оквирима Југославија и њиховим доминатним идеологијама, мењала.

Тема модерне архитектуре Београда је у југословенској, а потом и српској научној средини, најчешће истраживана кроз питања односа архитектуре према сопственој, архитектонској историји. Методолошким поставкама истраживања, којима се архитектура посматра једино из и унутар затвореног система сопствене праксе и дисциплине и кроз односе и везе са архитектонском историјом Београда и/или историјом модерних покрета тридесетих година у Европи и њихових утицаја на послератне архитектуре, кроз естетику, теорију архитектуре, неретко и индивидуалне поетике интерпретатора, путем формалних, функционалних, морфолошких, естетских и техничких увида, модерна архитектура Београда најчешће је интерпретирана као *нова архитектура*. У највећем броју случајева, овакве интерпретације биле су последица генералне претпоставке о идентитету модерне архитектуре, као егзистенцијалном, онтолошком својству, које постоји по себи, и које се, једноставно доказиво унутар феноменологије, *рефлектује* у архитектури Београда. Претпоставкама о есенцијалистичком својству идентитета и феноменолошким приступима у истраживањима, којима се ово својство једноставно доказује на архитектури Београда,

[1] *На размеђи између истока и запада / Београд престоница Краљевине Југославије,* режија, Војин Ђорђевић. Краљевина Југославија: Југословенски просветни филм, 1930.

[2] *Отварање београдског сајмишта.* Краљевина Југославија, 1939.; *Прича једног дана или Недовршена симфонија једног града*, режија, Макс Калмић. Краљевина Југославија, 1941.; *Трагови нестају*, режија, Бранко Ћеловић. ФНРЈ: УФУС, 1955.; *Биће то нови град,* режија, Милош Букумировић. ФНРЈ: Славија филм, 1960.; *Дани*, режија, Александар Петровић. СФРЈ: Авала филм, 1963.; *Пре истине*, режија, Кокан Ракоњац. СФРЈ: Кино клуб Београд, 1968.; *Млад и здрав као ружа*, режија, Јован Јовановић. СФРЈ: Дунав филм, 1971.; *Чудесан сан Ђиге Вертова*, режија Мирослав Петровић. СФРЈ: Авала филм, 1990.

поменутим интерпретацијама једноставно су потврђиване и ”објективне истинитости” веза и утицаја Модерних покрета тридесетих година у Европи на нову архитектуру Београда, а овиме и *објективна истинитост* модерне архитектуре, њена права и, у академским круговима најчешће једино призната, историја. Реч је о приступима који се могу разумети као кључна места заступања *идеологије модерне архитектуре,* те идеолошког обликовања културе модерне архитектуре Београда у југословенској, а потом и српској научној средини. Истраживањима је, неретко, указивано и на то да је модерна архитектура *нова архитектура у новом друштву.* Оваква тумачења су, међутим, у највећем броју случајева, била последица претпоставке и да идеологија новог друштва постоји по себи, да је ново друштво инхерентна културолошка структура, чије су вредности, такође једноставно, али услед најчешћег истраживачког свођења контекста на одраз друштвеног, културног, неретко и економског или тек политизованог, утицаја на нову архитектуру, а тиме и тешко доказиво, рефлектоване на архитектуру Београда. Контекстуализацијом и отварањем теме новог друштва, уз претпоставке о универзалним значењима и рефлексивне приступе окружујућим идеологијама, истраживањима су једноставно легитимисане и вредности новог друштва те *идеологије европеизације и/или модернизације и/или урбанизације неке од Југославија*. Иако би се разлози за ове врсте интерпретација, у којима се већина интерпретатора сама поставила у позицију субјеката идеолошке неупитности, свакако могли тражити у опсегу могућих оптерећења интерпретативних апарата актуелним идеологијама, приступи се могу разумети и као кључна места заступања поменутих идеологија које су се, у југословенској, а потом и српској научној средини, између осталог, обликовале управо интерпретацијама културе модерне архитектуре Београда.

Да ли се једино једноставном потврдом постојања поменутих веза и идеологија, стиче академско истраживачко право на виђење историје модерне архитектуре Београда? Да ли се може писати ван субјективних значења и смисла за интерпретатора? Или се, уз ослонац на постмодернистичке теоријске правце, ипак може уобличити властито истраживачко искуство и истовремено писати још једна верзија историје модерне архитектуре?

Уз ослонац на постструктуралистички и шире адекватне постмодерне приступе, тумачењем репрезентације као дела процеса којим се производи и размењује значење између чланова једне културе[3], могла би се претпоставити могућност да се говори о новој архитектури којом се репрезентују вредности европеизације Краљевине Југославије и/или модернизације и/или урбанизације послератне Југославије, а да се, управо у процесима репрезентације ових вредности, и зарад њихове репрезентације, модерна архитектура Београда и репрезентује.

Иницијална идеја овог рада је да преиспита универзална значења модерне архитектуре Београда у прецизно одређеном идеолошком контексту који се не третира на пасиван начин, као пука рефлексија на архитектуру. Реч је о значењима под којима се, према досадашњим интерпретативним традицијама, подразумева архитектура функционалистичког рационализма и нове инжењерске естетике, економске

[3] Stuart Hall, ”The Work of Representation”, in: Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural representation and signifying practices* (London: SAGE Publishers, 1997), 13-74.

ефикасности, рационализације, нормативне стандардизације, модуларности и префабрикације у оквирима индустријализоване и планске привреде, прилагођавања технолошком прогресу и новим условима друштвеног живота, решавања проблема становања, кроз стандардизацију минималног стана; која се у формалном смислу повезивала и са Корбизијеових пет тачака нове архитектуре: стубови, кровна башта, слободни план, слободна фасада, тракасти клизни прозори; а у програмском, са модерним програмом становања, применом принципа функционалности у архитектури и урбанизму, односно строгог функционалног зонирања у плану града са зеленим појасевима између појединих подручја, планирањем простора за слободно време и стварање здравије околине, и друго. Иако се интерпретативне традиције модерне архитектуре међусобно разликују по томе што су формиране на основу различитих ставова о друштву, историји или самој архитектури[4], реч је о значењима архитектуре реализоване на строгим правилима и принципима, прекидом са традиционалним формама и техникама грађења, употребом нових технологија и материјала, градитељским програмима и задацима, субверзивном функцијом језика, ефектима фрагментације, функционализмом, апстракцијом, социјалним програмима. Прецизније, идеја овог рада је да покуша да универзална значења модерне архитектуре Београда доведе у везу са великим темама идеолошког контекста и да преиспита односе модерне архитектуре са сложеним друштвеним идентитетима. Такође, идеја овог рада је да везу и потенцијалну улогу универзалних значења модерне архитектуре Београда у творби сложенијих друштвених идентитета преиспита кроз окулар визуелних уметности, за шта је филм био близак и адекватан одабир.

Рад полази од претпоставке да модерна архитектура Београда у одређеном друштвеном контексту ”стоји за нешто друго”, да није *mimesis* значења која се налазе у реалном, стварном свету, да не функционише као огледало које одражава некакво истинито значење које већ, претходно, постоји. Истраживање се премешта унутар конструкционистичке теоријске и методолошке позиције, како би се потенцијалном спознајом везе архитектуре и времена, односно архитектуре, значења, знања и моћи, разумеле односи и везе између модерне архитектуре и друштва и могуће релативизовала значења на којима је историографија универзалности и објективне истиности и заснована. На овај начин, рад тежи да успостави однос између ”званичне културе, културе блока моћи” модерне архитектуре и ”културе подређених”, однос непрекидног и недовољно стабилног облика преговарања над појмовима модерне архитектуре Београда, и последично, над њиховим универзалним и објективним тумачењима, у ”арени отпора и преговарања”[5].

У којим филмовима, унутар оквира којих кинематографија је модерна архитектура репрезентована? Да ли се уопште може говорити о репрезентацији једног

[4] Интерпретације модерне архитектуре се према Турникиотису (Panayotis Tournikiotis) могу сврстати у три групе: оперативне (интерпретације у вези са заснивањем Модерног покрета и потврђивањем његових вредности); дерогативне (интерпретације у вези са преиспитивањем Модерног покрета, испитивањем постојећих и уочавањем правила за одступања са циљем успостављања особених вредности и теоретске базе различитих архитектура које се налазе у будућности); група објективних интерпретација заинтересованих за брисање свих претходно описиваних вредности. Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999).

[5] Jelena Đorđević, ur., *Studije kulture: zbornik* (Beograd: Službeni glasnik, 2008), 20. Јелена Ђорђевић наводи Холово (Stuart Hall) тумачење Грамшијевог (Antonio Gramsci) појма ”хегемоније”, којим је омогућено да се култура схвати као ”арена отпора и преговарања”.

те истог и самим тим јединственог идентитета модерне архитектуре кроз читаву историју филма на територијама Југославија, и прецизније, уколико се филм разуме као друштвена чињеница, кроз читаву историју кинематографија на територијама Југославија? Када, како и зашто је у различитим кинематографијама модерна архитектура Београда представљана?

Да би се истраживање, теоријски и методолошки постављено на конструкционистичку позицију, јасно утврдило, неопходно је да се оквир истраживања дефинише кроз хронолошки аспект уз истовремено појашњење семиотичког приступа конструкционизму и структуралистичког модела језика, односно дискурзивног приступа конструкционизму и дискурса као система репрезентација.[6] Условљеност утврђивања теоријске и методолошке позиције и дефинисања оквира истраживања кроз хронологију јесте последица теоријских, методолошких и предметних ограничења конструкционизма, која се, пре свега, тичу позиционирања истраживања у корпус сложеног механизма конструисања идеологије и идентитета, у оквиру којих је модерна архитектура Београда, најпре у ширем друштвеном, а онда и у тачно одређеном оквиру тачно одређене кинематографије, функционисала. Следствено, хронолошки аспект оквира рада одређује шире идеолошке специфичности, идеолошке специфичности у кинематографији, које пак повратно, условљавају хронологију истраживања.

Механизам културолошког деловања и политичке моћи идеологије и идентитета, као фокус теоријског становишта конструкционизма, намеће и извесна полазишта. Репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији јесте *модел у производњи значења* који функционише на основу знакова организованих у визуелни језик. Она је производња система знакова који функционишу унутар визуелног језика и јесу део система конвенција и комуницирају идеје.[7] Како су сва значења произведена унутар културе и историје, репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији јесте и део система репрезентација, односно дискурса, који је у вези са производњом знања о сложенијем друштвеном идентитету кроз визуелни језик, односно део ”групе ставова који обезбеђују језик за говор о специфичној теми у специфичном историјском моменту” - начин репрезентације *знања*.[8] Следствено, репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији јесте извор производње друштвеног знања о сложенијем друштвеном идентитету који је повезан са друштвеним праксама и питањима моћи, односно језичка структура визуелног језика која, посредством моћи, тј. продуктивном мрежом која прожима друштво, заступа одређени систем вредности и формира и дефинише знање и

[6] Првенствено, реч је о приступима Стјуарта Хола, Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure) и Мишела Фукоа (Michel Foucault).

[7] Видети: Jonathan Culler, *Saussure* (London: Fontana, 1976); Hall, ”The Work of Representation”, 13-74.

[8] Појам ”знање” на овом месту је употребљен према Фукоовом (Michel Foucault) тумачењу у: Michel Foucault, ”Volja za znanjem”, *Znanje i moć* (Zagreb: Globus, Zavod za filozofiju Filozofskog fakulteta, 1994). Реч је о друштвено потврђеном уверењу, а не о генерализацији објективне стварности која се усваја, стиче искуством или образовањем, о теоретском или практичном разумевању, или о укупности чињеница у неком пољу. Тумачење појма неодвојиво је од тумачења појма ”моћи”, под којим Фуко не подразумева конструкцију која претпоставља једну, средишњу моћ, власт и институције, која указује на намере, место моћи, и насиље као недостатак односа, већ подразумева да је моћ увек релациона и дислоцирана, и подразумева односе моћи, начине, технике, праксе којима моћ испољава своју суштину. Фукоова анализа моћи утемељена је као хетерогени скуп механизама који подупиру и омогућују моћ и функционишу у симбиози са знањем.

његову динамичку структуру.[9] Истовремено, репрезентована модерна архитектура Београда у југословенској кинематографији само је један од текстова у сложеном систему политичких, културних, научних, уметничких текстова, односно режима, којима се исказује неки сложенији друштвени идентитет који формира ”археологију знања”, и производи знање и моћ.[10] ”Археологија знања” не може се формирати кроз један дискурс нити независно од институција, већ симултаним деловањем најразличитијих дискурса регулисаних разноврсним начинима.

Такође, једно од полазишта је и да је репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији институционални режим производње знања и идеолошких конструката, јер идеологије и сложенији друштвени идентитети који су у односу са идеологијама функционишу у вези са знањем које је мотивисано политиком, а које се не може производити само политиком, већ се конструише у институционалним и, пре свега академским оквирима, где се, кроз процесе структуирања и вредновања знања, претпостављени сложенији друштвени идентитет заправо и потврђује. С обзиром на ово полазиште, претпоставља се да је репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији само један од мноштва друштвено санкционисаних облика конструисања знања, један од формацијских режима исказивости знања о сложенијем друштвеном идентитету који се пресеца са другим друштвено санкционисаним дискурсима.

Да би се поменута полазишта методолошки прецизно поставила, истраживање се фокусира на потрагу за интервалом релативно стабилног оквира формирања знања, и на стабилнији институционални оквир производње филмова, јер, иако се о репрезентацији модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији, као о систему конструисања идеолошких представа европеизације и/или модернизације и/или урбанизације Краљевине Југославије и/или послератне социјалистичке Југославије, може говорити од самог почетка историје/а ове/ових идеологија, одређење оквира истраживања занима се местима унутар јединственог друштвеног механизма, који је последица јасних политичких мотива, као и производње знања и моћи, који су, у производњи друштвених реалности, од механизма неодвојиви. Разлози за ово налазе се у неопходности идентификације релативно конзистентног контекста у коме би се могло говорити о модерној архитектури Београда, а чија значења, ван јасних модела репрезентација, тј. ван чистих облика производње идеолошких конструката сложенијих друштвених идентитета, не могу ни постојати у чистом облику.

Уз полазну претпоставку о репрезентацији модерне архитектуре, као делу легитимних говора идеологије у функцији репрезентација идеолошких конструката, где идеологија и корелативни сложени друштвени идентитет по правилу функционишу као политички мотивисано знање, истраживање се прелиминарно опредељује за интервал од тренутка обећања, које је након завршетка Другог светског рата и наводног спровођења такозване Народне Револуције у Југославији, дала нова власт.

---

[9] Полазиште истраживања постављено је према Фукоовим закључцима који се тичу начина ”на које људска бића разумеју себе у оквиру једне културе” и начина на које знање о ”друштву које у себи садржи индивидуална и заједничка значења” бива произведено у различитим историјским периодима.

[10] Видети: Мишел Фуко, *Археологија знања* (Београд: Плато; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998).

Нова власт је обећала Нови свет, који је требало да буде свет једнакости и слободе - свет новог човека.[11] Истраживање се фокусира на претпоставку о репрезентацији модерне архитектуре на филму, у функцији репрезентација идеолошких конструката превазилажења наводне заосталости и беде пређашњег живота, према плану изграђивања социјализма, односно спровођења друге фазе Револуције, дефинисане као непрекидни револуционарни процес, до прогресивне Југославије, где се под прогресом подразумевао императив транзиције до коначног циља - изградње комунистичког друштва.[12] Изградња социјализма у Југославији је, као знање мотивисано политичким амбицијама, од тренутка непосредно након Другог Светског рата, почело да се производи и потврђује не само унутар државних, тј. репресивних, већ и државних идеолошких апарата, од научних до институција уметности. У процесу који је трајао до распада Југославије, 1991. године, идеологија је еволуирала и постајала изузетно комплексна. Иако се о идеологији изградње социјализма у Југославији може говорити као о многоструким, неретко и опречним, фрагментима знања, она се, ослањањем на структуралистичку и постструктуралистичку теорију идеологије може тумачити и као монолит, јединствено, једносмерно развијано и једнозначно знање. С обзиром на то да се у поменутом теоријском оквиру идеологија истражује лоцирањем места унутар идеологије, која су истовремено централна и конститутивна, како за идеологију, тако и за њену могућу критику, и да се кључно место критике идеологије налази у њеном симптомалном читању, односно у проналажењу и анализи идеолошких ефеката, од значаја је предочити да, усмерење на интерпретације идеологије које се баве разлозима постојања идеологије у форми у којој се она појављује, тј. разлозима који се тичу ”тајне саме форме”[13] идеологије, омогућава да се изградња социјализма у Југославији, упркос усмеравању ка најразличитијим правцима, посебно након 1953. године, сагледа као стабилни систем. Различите, многостуке вредности и фрагменти знања су, поставкама унутар идеолошке платформе која је прокламована у периоду од 1948. до 1953. године, већ биле укључене у јединствени систем или, прецизније, претпостављене монолитном знању. Ово виђење не анулира некакву праву природу идеологије социјализма нити тежи да затвори очи пред ”истинитом реалношћу” која се крије иза доктрине прокламоване у Југославији, већ полазећи од доктринарних вредности идеологије социјализма, тежи да репрезентацију модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији, тумачи у односу са идеолошким ефектима прокламоване једносмерне еволуције ка комунизму, тј. у односу са разлозима постојања идеологије у монолитној форми.

Иако је у првим послератним годинама идеолошка концепција у Југославији била постављена по угледу на совјетски модел, довољно је рећи да је први устав ФНРЈ из 1946. године био писан по угледу на совјетски из 1936, сукоб са Совјетским Савезом

---

[11] Парафраза Гројсове (Борис Гроис) реченице: ”Свет који је обећала да ће да изгради након Октобарске револуције успостављена власт, требало је да буде не само праведан, или да човеку гарантује велику економску сигурност, тај свет је, можда у још већем степену, требало да постане – леп”, Борис Гројс, *Уметност утопије: Gesamtkunstwerk Сталин* (Београд: Плави круг, Логос, 2011), 15.

[12] Моша Пијаде, ”О пројекту програма Комунистичке партије Југославије”, у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије. Извештаји. Реферати* (Београд: Култура, 1948), 489-534.; ”Програм Комунистичке партије Југославије”, *Политика*, 30. јул 1948, 3-6.

[13] ”*the 'secret' of this form itself*”, Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London, New York: Verso, 1999), 11. (курзив С.Ж.) Детаљно видети део овог рада: 2.1.1. Симптомални приступ идеологији.

од јуна 1948. године допринео је успостављању нове идеолошке концепције утемељене у *аутентичности* Револуције у Југославији. Закључцима V конгреса Комунистичке партије Југославије (КПЈ) одржаног јула 1948. године, аутентичност је образложена тврдњом да су народна и социјалистичка револуција у Југославији, заједно и истовремено, као прва фаза Револуције, спроведене током Другог светског рата. Другу фазу, као наставак револуционарног процеса, требало је спроводити кроз социјалистичку изградњу и преображај друштва, кроз, такође аутентичан, политички, економски и културни програм, 1948. назван изградња животног стандарда, а касније, кроз процесе који су уследили, као аутентичан "југословенски пут".

Југословенски пут ка комунизму трасиран је у периоду од 1948. до 1953. године, започињањем процеса демократизације друштвеног и политичког живота, кроз увођење радничког самоуправљања као основе за промену у области друштвених односа, реорганизацију власти и децентрализацију управе, Уставну реформу из 1953. године и промене у КПЈ, Народном фронту и другим друштвено-политичким организацијама. Савезним Уставним Законом из 1953. године власт је преусмерена са државног нивоа, улога Партије у преображају друштва сведена је на посредничку, а Југославија је, од партијске, постављена на курс ка демократској држави. Југословенски пут грађен је и, између осталог, негацијом револуционарног етатизма, успостављањем система социјалистичке демократије, који је "по тенденцијама облик одумирања државе", која је нужна у условима прелазног периода јер организује одбрану социјалистичког система од спољних и унутрашњих непријатеља, учествује у концентрацији и расподели средстава, изграђује и усмерава социјалистичке елементе у друштву и временом постаје директна демократија која се ослања на најразноврсније облике друштвеног самоуправљања. Једнако значајно место имали су и прокламовање људских слобода, права и једнакости. Социјалистичка демократија, као облик политичке организације друштва у прелазном периоду, полази од човека као непосредног произвођача и основног носиоца социјалистичког развитка.[14] Она је неспојива са једнопартијским системом те се доктринарно ослања на "активност маса и друштвено самоуправљање", које је "основни принцип савременог друштвено-политичког система у Југославији" и омогућава стварање услова у којима су односи међу људима засновани на слободи и равноправности. Основу слободе човека чине друштвена својина над средствима за производњу, право да ужива плодове свога рада према начелу "свако према способностима – свакоме према његовом раду", јер рад произвођача служи искључиво задовољењу његових личних и заједничких потреба, људске слободе, демократска права и друштвено-политички односи који омогућавају да човек стваралачки делује у друштву и као управљач и као грађанин.[15] До краја 1953, нова Југославија замишљена је као заједница коју треба изграђивати на вредностима практично изведеним из сукоба са Стаљином, на самоуправљању, несврстаности и релативној либерализацији система, који су придодати вредностима Антифашистичке Народно-ослободилачке борбе од 1941. до 1945. године, социјалистичке револуције и братства и јединства, и који су

[14] Branko Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963* (Beograd: Centar za ideološko-političko obrazovanje, 1963), 27, 28.
[15] Ibid, 29, 30.

коначно, заједно увезани у једну упоришну тачку.[16] Уследила је још једна либерализација, Савезним Уставом из 1963. године прокламована је ”повеља самоуправљања”, чиме су либерализам и демократизам дефинитивно постављени у групу вредности изградње социјализма. Како је од 1964. до 1968. године уследио низ захтева ”за бржим и доследнијим остваривањем самоуправљања и његовим претварањем у целовит друштвени однос”[17], подстакнутих ”новом демократском атмосфером”[18] и ”укидањем капитала централизованог у федерацији”[19], уследиле су мере којима је ”федерација почела да федерира”[20]. На VIII Конгресу усвојено је начело по коме се руководство Савеза комуниста Југославије састављало на принципу паритета, привредна реформа могла се спроводити по економским законима, уставним амандманима су ојачане државности република и надлежности покрајина и уведено је Веће народа као општенадлежни орган у Савезној народној скупштини, да би каснијим допунским одредбама било осамостаљено у потпуности.[21] Иако се овим може потврдити курс демократизације и либерализације, Амандманима III, којим се ограничава право учешћа федерације у инвестицијама, и VII којим су покрајине прокламоване за конститутивни елемент југословенског федерализма, идеолошки концепт јесте измењен.

Истраживање се прелиминарно опредељује и за интервал од тренутка хитне институционализације југословенске филмске индустрије, по Наредби од 13. децембра 1944. године, која се наслања на документ од 16. јула исте године о оснивању Филмске секције пропагандног одељења Главног штаба Народно ослободилачке војске (НОВ) Србије, као посебног војно-административног органа при Одељењу за агитацију и пропаганду Врховног штаба НОВ и Покрета ослобођења Југославије (ПОЈ), до тренутка законске потврде децентрализације југословенске филмске продукције, са државног на републичке органе, усвајањем пречишћеног текста ревизије Основног закона о филму, од 24. јула 1968. године, и, након прелазног периода, у свим својим одредбама, по наведеним противуречностима и проблемима у функционисању продукције, ступања закона на снагу 1. јануара 1969. године. Са једне стране, тренутак хитне институционализације југословенске филмске индустрије коинцидира са тренутком конституисања Федеративне Народне Републике Југославије (ФНРЈ) и променама друштвено-политичког и економског система[22], а тренутак њене децентрализације са преображајем друштва, које се кретало ка децентрализму, у вези са изменама у привреди и концепту федерације социјалистичке Југославије.[23]

---

[16] Холм Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века* (Београд: Clio, 2009).
[17] Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988,* (Beograd: Nolit, 1981), 451.
[18] Ibid.
[19] Ibid.
[20] Ibid.
[21] Реч је о Амандманима на Устав (I-VI) од 18. априла 1976. и (VII-XIX) од децембра 1968. године. Видети: Ibid.
[22] Од ослобођења у Другом светском рату маја 1945. године, промене су се између осталог односиле и на то да је Југославија федеративна држава, ”демократска федеративна Југославија”, чији су творци нове друштвене снаге, КПЈ је ”спона” народа који имају права у монолитној Југославији, док у случају монархије, Краљевине Југославије, стоји ”доктринарно политичка теза о ’троименом народу’ који отвара проблем националних идентитета”. У првом случају, централизам односно специфична унија Партије и државе настала је као последица ”процеса срастања” Комунистичке партије и државне власти у рату, а у другом, државни економски монопол и начин његовог коришћења, опредељује питања унутрашњег уређења. Ibid.
[23] Између осталог, ”Усвајањем амандмана на Устав, 1967. и 1968. године, федерација се значајно изменила. Једна од почетних промена била је поновно увођење Већа народа као опште надлежног већа у Савезној народној скупштини.

Како се репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији не може посматрати ван функционисања институционалног оквира, не може се посматрати ни ван процеса којима је институционални оквир служио - ван политички мотивисаног конструисања знања о спровођењу друге фазе Револуције у Југославији. Образлажући хитну институционализацију филма, амбициозну доделу статуса уметности филму, Александар Вучо их назива истоветним са циљевима широких народних маса, наглашавајући неопходност стварања уметности за народ, ”идеолошки правилно усмерене, приступачне и уметнички привлачне у исти мах”, са разлозима који се налазе у сфери ”одраза стварности нашег револуционарног развитка”[24]. У осврту на циљеве етатистичког модела културне политике новооформљене државе и на императив пропаганде у почетној фази развоја југословенског филма, Љубодраг Димић износи закључке о југословенском филму, који се тичу могућности да филм сликом и речју пропагира идеје револуције, које су, између осталог, подразумевале идеју о стварању новог, модерног човека и новог југословенског идентитета.[25] Теоријско-методолошким позиционирањем у оквире дискурзивног приступа конструкционизму, овај рад јасно стоји при претпоставци да је и у каснијим фазама развоја југословенске кинематографије која је требало да се развија у складу са прокламованом либерализацијом у Југославији, филм учествовао у конструисању истих идеолошких представа о којима Димић говори, и да се његов значај у овоме не може умањити.

Прелиминарним истраживањем и потрагом за конзистентним сегментом историје продукционих модела југословенске кинематографије у специфичном социо-економском констексту, да се закључити и да се, и након фазе хитне институционализације филма у социјалистичкој Југославији, а упркос прокламованим децентрализацијама и либерализацијама филмске производње, петрифицирано стање продукционог етатизма задржало до краја 1968. године, и да је сведочило о нееманципованом дискурсу филма, што у вези са постављеним проблемом истраживања, захтева јасно постављање још једне групе полазних претпоставки, која прецизира улогу архитектуре на филму у конструисању поменутих идеолошких представа.

Дакле, репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији јесте *модел у производњи значења* модерном архитектуром Београда који функционише на основу знакова организованих у визуелни језик. Она је производња система знакова модерном архитектуром Београда који функционишу унутар визуелног језика, и јесу део система конвенција и комуницирају идеје.[26] Репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији је и део система репрезентација, односно дискурса, који је у вези са производњом знања о сложенијем друштвеном идентитету кроз визуелни језик, односно део ”групе ставова

Амандманом III ограничено је право учешћа федерације у финансирању инцестиција. Амандманом VII покрајине су постале конститутивни елемент југословенског федерализма.”, Branko Petranović, ”Reforma federacije u znaku političkih kriza”, u: Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988*, 380-417, 396.

[24] Aleksandar Vučo, ”Naša mlada filmska proizvodnja”, *Film* (Beograd), br. 1 (1946), 1-5, 4.

[25] Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 213–216.

[26] Видети: Culler, *Saussure*; Hall, ”The Work of Representation”, 13-74.

који обезбеђују језик за говор о специфичној теми у специфичном историјском моменту" - начин репрезентације *знања* модерном архитектуром Београда. Репрезентација модерне архитектура Београда у југословенској кинематографији јесте извор производње друштвеног знања о сложенијем друштвеном идентитету који је повезан са друштвеним праксама и питањима моћи, односно језичка структура визуелног језика која, посредством моћи, тј. продуктивном мрежом која прожима друштво, модерном архитектуром Београда заступа одређени систем вредности и формира и дефинише знање и његову динамичку структуру.[27] Дакле, рад се неће бавити читањем архитектуре у еманципованом филмском дискурсу, већ уписаним еманципованим дискурсом архитектуре у нееманцоповани, етатистички модел дискурса филма. Неопходно је поменути да се, с обзиром на изнесено виђење модела југословенске филмске продукције, истраживање неће бавити формалном анализом филма, жанровском диверзификацијом која би пратила репрезентацију модерне архитектуре Београда на филму и ресемантизацијом архитектуре, већ ће се фокусирати на тумачење улоге универзалних значења модерне архитектуре Београда које стоји у вези са конструктивном улогом архитектуре у процесу конструкције и потврде знања о изградњи самоуправног социјализма и социјалистичке демократије и новог самоуправног социјалистичког идентитета, односно обликовања идеолошке реалности самоуправног социјализма коју архитектура на филму, али не и њена ресематизована верзија филмом, не само да описује, већ је и репродукује. Управо ова полазна претпоставка јесте главни тематски, теоријски и методолошки оквир истраживања.

Доктрина и идеолошки ставови којима је, након сукоба са СССР-ом, идеолошки дисконтинуитет са периодом од пре 1948. године саниран, створиле су релативно конзистентне концепције изградње социјализма у Југославији у наведеном временском опсегу. Поставка доктрине омогућава да се посматрани период тумачи као кохерентна целина. У оквиру југословенске филмске продукције у истом хронолошком оквиру, мада у супротности са прокламованим, постојала је и конзистентна концепција производње филмова. Прелиминарна претпоставка о хронолошком оквиру релативно стабилног институционалног оквира филмске производње подудара се са прелиминарним хронолошким оквиром идеолошких специфичности, те се истраживање дефинитивно опредељује за поменути временско-географски опсег, од 1945. године када се са репрезентацијама изградње социјализма у Југославији започело, до 1968. године када су се репрезентације, као последица промена доктрине у важном сегменту, морале изменити. Унутар овог периода, репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији се, као део система репрезентација знања о југословенству кроз модерну архитектуру која је приказана на југословенском филму, могу сматрати кохерентним, јер је модерном архитектуром Београда требало конструисати конхерентан опсег знања и идентитета и истовремено легитимисати доктрину, која нема радикалне дисконтинуитете. Фаза стабилне доктрине, која кореспондира са кохерентним репрезентацијама и потврдама идеолошких околности се, ипак, не може истовремено сматрати и фазом апсолутно конзистентних концепција

[27] Полазиште истраживања постављено је према Фукоовим закључцима који се тичу начина "на које људска бића разумеју себе у оквиру једне културе" и начина на које знање о "друштву које у себи садржи индивидуална и заједничка значења" бива произведено у различитим историјским периодима.

изградње социјализма, имајући у виду шире друштвене промене које су се одигравале током ове фазе. На овом месту, може се поставити питање усложњавања идеолошких концепата и њихових последица по системе конструисања идеолошких представа модерном архитектуром. Да ли се о модерној архитектури Београда у југословенској кинематографији, као систему конструисања поменутог знања уопште може говорити у једнини, или је ипак реч о множини идеолошких представа, нужним и подударним варијететима идеологије, и њеним еволутивним многострукостима, условљеним моментима, могло би се рећи дозвољене, неконзистенције идеолошке подлоге, јер је то управо прокламовањем не само либерализације и демократизације друштва као темељних вредности у оквиру нове идеолошке платформе, већ и сталности ових процеса било дозвољено?

Истраживање репрезентације модерне архитектуре Београда се у вези са системима конструисања идеолошких представа неће освртати ни на феноменологије нити на рефлексије контекста на модерну архитектуру, већ ће тумачењем репрезентације као језичке структуре која посредством моћи заступа одређени систем вредности и тиме формира и дефинише знање и његову структуру, инсистирати на томе да репрезентација модерне архитектуре Београда на филму стоји у вези са производњом југословенског идентитета кроз архитектуру која је приказана на југословенском филму, и на томе да је она један од многобројних система конструисања и истовремене потврде изграђивања социјализма у Југославији, који, током дужег временског периода, не може постојати без њих. Посматрање модерне архитектуре Београда као отвореног текста у друштвеном и културном, и пољу филма, указује на теоријски неограничено велики број југословенских идентитета, с тим да су за истраживање релевантни само они текстови које се непосредно односе према идеологији самоуправног социјализма и социјалистичке демократије. Модерна архитектура Београда виђена кроз филмску камеру тумачењима ће се довести у везу са поменутим идеолошким окружењем, а истраживање ће користити само оне текстове који се могу довести у овакве везе, и текстове који су, као носиоци одређеног значења самоуправно социјалистичког идентитета, релевантни за истраживање, али, неопходно је нагласити да то могу бити и текстови који нужно не афирмишу идеолошки концепт и немају позитивне идеолошке конотације. Структуралистички и постструктуралистички приступ теорији идеологије појасниће кључни значај управо ове групе текстова за функционисање саме идеологије. Једноставно, појединачни текстови, текстови модерне архитектуре Београда која је приказана у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године јесу били градивни елементи идеологије изградње социјализма и новог југословенског самоуправног социјалистичког идентитета само уколико су функционисали кроз историографију, теорију и критику архитектуре, али и кроз шире дискурсе не само културе и уметности, већ и најшире друштвене дискурсе, јер се изван ових система и њихових међусобних, комплексних веза и односа, о значењима самоуправно социјалистичког идентитета који се творе архитектуром која је приказана на југословенском филму и не може говорити. Како је однос текст о модерној архитектури / архитектонски текст / архитектура (виђена кроз филмску камеру) као текст / други текстови, и између осталих они који се односе искључиво на филму причу, кључно место процеса конструкције југословенског идентитета архитектуром која је приказана

на југословенском филму и то као садржаја идеологије и идентитета, од пресудне је важности нагласити да су фокуси истраживања управо релације између ових текстова, а не они сами по себи, не би ли се идентитет/идентитети који настају разумели и тумачили, а у вези са контекстом сваког од ових феномена и контекста њиховог међусобног укрштања.

С обзиром на то да се истраживање не бави рефлексијом модерне архитектуре Београда на каквом социјалистичком филму, потребно је, првенствено из методолошких разлога, напоменути да рад препознаје још један хронолошки оквир. Унутар генералне хронологије од 1945. до 1968. године, којом се уоквирава низ манифестација изградње социјализма у Југославији, постоји и хронолошки оквир у коме је архитектура која је приказана на филму реализована. Овај хронолошки оквир, ради методолошке доследности остаје отворен, јер се претпоставља да су се идеолошке представе објективно могле творити и архитектуром која није нужно морала бити реализована унутар истог идеолошког система. Дакле, рад не полази од претпоставке да су за истраживање релевантна архитектонска дела реализована једино у хронолошком оквиру изградње социјализма, већ да су једнако релевантна и дела која су могла настати у претходним идеолошким контекстима, а филмована у задатом хронолошком опсегу, чиме постају значајна за производњу знања о изградњи социјализма. У том смислу, важно је истаћи да, иако се унутар јединственог политичког оквира Југославије, о репрезентацији модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији, као систему конструисања идеолошких представа кроз дискурс модерне архитектуре и, тек секундарно, кроз дискурс филма, теоријски може говорити од почетка инсталације идеологије у послератној Југославији, идеолошке представе ће своје пуне облике добити након измене доктрине, од 1948. до 1953. године. О производњи чистих идеолошких представа самоуправног социјализма и социјалистичке демократије и самоуправног социјалистичког идентитета кроз дискурс архитектуре, постављен у контекст филмске оптике, може се говорити тек од 1957. године, када архитектура Београда у југословенској кинематографији почиње да добија своја пуна, југословенска, самоуправно социјалистичка семиотичка одређења. Како ће рад тумачења репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији повлачити управо из механизма творбе знања о југословенству и о југословенском идентитету архитектуром, треба поменути и да се се исход рада неће тицати систематизације филмских наратива о историји југословенског филмовања модерне архитектуре Београда, или о историји филмовања модерне архитектуре Београда у Југославији, или о историји архитектуре Београда коју су филмовали Југословени, као ни систематизације наратива о историји ”београдске модерне архитектуре на филму” у најширем смислу, или београдске Модерне на филму, или архитектуре Београда коју су филмовали модернисти, нити било какве систематизације наратива архитектуре Београда који се, осим по географском критеријуму, не може другачије схватити. Заправо, рад се односи на покушај успостављања стратегија тумачења репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године које су настале у идеолошком окружењу изградње социјализма у Југославији. Највећи део истраживаних филмографских јединица реализован је у периоду од 1957. до 1968. године и унутар филмске продукцијске куће *Авала филм*, али ова чињеница не

условљава ни тематско ни методолошко ограничење истраживања. Такође, рад је изабрао филмографске јединице које се могу сматрати еклатантним примерима производа продукционог етатизма, што такође не представља ограничење истраживања, већ из средишта дискурса маркира његове границе.

Истраживање би се могло и проширити у неколико праваца. Померања хронолошких ограда подразумевала би додатна појашњења претходно наведених ограничења идеолошких специфичности, док би било каква измена географског аспекта, с обзиром на исту идеолошку матрицу или бар доминатни курс јединствене идеолошке матрице у Југославији, подразумевала пре свега истраживања архитектуре у градовима у саставу федерације. Да су оваква истраживања могућа, потврђује чињеница о великом броју филмографских јединица које на најразличитије начине интерпретирају најразличитије аспекте социјалистичке свакодневице у градовима у Југославији. Рад би се могао проширити својеврсним усмеравањем и на типове југословенског идентитета, који се творе различитим садржајима филмова који архитектуру Београда узимају у разматрање, или пак оних који у разматрање узимају архитектуру градова Југославије. Рад би се могао бавити и тумачењем ресемантизације архитектуре филмом, с тим да је за овакво тумачење неопходно померање хронолошких ограда рада, ради јаснијег увида у производе ”праве” слободе филмског стваралаштва која је наступила са алтернативним продукцијским моделима. Даља истраживања би се могла премештати и у било који од дискурса који су се бавили архитектуром.

Основни значај истраживања тиче се покушаја тумачења модерне архитектуре као текста културе, дисциплине и институцинализоване праксе у процесима идеолошке репродукције и грађења сложених друштвених идентитета. Основни значај тиче се и покушаја сагледавања архитектуре као друштвеног феномена, о чему ће бити речи. Коначно, значај истраживања тиче се и покушаја да се архитектура тумачи интердисциплинарно-културолошким приступом и да се у овоме примени комплексна теоријско-методолошка платформа, не би ли се знања о архитектури у наведеном друштвеном контексту, у најширем смислу, привремено посложила према семиотичким и дискурзивним критеријумима, а не само према критеријумима који су постављени унутар архитектонске праксе, дисциплине, историографије, теорије и критике. Разлог за тумачења архитектуре са становишта студија културе лежи у потреби да се укаже на то да конфигурације модерне архитектуре ван њене праксе и дисциплине нису нужно конфронтиране уобичајеним поставкама бинарних опозиција на којима је већина њених интерпретативних традиција и заснована, већ да конфигурације служе остварењу одређених културних улога и да су архитектонски идентитети отворена семиотичка поља, којима једна заједница производи пожељне представе о себи. У том смислу, важно је поменути да ће често исти објекти или делови града приказани у различитим филмовима имати различите културне улоге у репрезентацији сложених друштвених идентитета, као што ће објекти или делови града, конципирани на различитим архитектонско-урбанистичким програмским, функционалним, формалним поставкама, у истом филму имати веома сличне, готово идентичне, културне улоге. Тема репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији до сада је готово неистражена научна тема, чији се значај тиче историографије архитектуре Београда, с обзиром на то да се предочавањем филмографских јединица, до сада

вероватно познате филмске грађе, али непознате као грађе о архитектури, може допринети увећању постојећег корпуса историографске грађе о архитектури Београда. Истраживање омогућава и да се постојећи корпус историографске грађе даље тумачи са жељених, другачијих становишта у односу на предмет истраживања и посматрани контекст. Коначно, истраживање би могло да има и значај за нова тумачења изградње социјализма у Југославији, у чијој је производњи и трајању архитектура која је приказана на југословенском филму, као поље културе којим су структуиране друштвене реалности, имала завидно место.

Осврт на досадашња научна истраживања модерне архитектуре Београда

Репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији до сада је неистражена тема. Научна истраживања архитектуре Београда, као културолошке категорије, на чему и почива овај рад, започета су деведесетих година прошлог века, истраживањима различитих тематских фокуса, теоријских становишта, методологија и интерпретативних стратегија и у највећој мери дотичу се проблема културног и националног, српског и наднационалног, југословенског идентитета. Ове малобројне студије, чији се значај састоји у предочавању низа проблема који се односе на начине на које се архитектура посматра кроз културну, националну или било коју друштвену категорију, охрабриле су и овај истраживачки покушај.

За ово истраживање значајна је најпре студија *Српска архитектура 20. века: од историцизма до другог модернизма*[28] Милоша Перовића, којом се архитектура Београда, кроз методолошку употребу не само архитектонског, већ и политичког, економског и ширег културног и друштвеног контекста, и кроз истовремену компаративну анализу односа са феноменима у релевантним, односно срединама погодним за научну компарацију, интерпретира као место реализације најразличитијих колективних идентификација. Овим приступом је, у научној средини у Србији, отворено поље за даља потенцијална истраживања модерне архитектуре Београда, увидима у њене шире културолошке особености. Научни рад Љиљане Благојевић *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade architecture 1919-1941*[29], обухват ранијих истраживања, превасходно у магистарском раду *Однос функције и форме у модерној архитектури Београда на примеру породичне куће/виле у периоду између два светска рата*[30], фокусира се на феноменолошке интерпретације и на методолошку употребу контекста Модерних покрета у Европи. Иако се рад бави и контекстуализацијом предмета истраживања и у вези је са друштвеним, политичким и, пре свега културолошким, подлогама у Југославији пре Другог светског рата, модерна архитектура Београда се, уз делимичну интерпретацију и са аспекта друштвеног, класног и културног идентитета, тумачи са позиције архитектонских идентитета у

[28] Miloš R. Perović, *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma/Serbian 20th Century Architecture: from historicism to second modernism* (Beograd: Arhitektonski fakultet, 2003).
[29] Ljiljana Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
[30] Ljiljana Blagojević, ”Odnos funkcije i forme u modernoj arhitekturi Beograda na primeru porodične kuće/vile u periodu između dva svetska rata” (Magistarska teza, Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1998).

Европи, и то као идентитет маргине, или маргиналних места модерности. Сличан методолошки приступ примењен је и у докторској дисертацији *Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године*[31] исте ауторке. Постављањем истраживања на теоријску платформу модерне архитектуре и употребом рефлексије окружујућих идеолошких подлога модернизације, деаграризације, индустријализације и урбанизације Југославије, планирање и пројектовање Новог Београда су, кроз тумачење примене принципа модерног покрета у архитектури и урбанизму, доминатно интерпретирани са аспекта архитектонских идентитета модерног, управљачког, града становања и савременог града и сасвим делимично са аспекта друштвеног и класног идентитета. Архитектура Новог Београда је интерпретирана као ”јединствен пример послератног модернизма у урбанизму и архитектури у којем је, на подлози идеја и принципа функционалног града модерног покрета, реализован модел планирања и пројектовања урбане структуре и архитектуре који је суштински различит од две доминантне универзалистичке парадигме периода, наиме, од парадигме Интернационалног стила и од парадигме социјалистичког реализма”[32], али и као последица ”међусобно условљених стратегија модернизма које се мењају у односу на промене референтног оквира модернизма и на промене историјских и социо-политичких услова”[33]. Од рецентних истраживања са културолошким становиштем треба поменути докторску дисертацију Јелене Живанчевић *Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије*[34], којом се, тумачењем појма социјалистичког реализма и снажном политичком, економском, друштвеном, културном и уметничком контекстуализацијом, архитектура Југославије од 1945. до 1952. године, а последично и архитектура Београда, тумачи као инструмент владања, односно метод производње и дистрибуције моћи, непосредно везан за специфичне политичке и идеолошке стратегије изградње и одржања власти у конкретним условима друштвеног контекста у Југославији. Дисертација *Промена парадигме архитектонско-урбанистичких концепата на објектима културе у процесу конституисања југословенског културног простора у периоду од 1947. до 1974.*[35] Михајла Лујака тиче се покушаја да се, у основи феноменолошки, приступ и истраживање архитектуре са становишта формалних, функционалних, морфолошких, естетских и техничких увида, тумачи у кључу културолошких категорија те је, уз рефлексију културолошког, друштвеног и политичког контекста, архитектура социјалистичке Југославије делимично предочена и са аспекта пре свега културних, али и комплекснијих друштвених идентитета. Докторски рад Вање Панића *Начела модерне у архитектури*

[31] Љиљана Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године” (Докторска дисертација, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2004).
[32] Ibid., 7.
[33] Ibid.
[34] Јелена Живанчевић, ”Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије” (Докторска дисертација, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2012).
[35] Михајло Лујак, ”Промена парадигме архитектонско-урбанистичких концепата на објектима културе у процесу конституисања југословенског културног простора у периоду од 1947. до 1974.” (Докторска дисертација, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2012).

јавних објеката у Београду, период 1918-1941[36], који је наставак рада на магистарској тези *Афирмација принципа модерне архитектуре и специфичности њихове примене у Србији на примеру јавних објеката архитекте Милана Злоковића*[37], креће се у оквиру интерпретација односа и веза са архитектонском историјом Београда и историјом модерних покрета тридесетих година у Европи и рефлексије окружујућих идеологија и, пре свега социо-економског, политичког, културног и интелектуалног контекста. Модерна архитектура Београда је, по овој студији, ”свој пуни просторни израз (...) добила кроз архитектуру модерних јавних објеката, изграђених како у државној иницијативи, тако и кроз све снажнији развој приватне иницијативе у овој области грађења”[38] и, на концу, интерпретирана као историја нове архитектуре у ”српском и југословенском друштву”[39]. Са аспекта културолошких истраживања значајне су и студије *Architecture in Former Yugoslavia: From the Avant-garde to the Postmodern*[40] Петера Кречића (Peter Krečić), и *The Question of National Style in Interwar Yugoslavia: Belgrade, Zagreb, Ljubljana*[41] Тање Дамљановић, које се баве проблемом југословенског идентитета између два светска рата. У првој студији, где је југословенски идентитет у архитектури интерпретиран као сума националних идентитета, архитектура Београда је протумачена као кључно место на коме су се различите националне елите и ”националне” архитектуре надметале. Друга студија, која за главни проблем истраживања поставља репрезентацију и конструисање националних идентитета у дискурсима архитектуре у Југославији, архитектуру Београда тумачи као партикуларни идентитет, који је, заједно са другим националним центрима и њиховим архитектонским идентитетима, репрезентовао и југословенски идентитет. Архитектура Београда је интерпретирана и као носилац културне димензије којом се различити национални идентитети у процесима националне идентификације могу подвајати. Научни радови Владимира Кулића и Мароја Мрдуљаша[42] за ово истраживање су од посебног значаја, с обзиром на употребу савремених теоријских позиција и истраживачких перспектива. Постављајући архитектуру високог модернизма у шири друштвено-политички контекст социјалистичке Југославије, архитектура Београда је интерпретирана као дискурс, кроз који је грађена пожељна слика о социјалистичком друштву, далеко од реалних околности опште модернизације Југославије. Ипак, за ово истраживање најзначајни су радови Александра Игњатовића[43] и, пре свих, студија

[36] Вања Панић, ”Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941” (Докторска дисертација, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013).
[37] Вања Панић, ”Афирмација принципа модерне архитектуре и специфичности њихове примене у Србији на примеру јавних објеката архитекте Милана Злоковића” (Магистарска теза, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2010).
[38] Ibid., 14,15.
[39] Ibid.
[40] Peter Krečić, ”Architecture in Former Yugoslavia: From the Avant-garde to the Postmodern”, in: Dubravka Djurić, Miško Šuvaković, eds., *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2003), 333-373.
[41] Tanja Damljanovic, ”The Question of National Style in Interwar Yugoslavia: Belgrade, Zagreb, Ljubljana” (PhD Dissertation, Ithaca: Cornell University, 2003).
[42] Vladimir Kulić, Maroje Mrduljaš, eds., *Unfinished modernisations: Between utopia and pragmatism: architecture and urban planning in the former Yugoslavia and the successor states* (Zagreb: Croatian Architect’s Association, 2012); Vladimir Kulić, Maroje Mrduljaš, *Modernism in-between: the mediatory architectures of Socialist Yugoslavia* (Berlin: Jovis, 2012).
[43] Aleksandar Ignjatović, Olga Manojlović Pintar, ”Prostori selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat”, u: Tihomir Cipek, Olivera Milosavljević, eds., *Kultura sjećanja: 1941. Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti* (Zagreb: Disput, 2008), 95-112.; Aleksandar Ignjatović, ”Poricanje i obnova: arhitektura postmodrnizma 1980-

Транзиција и реформе: Архитектура у Србији 1952-1980[44], као и докторска дисертација *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године*[45]. Оба рада су заснована на теоријском становишту конструкционизма, а архитектура је интерпретирана као текст културе у процесима грађења представа идентификације у конструкцији друштвених идентитета. Културна улога архитектуре је првонаведеним радом истражена постављањем архитектуре Београда у друштвено-политички, културни и уметнички контекст социјалистичке Југославије, претходно интерпретиран као транзиционо стање до комунистичке будућности. Архитектура Београда је интерпретирана као ”телеолошка конструкција” и као актер монументализације вредности идеологије социјализма, која је ”заступала идеју прогреса, слободе, транзиције и непрестане еволуције, легитимишући захват модернизације друштва”[46]. Другонаведеним радом, који је пре свега у методолошком смислу од највећег значаја за ово истраживање, а који се бави конструкцијом југословенског идентитета кроз дискурс архитектуре, модерна архитектура је интерпретирана као сегмент ”опште културне парадигме репрезентације и конструкције југословенског идентитета”[47].

Најобимнија истраживања модерне архитектуре Београда произведена су унутар историографије, али на овом месту аналитички рад наилази на низ проблема, који се односе на одабир културолошког критеријума за тумачења архитектуре Београда и на доследности његове методолошке употребе у радовима. Реч је о проблемима у вези са генералним претпоставкама да културолошки идентитети постоје по себи те да се архитектура, имплицитно, може тумачити у односу са претпостављеним и већ постојећим културолошким идентитетом. Проблем постаје комплекснији, с обзиром на најчешће недовољно образложена и често дијаметрално различита тумачења тих истих културолошких идентитета. Иако је свака од концепција које ће бити предочене легитимно утемељена, њима се указује на истовремено постојање чак супротстављених културолошких одређења, пре свега у односу на националну категорију, што би се могло образложити постојањем неколико друштвених парадигми из којих су текстови и настајали. Опсежни историографски корпус Зорана Маневића, пре свега докторска дисертација *Појава модерне архитектуре у Србији*[48], архитектонски модернизам, уз феноменолошки приступ, тумачи и делимичном политичком контекстуализацијом, чиме оставља истраживачки простор за нове, постмодерне интерпретације архитектуре реализоване и планиране у Краљевини Југославији. *Новија српска архитектура*[49], текст каталога изложбе *Српска архитектура 1900 - 1970*, архитектуру Београда поставља у кључ националног идентитета, али се усмерава на стилске одреднице архитектуре и на

1991”, u: Miško Šuvaković, ed., *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek. Radikalne umetničke prakse 1913-2008,* (Beograd: Orion Art, 2010), 663-670.; Aleksandar Ignjatović, ”Dom Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata u Beogradu”, *Nasledje,* 7 (2006), 87-118.

[44] Aleksandar Ignjatović, ”Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980”, u: Miško Šuvaković, ed., *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata* (Beograd: Orion Art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2012), 689-710.

[45] Александар Игњатовић, ”Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године” (Докторска дисертација, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2005).

[46] Ignjatović, ”Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980”, 692.

[47] Игњатовић, ”Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године”, 18.

[48] Zoran Manević, ”Pojava moderne arhitekture u Srbiji” (Doktorska disertacija, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1979).

[49] Zoran Manević, ur., *Srpska arhitektura: 1900-1970*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972).

летимична културолошка одређења. Класицизам је протумачен и са аспекта класних идентитета, академизам и уз политичке и социјалне аспекте, док су романтизам, српсковизантијски стил, фолклоризам и модернизам интерпретирани кроз формалне, функционалне, естетске критеријуме, те се претпоставља да из неког разлога ове ”стилове” није ни требало тумачити другачије. Социјалистички реализам је интерпретиран уз политичке, економске, и шире друштвене идентитете, а архитектура вишег стандарда, а реч је о послератној архитектури социјалистичке Југославије која није социјалистички реализам, уз социјалне и друштвене, али не и уз политичке критеријуме. Економски су ваљда већ укључени у сам назив, односно за овај сегмент подразумевајући, па тиме и небитни. У тексту *Српска архитектура 20. века*[50] исти аутор не приступа разјашњењу појма који поставља у наслову текста и, слично као у претходном раду, приступа побројавању стилова. Рад *Архитектура Југославије 1945-1990*[51], Ивана Штрауса, хронолошки јасно ограничен трајањем државне заједнице и ограђен од доминатних идеолошких подлога времена у коме је настао, архитектуру Београда тумачи са ширих друштвено-политичко-економских аспеката, односно ”идентичних услова (...) – да у јединственом омеђеном простору, јединственог друштвеног уређења, сви идеолошко-политички и економско-материјални успони и падови имају идентичне репреркусије на архитектонско стваралаштво”[52], као и са конкретног становишта ауторских слобода у Југославији. Уз наводе да су се ”Паралелно са политичким и друштвеним гибањима, након те преломне године 1948, почеле (су се) у сфери културе развијати све веће демократске слободе уз јасно истицање индивидуалних ставова.”[53] и да се ”О архитектури (се) почиње мислити у новим димензијама, она постаје поново делом духовне околине и интелектуалном надоградњом човекових потреба”[54], те да је ”изборила (је) право грађанства као стваралачка и друштвена дисциплина”[55], архитектура Београда интерпретирана је као архитектонско стваралаштво Југославије у корелацији са савременим архитектонским токовима у свету. Рад *Београд 1945-1990*[56], Братислава Стојановића и Уроша Мартиновића, архитектуру Београда тумачи са два аспекта. Са циљем ”теоретско и научно-стваралачког закључивања”[57], тумачењем појма урбанизма као ”стручно-научног, градитељско-стваралачког и економско-културно-друштвеног развоја”[58], модерна архитектура Београда је најпре интерпретирана са становишта историје урбанизације. Међутим, присвајајући појам урбанизма, Стојановић архитектуру Београда означава као производ ”нашег, југословенског, модерног урбанизма”[59], Нови Београд као репрезент ”савремене југословенске архитектуре и урбанизма”[60], ”највећи резултат овог периода изградње Београда” и, истовремено, као ”репрезент наше,

[50] Zoran Manević, ”Srpska arhitektura XX veka”, u: Zoran Manević et. al. ur., *Arhitektura XX vijeka*, (Beograd: Prosveta, Zagreb: Spektar, Mostar: Prva književna komuna, 1986).
[51] Ivan Štraus, *Arhitektura Jugoslavije 1945-1990* (Svjetlost: Sarajevo, 1991).
[52] Ibid., 7.
[53] Ibid., 23.
[54] Ibid.
[55] Ibid.
[56] Bratislav Stojanović, Uroš Martinović, *Beograd 1945-1975: urbanizam arhitektura* (Beograd: Tehnička knjiga, 1978).
[57] Bratislav Stojanović, ”Urbanizam”, u: Ibid., 9-103, 11.
[58] Ibid.
[59] Ibid., 16.
[60] Ibid., 57.

београдске урбанизације”[61]. По Мартиновићу, архитектура Београда је сегмент ”београдске школе архитектуре”, под чиме се подразумева ”антидогматизам у схватању општих теза филозофије модерне архитектуре и њене практичне интерпретације”[62] те ”широка и неприкосновена слобода изражавања просторних идеја чини најаутентичније својство савремене архитектуре Београда и Србије”[63]. Радом *Знакови у камену: српска модерна архитектура: 1930-1980*[64] Алексеја Бркића, модерна архитектура Београда се интерпретира са становишта индивидуалне поетике аутора текста и јесте аутентични изданак аутентичне ”београдске школе архитектуре”, означена као ”уважавање вредности самосвојног израза и индивидуалне потенције стваралаца”[65] и као ”српска модерна архитектура београдске школе”[66]. Радом Уроша Мартиновића, *Модерна Београда: архитектура Србије између два рата*[67], архитектура је постављена у контекст архитектонског развоја Београда и Србије након Првог светског рата, али се проблематика ширих друштвених идентитета, која је педантним наводима из историјских извора предочена, не интерпретира даље. Интерпретације Михајла Митровића у *Новија Архитектура Београда*[68], архитектуру Београда постављају у контекст историје архитектонског развоја Београда, до 1940. године и након Другог светског рата, тумачећи их ”архитектуром нових схватања у ликовном, грађевинском и социјалном смислу”[69] и као ”резултат послератног архитектонског стваралаштва”[70]. Ови приступи архитектури Београда засновани су на интерпретирацији специфичних активности појединаца у пољу архитектуре те су кључни и протагонисти и интерпретативни фокус радова архитектонске реализације и њихови аутори, али су то ретко и ставови пројектаната у домену архитектонске теорије. Такође, радови обилују и импресивним колекцијама фотографија архитектонских објеката Београда и делова архитектонских пројеката, те се може претпоставити да се потенцијални циљ радова, превасходно тиче утемељења слике ”српске” модерне архитектуре, по Маневићу и Бркићу, ”прве, друге и треће ремоделације” по Бркићу, ”београдске школе архитектуре” по Мартиновићу и Бркићу, ”новије архитектуре” Београда по Митровићу и ”архитектуре Југославије” по Штраусу. На овај начин се заправо из различитих интерпретативних углова конструише култура српске модерне архитектуре и/или модерне архитектуре Београда и/или новије архитектуре Београда и/или београдске архитектонске школе и/или архитектуре Југославије, али виђења архитектуре Београда могуће указују и на актове конструисања различитих, сложенијих друштвених идентитета који су у темељу различитих идеологија и који се, између осталих дискурса, творе и архитектуром. Поменути текстови сведоче и о постојању различитих идеологија које су у време писања текстова функционисале истовремено.

---

[61] Ibid., 61.
[62] Uroš Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, u: Stojanović, Uroš Martinović, *Beograd 1945-1975: urbanizam arhitektura,* 105-247, 111.
[63] Ibid., 113.
[64] Алексеј Бркић, *Знакови у камену: српска модерна архитектура: 1930-1980* (Београд: Савез архитеката Србије, 1992).
[65] Ibid., 81.
[66] Ibid., 53.
[67] Uroš Martinović, *Moderna Beograda: Arhitektura Srbije izmedju dva rata* (Beograd: Privredni pregled, 1972).
[68] Михајло Митровић, *Новија архитектура Београда* (Београд: Југославија, 1975).
[69] Ibid., 7.
[70] Ibid., 16.

Фрагменти рецентних радова у области студија филма такође су били од значаја за ово истраживање, и пре свих, иако тематски подстакнута студијама Балкана, студија Невене Даковић, *Балкан као (филмски) жанр: текст, слика, нарација*[71], настала као допуна истраживања *Целулоидна Југославија/Балкан*[72]. Одлагањем расправе о стварном, и већ одређеном постојању балканског идентитета, који је, по ауторки ”можда, пуки квалитет мултикултурализма региона, потврђен и самом немогућношћу свог одређења”, архитектура Београда је, кроз анализу односа ”културних, уметничких и медијских – Балкана/Србије/Европе, тј. дијалектике европеизације и балканизације, европских интеграција/одустајања од њих”[73], интерпретирана као место конструкције урбаних феномена и митологије замишљања Балкана.

Из прегледа досадашњих истраживања да се закључити да се културолошким функцијама архитектуре бавио мали број студија, тек свега неколико њих ове функције разматра из конструкционистичке перспективе и да је највећи број оних којима је модерна архитектура тумачена у домену архитектонских идентитета, а појмовима модерне архитектуре одузети шири друштвени окружујући контексти. Да ли се овим интерпретацијама архитектура Београда чувала у некаквом простору изван времена? Да ли се овим интерпретацијама потхрањивала аутентичност у дискурсима архитектуре, на којој се толико, са идеолошке платформе самоуправног социјализма инсистирало након 1948. године? Да ли је то последица веровања у оно што Штраус назива ”широком и неприкосновеном слободом”? Евидентно мали број истраживања културолошког становишта и доминатни дискурс померања архитектуре у поље невиности архитектонских идентитета и незаинтересованости за окружујуће дискурсе којима се и данас, у највећем броју случајева, уређује архитектонска историографија, можда говори о потреби научне заједнице да не искорачи у правцу дијалога око културолошких и ширих друштвених категорија. На крају, неопходно је поменути да овај рад не тежи да приложи ни историју историје модерне архитектуре Београда нити некакву њену истиниту истину, на које велики број досадашњих студија није указао. Рад тежи да сагледавањем архитектуре као текста културе и кроз интердисциплинарни приступ, покуша да разуме њене односе и везе са идеологијом у изабраном историјском тренутку, не би ли се за тренутак фиксирала могућа значења ове улоге и последично, могућа другачија значења модерне архитектуре Београда.

[71] Nevena Daković, *Balkan kao /filmski/ žanr: slika, tekst, naracija* (Beograd: FDU, 2008).
[72] Ibid., 12.
[73] Nevena Daković, ”Srce tame i slike granice: Celuloidna Jugoslavija/Balkan”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* (Beograd), br. 6-7 (2002/2003), 261-270.

Систем научних хипотеза

У складу са изнетим проблемима и циљевима и након прелиминарног истраживања, дефинисане су хипотезе.

Рад полази од основне хипотезе да је репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године била део система репрезентације самоуправно социјалистичког идентитета кроз архитектуру и да није постојао само један систем репрезентације самоуправно социјалистичког идентитета, већ да се он истовремено градио приказивањем бројних законодавних, финансијских, програмских, функционалних, формалних, естетских система модерне архитектуре. Модерна архитектура Београда се у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године репрезентовала у извесном броју представа југословенског идентитета које су се конструисале модерном архитектуром, а које су могле припадати било којој конфигурацији модерне архитектуре према постојећим интерпретативним традицијама.

У складу са проблематизацијом рада у вези са хронолошким оградама и конструкционистичком теоријском платформом, потенцијалну интерпретативну некохерентност различитих типова репрезентација требало је ограничити и сложити у релативно стабилан систем. Како се репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији не може посматрати као део система репрезентација самоуправно социјалистичког идентитета уколико се репрезентације претходно не систематизују у стабилне структуре, ово је подразумевало да се репрезентација модерне архитектуре Београда сагледа са становишта стабилних идеолошких перспектива и културних контекста али и корпуса знања о самоуправном социјализму и социјалистичкој демократији. Рад полази од става да су репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији функционисале у оквирима система репрезентације самоуправно социјалистичког идентитета кроз модерну архитектуру која је приказана на југословенском филму, тј. у оквирима парадигми које, као структуре нису искључиво својствене модерној архитектури као пракси, дисциплини, теорији или тексту, већ укључују и релативно фиксиране системе знања о самоуправном социјализму и социјалистичкој демократији. Дакле, иако модерна архитектура унутар свог дискурса поседује специфична одређења, она у одређеном идеолошком контексту нису довољна да се утврде системи репрезентације. Основно полазиште рада је да су репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији функционисале кроз односе специфичних одређења модерне архитектуре као праксе, дисциплине, теорије или текста са ширим системима знања у одређеном идеолошком оквиру артикулишући парадигме, где је свака од парадигми, као артефакт, а могу се подвојити сходно политички мотивисаном знању, модерну архитектуру Београда представљала као субјект са особеним функцијама у друштву, исказујући самоуправно социјалистички идентитет. Група парадигми, где је модерна архитектура Београда виђена кроз филмску камеру била део супстанце исказивости самоуправно социјалистичког идентитета, јесте представљала само једну од група парадигми којима је, унутар других дискурса уметности и културе, конструисан југословенски идентитет. Како је рад фокусиран на период продукционог етатизма у југословенској кинематографији, неопходно је поменути и да је филм тек секундарно,

као сегмент садржаја (прича) филмова, имао значаја тј. жанровска, естетска или било која друга својства којима је филм разврставан унутар својих класификација, нису имала утицаја на артикулацију парадигми.

Рад полази од хипотезе да се репрезентација модерне архитектуре Београда на филму југословенске продукције од 1945. до 1968. године, као производња самоуправно социјалистичког идентитета кроз архитектуру која је приказана на југословенском филму, профилисала кроз две доминантне парадигме: *парадигму митологизације прогреса* и *парадигму конструкције модерности*. Обе парадигме су као део система репрезентације самоуправно социјалистичког идентитета функционисале истовремено и зависиле су од знања о самоуправљању и социјалистичкој демократији, од друштвеног-економског-културног-политичког контекста и од одређеног система модерне архитектуре, тј. њених одређења унутар сопственог дискурса. Такође, рад полази од хипотезе да је модерна архитектура Београда у овом сложеном механизму репрезентована као друштвени феномен којим је артикулисан самоуправно социјалистички идентитет.

Парадигма *митологизације прогреса* одговарала је концепту знања о самоуправном социјализму као аутентичној модернизацијској творевини. Производња слике о Југославији као заједници која спроводи аутентичан процес модернизације артикулисала се кроз бројне приказе од приказа планова за изградњу Београда до приказа њихових спроведених верзија. Улога модерне архитектуре Београда се унутар ове парадигме може тумачити у вези са репрезентацијом темпа развоја у Југославији, и потврде да се друштвено актуелни модернизацијски задаци заиста реализују. Модерна архитектура Београда је, унутар ове парадигме, са сетом значења која су већ уређена интерпретативним традицијама у најширем смислу, репрезентована као конкретни модернизацијски задатак, али и, кључно, као конкретан модернизацијски задатак који се реализовао унутар домена реалне пројекције модернизације по источном моделу, а тиме и унутар домена аутентичне модернизације, заступајући знање о дисконтинуитету са предратном модернизацијом, са модернизацијом од 1945. до 1948, и знање о самоуправној социјалистичкој модернизацији као отклону од утопијске пројекције будућности. Ова парадигма била је од значаја за стабилизацију пожељног система вредности, јер је модерном архитектуром као завршеним, реализованим модернизацијски задатаком могло да се укаже на то да су пожељне контуре југословенства већ ту, и важније да се до њих стиже аутентичним путем. Такође, ова парадигма имала је значајну позицију која се односила на верификацију ужег система вредности и потврду тек сегмента прокламоване идеолошке доктрине.

Парадигма *конструкције модерности* заступала је знање о самоуправном социјализму и социјалистичкој демократији која негује аутентични *Zeitgeist*, а у складу са идеолошки мотивисаном потребом репрезентације ширег сета вредности Југославије чију аутентичност засновану на идеолошком правоверју, тј. на правилном тумачењу марксизма-лењинизма, за разлику од ишчитавања у Совјетском Савезу, доказује грађанин социјалистичке демократије. Парадигма *конструкције модерности* била је усмерена на акт конструкције искуства модерности појединца, за разлику од претходно наведене парадигме у којој се модернизација као процес сагледава уопштено. Производња слике о Југославији која живи аутентичну модерност артикулисала се кроз

приказе свакодневице грађанина социјалистичке демократије, и то кроз приказе његовог искуства становања, рада и слободног времена, односно кроз приказе најширег спектра садржаја који се могу сврстати у три групе: бирократизација друштва, еманципација и стварање нових друштвених идентитета, и друштвене промене. Улога модерне архитектуре Београда се унутар ове парадигме може тумачити у вези са репрезентацијом позиције појединца у процесима друштвеног развоја у Југославији и потврде процеса конструисања ширих и актуелних друштвених идентитета. Модерна архитектура Београда је унутар ове парадигме, сетовима значења о модерној архитектури која су већ уређена интерпретативним традицијама у најширем смислу, репрезентована као друштвени феномен и то у елементима: законодавства у области становања (државно регулисаних могућности за остварења права на интиман живот у стамбеном простору, заједничких станова, финансирања стамбене изградње и друштвене контроле); нових друштвених идентитета и друштвених промена (промене породичних модела становања и родних идентитета, нове културе становања, физичке/урбане културе, комерцијализма, миграција и номадизма, трговине, културе и аутономне уметности и рада), заступајући знање о аутентичном искуству појединца у спровођењу пута ка будућности, тј. заступајући знање о искуству дисконтинуитета са предратном и са совјетизованом прошлошћу социјалистичке Југославије и знање о искуству отклона од утопијске пројекције будућности. Неопходно је нагласити да је знање о аутентичном искуству појединца као знање о аутентичној модерности заступано у складу са заступањем знања о ширим модернизацијским токовима и то у вези са: правом на ”интиман лични део живљења”, правом на стан, стамбеном изградњом, еманципацијом жене, новом културом становања, самоуправно социјалистичком урбаном културом, пословањем, комерцијализмом и потрошачком културом, доколицом, мобилношћу, запошљавањем сељаштва у фабрике, еманципацијом радника, индустријализацијом, трговином, културом, администрацијом, новом економском политиком, либерализацијом и оријентацијом на тржишну привреду, повећањем ефикасности организације производње, побољшањем технологије и квалификације радника. Ова парадигма била је од изузетног значаја за стабилизацију пожељног система вредности, јер је архитектура као друштвени феномен или као просторни оквир за приказ процеса реализације ширих друштвено актуелних модернизацијских задатака, и то стварања, функционисања и промена друштвених идентитета, могла да укаже да се друштвени процеси одвијају на аутентичан начин и кључно, да су се пожељне контуре самоуправног социјалистичког идентитета и у ширим друштвеним категоријама дотакле. Будући да се ова парадигма односила на верификацију најширег система вредности и да је потврђивала бројне сегменте идеолошке доктрине, може се сматрати потенцијално учинковитијом од парадигме митолозације прогреса.

Осим што се претпоставља да су у оквиру парадигме *митологизације прогреса* произведена пожељна значења модерне архитектуре Београда која су одговарала пожељној слици југословенства, претпоставља се и да је парадигма *конструкције модерности*, осим у правцу пожељних, оних која су одговарали пожељној слици југословенства на филму утемељеној на најширем сету хуманистичких вредности, могла кретати и у правцу непожељних, јер семиотизације су зависиле од мобилизације

најразличитијег спектра маркера којима би се, чак могло указати и на то да је реч о идентитету који није аутентичан.

Рад такође претпоставља да наведене парадигме, осим што су постојале истовремено, нису биле наспрамно постављене и да су у потврђивању прокламованих вредности обе биле неопходне.

Последња претпоставка тиче се истовременог постојања најразличитијих културолошких улога различитих архитектонских текстова који су коришћени у различитим филмским контекстима. Културолошке улоге различитих архитектонских текстова испољавале су се најпре путем друштвених идентитета, потом путем различитих парадигми, у чему је филмски садржај, и конкретно филмска прича, као сегмент филма, имала једину улогу у механизму. Различите културолошке улоге, које су додељене неретко истим архитектонским текстовима, довеле су до идентификација најразличитијих улога модерне архитектуре Београда у производњи идеолошких представа друштвених идентитета самоуправног социјализма у ширем идеолошком, политичком, друштвеном, уметничком и културном контексту.

Теоријске поставке истраживања

Образложење теоријског оквира истраживања даје увид у отворену теоријску платформу ослоњену на постмодернистичке теоријске правце, тј. на лингвистички оријентисане теорије, и истовремено, на интерпретативне теоријске и методолошке стратегије, обједињене у теоријски и научно конзистентну интерпретативну мрежу, пре свега структуралистичких и постструктуралистичких теоријских приступа.

Студије културе су теоријски хибрид, неунифицирано поље за тумачења култура, грађено отвореношћу за теоријска струјања, од марксистичких, до обједињених постмодернистичких, теоријских поставки.[74] Неомарксизам и семиологија,

[74] Културолошка истраживања иницијално су настала као алтернатива доминатном схватању културе на традицији просветитељства и романтизма. Основне идеје, настале у радовима Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams), Ричарда Хогарта (Richard Hoggart) и Едварда Томпсона (Edward Thompson), засноване су на *критици критике масовног душтва* и *антиелитизму*, на критици критике масовне културе који се односи на критику маса, и на критици критике идеја масовне културе као прозвода владајуће класе који је развијан у Франкфуртској школи на Адорновом (Theodor Adorno) и Хоркхајмеровом (Max Horkheimer) развијању појма индустрије културе. Поменуте критике доминатно су усмерене ка критици хуманистичког тумачења појма културе постављеног на традицијама просветитељства уз ставове да тумачење култура као основног покретача цивилизацијских процеса, моћи знања који успоставља поредак заснован на правди, грађанском моралу и поштовању разума, није ништа друго до успостављање норматива који теже развоју ”цивилизованих” друштава. Критика културе постављене на традицији романтизма, као посебног статуса културе унутар просветитељске традиције, јесте критика идеала генија – ”уметника демијурга, божански просветљеног појединца, способног да ствара свет *ex nihilo*”, односно критика централне фигуре око које је грађен идентитет времена уздрманог револуцијама. Циљ студија културе је замена Културе културама уз ослонац на став да се све што има значење за различите друштвене групе и појединце може и треба схватити легитимном културом. Истраживања се спроводе увидом у релативне односе у оквиру културе и оспоравањем тотализирајућих, општих концепата и усмерена су на тумачење начина на које се специфична ”порука” односи према идеологијама, класама, национализмима, етницитетима, а не на енциклопедијске идентификације специфичне културе. Она могу бити ослоњена на друштвену, политичку, литерарну теорију, теорију медија, историју, филозофију, политичку економију, студије филма и видеа, комуниколошке студије, или друге, али, уз сталну теоријску оријентацију која почива на друштвеном конструкционизму и на потрази за теоријском парадигмом којом би се омогућила адекватна средства интерепретације којима би се мреже значења и везе, које се у свакој културној појави успостављају, између силе доминације и подређених, размрсиле, а дискурси који стварају значења и форму културе дешифровали. Уз ослонац на теоријски хибрид, културолошка истраживања крећу од основне претпоставке да ”у култури ништа није невино” и да ”иза свега што се пласира као нормално, природно, општеприхваћено или као непобитна истина, важећа

постструктурализам и постмодернизам, обележавају у основним цртама теоријско опредељење студија културе. Широка методолошка платформа лингвистике и семиологије омогућила је да се култура тумачи као *текст,* да би се текст накнадно лоцирао у оквире друштвеног *контекста*, а међузависност текста и контекста поставила за полазну и основну тачку културолошких интерпретација. Дакле, културолошка истраживања анализирају архитектуру као текст, чија су значења последица праксе контекстуализације и могу се проблематизовати широким спектром потенцијалних приступа - од постављања односа културе блока моћи и маргинализованих култура у средиште пажње, ослоњањем на марксистичке традиције, до суочавања са самим чином конструисања текста ослањањем на постструктурализам. Као последица основног полазишта, значења архитектуре нису иманетна архитектури, већ се овим истраживањима омогућавају увиди у одређења ван њене феноменологије, односно ван архитектуре као дисциплине, праксе, теорије. Такође, она омогућавају и обједињивање предмета и методе истраживања кроз онолико теоријских полазишта колико је то потребно, а корпус извора истраживања уређују према потребном, одабраном и образложеном, методолошком критеријуму. Дакле, културолошко истраживање упућује ка анализи архитектуре као носиоцу и регулатору тренутних значења тренутних констелација одабраног контекста. Неопходно је поменути да ће се у овом истраживању филм користити само као контекст.

Неомарксистичке интерпретације полазе од става о класном пореклу појма културе, што подразумева да су сви облици културалне праксе привилеговање само једне од њених могућих форми у оквиру сложеног и конфликтног друштва.[75] Неомарксистичка истраживања архитектуре подразумевају анализу у вези са друштвеном условљеношћу укуса, хегемонијом и идеологијом, односно анализу позиције архитектуре у процесу представљања легитимног укуса у друштву као општеважеће норме; анализу архитектуре као претходно ”упаковане” у идеолошке обрасце; и коначно, анализу архитектуре као једног од процеса стабилизације одређеног погледа на свет.[76] Ова истраживачка перспектива условљава да архитектура

за све, стоји конкретан друштвени однос и њихов пратећи идеолошки и дискурзивни апарат који учествује у стварању културних значења”. Циљ културолошких истраживања тиче се демистификације односа моћи који леже у основи културе, фокуса на класне, расне и родне разлике, идеолошке конструкције културних порука, и заједничког подтекста проблема идентитета, и то, од оспоравања концепата модернизма чији је циљ да фиксира, нормира и додели универзално значење идентитету, до довођења политике идентитета и права на разлику у фокус, где се, промовисањем нестабилности, променљивости и хибридности, конституишу кључна места ”флуктуирајућег” и нефиксираног идентитета.

[75] Неомарксизам се појављује као одговор на политичке и друштвене проблеме на које традиционални марксизам није могао да одговори. Реч је о студијама и анализама у вези са питањима која воде до унутрашњих проблема теорије Карла Маркса (Karl Marx) и сплету најразличитијих теоријских приступа који су инкорпорирали елементе интелектуалних традиција, од критичке теорије и психоанализе до егзистенцијализма, од радова Ђерђа Лукача (György Lukács), Карла Корша (Karl Korsch), Антонија Грамшија (Antonio Gramsci), преко радова Франкфуртске школе, као најзначајније школе неомарксистичке интердисциплинарне друштвене теорије, коју су оснивали Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer) и Теодор Адорно (Theodor Adorno), а чија је критичка теорија имала изузетан утицај на марксистичку теорију.

[76] За ово истраживање најзначајније су теоријске поставке Луја Алтисера (Louis Althusser) који је развио нови концепт идеологије у односу на формулације класичне марксистичке интерпретације; Славоја Жижека (Slavoja Žižeka) који Алтисеров концепт идеологије даље развија уз ослонац на Лаканово (Jacques Lacan) тумачење Маркса са становишта психоанализе и уз Фројдову (Sigmund Freud) анализу снова; Антонија Грамшија (Antonio Gramsci) који уводи појам културне хегемоније за опис начина на које држава користи културне институције да би се одржала на власти и однос између званичне културе, културе блока моћи и културе подређених интерпретира као сложени однос доминације и подчињавања; као и Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu) који истражује теоријске оквире и методе, уводећи појмове културалног, друштвеног и симболичког капитала (на начин који је у супротности према традиционалном

функционише као једно од значајних места за репродукцију идеологија унутар којих је позиционирана; да функционише као већ претходно ”конструисана” ствар унутар идеолошких образаца, не би ли се, приказивањем одређених архитектура као природног стања ствари, успоставила хегемонија доминатних блокова моћи над маргиналним и маргинализованим; и да функционише као место са кога се представља систем културних вредности одређене класе, на које се легитимни укус и ослања, чиме се и потврђује идентитет класе. Коначно, темељењем теоријско-методолошког апарата овог рада на неомарксистичким интерпретацијама, имплицирана је немогућност сагледавања архитектуре ван кохерентног идеолошког оквира, односно немогућност проблемских поставки истраживања ван узајамне условљености хронолошког аспекта истраживања и делатне идеолошке подлоге.

Поменуто је да је увођење *структурализма и семиологије* под окриље културолошких студија значило могућности тумачења културе као текста.[77] Ове могућности засноване су на инкорпорацији резултата заједничке структуралистичке перспективе линвистичких истраживања у семиотичке интерпретативне стратегије.[78] То првенствено подразумева да је култура структуирана као језик, да се следствено може посматрати као значењска целина, а културална пракса као производња значења. Истовремено, подразумева се да се културе могу и анализирати према методима лингвистике. Семиолошке интерпретације, које полазе од текстуалне природе културе и подразумевају изучавање процеса означавања, комуникације и семиотизације, архитектуру тумаче у односима означитељ/означено који чине асоцијативну целину знак, у односима знак/значење, у односима знак и процес означавања, у начинима на који су знаци разврстани у кодове, у системима тих знакова, при чему означитељ не може бити одвојен од означеног и не постоји ван творбе знака. Конципирана истраживачка перспектива указује на то да архитектура функционише у сложеној творби чиниоца који су одређени културом - у односима означитељ/означено, кроз позицију архитектура као текст/”некакав ментални концепт” или интелектуална творевина, и знак/значење, кроз позицију архитектура као текст/могућа значења. Како семиолошка истраживања подразумевају да значење неког текста не проистиче из његове структуре, већ из његовог односа са другим текстовима, и да се једино путем везе између два означитеља, јер знак на првом нивоу постаје означитељ на другом, може сазнати нешто у односу означитељ/означено, семиолошко тумачење архитектуре не може бити усмерено једино на тумачење наратива о архитектури, јер он не може

економском тумачењу капитала), и појам симболичког насиља, а којима, између осталог, показује да се на основу класа, на симболичком нивоу, потврђује класна диференцијација укуса који се гради на основу систематично одређених културних артефаката или вредности.

[77] Структурализам се бави преиспитивањем епистемолошких проблема и модернистичког наслеђа знања заснованог на традицији Декартове филозофије јединственог субјекта и напретка према технолошко-научном моделу. Теорије оповргавају модернистичку илузију о постојању објективног света који је могуће сазнати на основу моћи рационалног ума који је у темељу научног мишљења а чији је носилац Човек као универзално биће. Теорије устају против сваке идеје универзалне историје која подразумева линеарни ток према јединственој формули напретка која укључује различите културе и историјска искуства света.

[78] Стратегије су првенствено засноване на радовима Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Sosir), Луиса Хјелмслева (Louis Hjelmslev), Јана Мукаржовског (Jan Mukarovsky), Романа Јакобсона (Roman Jakobson), али и на антрополошком приступу Клод Леви-Строса (Claude Levi-Strauss) и психоанализи Жака Лакана (Jacques Lacan). Заједничка платформа свих радова тиче се непостојања мотивисане везе између означитеља и означеног, као и следственог непостојања директне везе знака и његовог значења. Ова веза се по Чарлсу Пирсу (Charles Pierce) и Чарлсу Морису (Charles Morris) може утврдити једино у односу на неки други знак унутар претходно прецизно одређеног система.

указивати ни на какав ”ментални концепт” нити на интелектуалну творевину, већ се проширује на тумачење везе између два означитеља. Семиолошке истраживачке перспективе архитектуре тичу се односа једног текста архитектуре у односу са другим текстовима (тренутни положај) и у односу на промене кроз историју. Како би се семиолошка истраживања архитектуре у овом раду могла прецизно бавити тумачењем везе између два означитеља, неопходно је указати на то да семиолошке истраживачке перспективе архитектуре укључују и својеврсно разврставање текстова, те текст архитектуре функционише као текст архитектонских објеката и/или текст урбанистичких целина и/или текст носиоца улога и статиста на филму, да би се тек онда могло приступити тумачењу везе између два означитеља, односно једног текста архитектуре у односу са другим текстовима. На овај начин се и у методолошком смислу архитектура тумачи и као сегмент тек филмске приче, а утврђивање односа архитектуре као означитеља и идентитета као означеног јесте последица једностепеног означавања архитектуре као последице продукционог етатизма у југословенској кинематографији у одабраном периоду и у одабраним филмским примерима о чему ће детаљно бити речи.

Важно је поменути и *иконографску анализу*.[79] Према савременим тумачењима, иконографска анализа бави се садржајем и смислом уметничког дела и полази од претпоставке да свако дело, као текст културе, има одређене вредности које се могу пронаћи и у другим делима. Иконографска анализа архитектуре идентификује начине на које су исказане одређене теме, њихов садржај и смисао у односу са идеолошким подлогама, да би се потом, што је и циљ ове анализе, тумачење усмерило на упоређење текста архитектуре у односу са другим текстовима културе да би се установиле извесне сличности и дефинисале парадигме. С обзиром на то да иконографска анализа поставља текст архитектуре у специфичан однос са другим текстовима културе, она посредно дозвољава и једнаковредно постављање у однос разноврсних културолошких структура, чиме омогућава да се архитектура постави у раван где оперишу хуманистичке науке.

Пре него што се образложи поструктуралистички приступ, неопходно је поменути *херменеутику*, која је имала снажан утицај на постструктурализам, постмодернизам, неомарксизам, психоанализу и на теорију науке.[80] По савременим

---

[79] Традиционално тумачење иконографије тиче се теоријског апарата историје ликовних уметности и интерпретација у односима форме и садржаја. Савремена тумачења Ервина Панофског (Erwin Panofsky) разликују три слоја, односно нивоа сваког уметничког дела: први се тиче идентификовања ”чистих форми”, други се односи на идентификацију наратива, а трећи на препознавање правог садржаја дела. Сва три нивоа се, по Александру Игњатовићу, могу схватити као ”концептуалне платформе (форма, садржина и смисао) сваког иконографског аналитичког поступка”.

[80] Савремена херменеутика настаје у време реформације и везује се за промене традиционалног бављења тумачењем библијског текста, тј. традиционалних начела тумачења. Позиционирана је унутар филозофије и хуманстичких наука и полази од ”разумевања” као услова осмишљавања друштвених феномена, а осим ужег смисла, који се тиче интерпретације текстова, подразумева и превод (пренос страног смисла у језик), реконструкцију (обнова смисла или ситуације у којој смисао настаје) и дијалог (формирање новог смисла). Шлегер (Friedrich Schlegel) и Шлајермахер (Friedrich Schleiermacher) настојали су да харменеутику сместе унутар филозофије. По Шлајермахеру, задатак онога који се бави текстом неодвојив је од појма емпатије, а ”разумевање” текста могуће је у процесу тумачења и неодвојиво је од правила циркуларности, тј. кретања по ”херменутичком кругу”, враћања од целине ка фрагменту и, обратно. Процесом тумачења продубљује се ”разумевање” смисла фрагмента потчињавајући целину перманетном развоју. Супротстављем природно-научне и хуманистичке методологије, методолошких стратегија ”објашњења”, тј. парадигматских процедура наука експерименталног типа и ”разумевања” као основне процедуре хуманистичких наука, Дилтај (Wilhelm Dilthey) херменеутику сагледава као филозофску дисциплину, али и као теоријски захват тумачења текстова у односу на културу, при чему је ”разумевање” засновано на индивидуалном односу истраживача према тексту. Супротно Дилтају, Зимел (Georg Simmel) износи становиште по коме се ”разумевање” не тиче индивидуалног односа, већ се оно доказује конзистентним исказима и верификује у научним институцијама. Следећи Дилтаја, Хајдегер (Martin Heidegger) износи став да је разумевање структура која конституише људски опстанак и да

тумачењима, херменеутика у ужем смислу јесте дисциплина интерпретације текстова. Она се суштински односи на разрешење ”херменеутичког круга”, тј. логичког проблема досезања апсолутних значења, тумачењем по коме појединачно постаје разумљиво тек тумачењем смисла целине, док је целина разумљива само по појединачном око којег и постоји. С обзиром на то да је херменеутички круг неразрешив, интерпретација, односно ”разумевање”, постављена је ка ”хоризонту смисла”, те ни ”смисао” архитектуре не може последично бити обухваћен у својој укупности. Разлог је методолошке природе, у методолошкој стратегији ”разумевања” тумачењем, односно у грађењу смисла интерпретацијама ван којих смисао ни не постоји, а које су сасвим различите од стратегије ”објашњења” и грађења смисла експериментом. Уколико би се методолошко становиште херменеутичких истраживања доследно следило, овом раду референтна историјска грађа не би ни била потребна, јер би се рад могао приближити хоризонту смисла и без ње. Но, да рад не би остао на нивоу поетике интерпретатора, иако би методолошки могла бити прецизна, истраживање укључује одабир грађе и ”разумева”, односно интерпретира, текстове архитектуре у односу са проблемском целином и обратно, не би ли се ”разумевање” верификовало у оквирима институција научне заједнице. Херменеутичка истраживања подсећају да треба напоменути да рад нема претензије да путем ”истинитијих” интерпретација дође до ”истинитијих” тумачења улоге модерне архитектуре у одређеном друштвеном контексту и ”истинитијих” значења модерне архитектуре, већ да различите интерпретативне перспективе конзистентно сложи у сопствено ”разумевање” модерне архитектуре Београда крећући се ка новом социјалистичком југословенском идентитету и идеологији аутентичне изградње социјализма у Југославији, као хоризонту смисла.

Основа постструктурализма јесу постструктуралистичке семиотичке теорије, које се, за разлику од фокусирања на производњу значења кроз непостојање мотивисане везе између означитеља и означеног и директне везе знака и његовог значења, карактеристичне за структурализам, окрећу ка означитељу ”који сам себе” производи у текст. Заснованошћу на ставу да језик представља систем диференцијалних знакова чије се значење генерише у процесу означавања, теорије указују на то да се процес производње знакова може сагледати једино у ширем пољу културе. Иако се реакције постструктуралиста тичу различито усмерених критика структурализма, заједничка платформа подразумева критику ”самодовољности структура” и бинарних опозиција које их конституишу.[81] ”Неповерењем у метанарације” структурализма и указивањем на непостојање објективне стварности која је прошла кроз значења која језик даје независно од људи и културе, поструктурализам оспорава постојање ствари по себи и,

---

је не треба сматрати инструментом, што као оријентацију следи Гадамер (Hans-Georg Gadamer), који се сматра истинским утемељивачем херменеутике као филозофске дисциплине, а по коме, постојање није ништа друго до језик, а подразумевајући ”ситуацију у којој се налази интерпретатор”, уз ослонац на Хусерлов (Edmund Husserl) појам ”хоризонта”, разумевање јесте ”сливање разних у јединствени хоризонт смисла”, оно не може бити само репродуктивни, већ је и продуктивни однос који води ка плурализму интерпретација. Гадамер је истицао да не развија учење о методи којом би се долазило до неке ”истинитије” интерпретације или до ”истинитијег” тумачења, већ да указује на ”транседенталне елементе који су претпоставка сваке интерпретације”.

[81] Првенствено, реч је о семиотичкој теорији Јулије Кристеве (Julia Kristeva) и Жака Дериде (Jacques Derrida) који тврди да ”откако постоје значења, нема ничега осим знакова, а у стварности не постоји ништа изван текста”. Такође, реч је о радовима Мишела Фукоа (Michel Foucault), Жила Делеза (Gilles Deleuze), Џудит Батлер (Judith Butler), Жака Лакана (Jacques Lacan). Постструктурализам развијен око Лаканове психолингвистичке теорије, филозофије Жака Дериде и Мишела Фукоа отвара различите могућности за тумачења у овом раду.

сагледавањем целокупног људског знања као облика производње значења, идеје целовитости, хомогености, јединства, универзалности замењује идејама плурализма, хетерогености, парцијалности и локалности. У оквиру поструктуралистичких, рад ће поменути деконструктивистичке и дискурзивне интерпретације.

Деконструктивистичке интерпретације подразумевају тумачења архитектуре која укључују до крајњих граница доведен антиесенцијалистички епистемолошки став.[82] Основни деконструктивистички став изведен је из тумачења знака као појавности и манифестације света, трага као уписивања, и слојева који омогућавају да се у знак упише смисао, и текста као увек неуспеле ”транскрипције”, на основу чега се подразумава да свако експлицитно значење укључује и трагове онога што је његова супротност, односно бинарни пар, као и да је бинарни пар увек већ садржан у тексту и да настаје у самом чину ”писања”. Следствено, интерпретације подразумевају могућност за деконструкцију бинарних опозиција, односно демонтирање парова супротности, као што су говор-писање, природа-култура, запад-исток, бело-црно, итд., чија улога и јесте успостављање истине кроз искључивање и девалвирање инфериорног пара, а чиме су отворене могућности за тумачење одсутног ”другог” и ”другости”, и на тај начин успостављеног значења. Деконструктивистичке интерпретације у овом раду полазе од претпоставке да је експлицитно значење архитектуре већ успостављено кроз бинарну опозицију те је анализа усмерена на тумачења увидом у претпостављену другост, односно на тумачења недостајућих елемента, на инфериорни пар који у културалном систему стоји наспрам видљивих и присутних елемената, чија је одсутност уписана у ”сложенији идентитет”. Ово имплицира примену методолошког апарата у тумачењу присутних елемената, самог чина искључивања и девалвирања, али и прећутаних, мање видљивих чињеница, рубног пара експлицитног значења одређеног извора, до кога се потенцијално стиже у другим приступачним изворима или унутар оквира општих културних околности. Међутим, како се успостављање бинарног пара, осим фиксирања разлике која је укључена у простор између супротстављености, може тумачити и као одлагање значења, то оставља појмове отворенима за даља допуњавања. Деконструктивистичке интерпретације заправо указују на опасност од сусрета са значењима која не могу бити потпуна и коначна а која би, активном интерпретацијом, могла досећи потпуну семиотизацију. Деконструктивистички приступ архитектури наводи истраживача на преиспитивање и суочавање са наративима који појмове универзализују одвајањем од контекста.

Дискурзивне интерпретације такође подразумевају тумачења према ставу

[82] Теорија деконструкције, као основа постструктуралистичког мишљења, настаје засићењем структурализмом који примат даје језику као стабилној структури, херметичном затвореном систему који изводи значење бинарним опозицијама. Жак Дерида уводи појам деконструкције којим означава релативизацију и слабљење онтолошких веза унутар конструисаног система, тврдећи да појам треба тумачити као истраживање структура које обликују дискурзивни склоп, а не као поништење или деструкцију. Основне тезе успостављене у теорији деконструкције супротстављају се логоцентричном филозофском дискурсу. Дерида сумња у лингвистичку стабилност, независност и опозит, сматра да се бинарне опозиције налазе у основи западног мишљења, показује да су оне везане за монополе које је модернистичка епистемолошка парадигма остварила на плану реалног живота, и закључује да је модернистички став о могућности утврђивања истине илузија. Теорију развија истицањем релативности, тврдећи да се спознаја не остварује путем супротности, јер свака појава већ садржи своју супротност, чиме, на концу, укида хијерархију и крајности. Иако теорија деконструкције не нуди систематичан методолошки апарат, од разарања свих значења до тога да се постајући метод деконструкција опире да буде метод, деконструктивистичке интерпретације нуде специфичне перспективе читања и тумачења.

антиесенцијалистичке оријентације, а тичу се могућности ”производње текста” у зависности од контекстуализације одређеног поља смисла.[83] Оне почивају на тумачењу језичке производње значења али, како је према основној идеји поструктурализма знање дискурзивно произведено не би ли се позиционирало у основи онога што одређена епоха сматра Истином, интерпретације нису заинтересоване за функционисање самог језика, већ за реалне, друштвене услове производње дискурзивног знања, односно за начине на које историје различитих дискурса производе одређене моделе или режиме истине. Дискурзивне интерпретације архитектуре ослањају се на ”социологизовано” тумачење језичке производње значења и истражују њене друштвене аспекте, уз претпоставку да интерпретације функционишу у систему најразличитијих културолошких идентификација у друштву и да су везане за спровођење моћи. Иако дискурзивни приступ подразумева и потенцијал дискурса за реконструкцију стварности која може бити под утицајем специфичних становишта интерпретатора, у складу са намерама којима интерпретент потенцијално тежи, основним становиштем да архитектура регулише одређену друштвену структуру, указује се на то да се суштина анализе тиче кодирања архитектуре као дискурса исказивања некаквог политички релевантног знања. Дискурзивне интерпретације могле би утврдити различите епистемолошке структуре, односно парадигме репрезентације, које јесу системи спровођења моћи и дистрибуције знања, а тиме и дискурси конструкције режима некакве Истине. Како дискурзивне интерпретације полазе од става да је архитектура већ кодирана политички мотивисаним знањем, она и праксу кодирања, којом се архитектура у оквиру институција друштвеног санкционисања и конституише као субјект исказивања одређеног знања и моћи, чини видљивом. Интерпретације могу указати и на начине на које архитекстонско дело којим је репрезентован неки сложенији идентитет говори о контексту у коме се налази, на начине на које као појединачни елемент, учествовањем у друштвеној мрежи, односно парадигми, структурира и конструише неки сложенији идентитет, и обратно, оне могу указати на начине на које репрезентовани, сложенији идентитет повратно конструише нова значења архитектуре. Све ово наводи на претпоставку да се, уз упориште у постмодернистичким теоријским правцима и у интерпретативној мрежи структуралистичких и постструктуралистичких теоријских приступа, не може једноставно говорити о целовитом, хомогеном, јединственом и универзалном идентитету модерне архитектуре Београда, али се радом може ”разумевати” да су архитектуром виђеном кроз филм, конструисане некакве друштвене реалности, које су, представљајући себе, представиле модерну архитектуру Београда.

[83] Дискурзивна анализа настала је на савременим теоријама друштва и културе и на тумачењу појма дискурса као културолошки, институционално и идеолошки детерминисане друштвене праксе. Она подразумева еклектичан, мултидисциплинаран, широк спектар социолингвистичких приступа друштвеним феноменима који се не занимају основним нивом језика већ системима опште семиотизације неког текста унутар друштвеног и историјског контекста. Фуко је, тумачењем појмова дискурса, дискурзивне праксе и дискурзивне формације, контекст поставио на место најзначајнијег аспекта тумачења културе и увео друштвено-историјску перспективу у лингвистички оријентисане теорије, чиме је начињен радикални постструктуралистички рез. Фукоова теоријска призма има велику могућност примене којом се може обухватити широка лепеза истраживачких проблема, од односа између институционалних центара моћи и глобалних група као што су раса, класа и род, до микро сегмената културних сукоба.

Осврт на историјске изворе и методолошка поставка истраживања

Студија проблема репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији рађена је са интердисциплинарно-културолошког становишта, и конкретно посматрањем односа архитектуре и идеологије, а тек секундарно, посматрањем односа архитектуре, филма и идеологије у конкретном временском оквиру. Проналажење, анализа грађе за истраживање и њен коначни одабир нису се могли одвијати на уобичајени начин.

Уобичајена поставка програма истраживања, која подразумева документовање, систематизацију и анализу извора кроз три одвојене и хронолошки јасно одређене фазе, за ово истраживање није била адекватна јер је било неопходно истовремено издвајати и регулисати историјске изворе који су погодни за тумачење. Уобичајеном анализом извора, архитектонских објеката и урбанистичких фрагмената Београда приказаних на филму, анализом филмографских јединица, и њиховим коначним систематизацијама, нужно би се дошло до енциклопедијског приказа модерне архитектуре Београда у југословенској и/или југословенске кинематографије о модерној архитектури Београда што се, за ово истраживање, без обзира на свеобухватност приступа, чинило непрецизним и, истовремено, чак недовољним. Разлози су се налазили у чињеници да се, целовитим хронолошким приказом две историје, и архитектуре и филма у предметном периоду, проблемски оквири истраживања не третирају. На концу, овај приступ сматрао се непотребним и чак погрешним. Систематизацијом извора уобичајеном анализом могла се начинити методолошка грешка, будући да би се идентитетима, који настају укрштањем текстова и који јесу предмет и проблем истраживања, могло доделити значење самим разврставањем грађе, пре тумачења, и то управо оно значење које указује на ”универзалност” појмова који су изоловани и неделатни у контексту, што рад и тежи да испита. Са једне стране, то би довело до писања историје о архитектури која је репрезентована на југословенском филму, што би даље, као последица заједничког именитеља свих интерпретативних традиција модерне архитектуре, подразумевало приказивање историја архитектонске праксе Београда, као позиције архитектуре Београда унутар корпуса дискурса о архитектонским збивањима у оквиру Модерног покрета тридесетих година у Европи, на југословенском филму. Иако се, као што је поменуто, интерпретативне традиције модерне архитектуре могу међусобно разликовати по томе што су јасно формиране на основу различитих ставова о друштву, историји или самој архитектури[84], то би заправо, у овом случају, значило приступити приказу историје архитектонске праксе Београда, која је као модерна архитектура реализована на строгим правилима и принципима, прекидом са традиционалним формама и техникама грађења, употребом нових технологија и материјала, градитељским програмима и задацима, субверзивном функцијом језика

[84] Интерпретације модерне архитектуре се према Турникиотису могу сврстати у три групе: оперативне (образложења и полемике, које модерну архитектуру има за предмет историјског истраживања и интерпретира је кроз само заснивање Модерног покрета и потврђивање вредности); дерогативне (испитују постојећа правила и уочавају правила за одступања од модерне архитектуре, са циљем успостављања сопствених вредности, кроз преиспитивање суштине Модерног покрета да би се успоставила теоретска база различитих архитектура које се налазе у будућности); трећа група се презентује као објективна и исказује интересовање за брисање свих претходно описаних вредности. Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*.

модерне архитектуре, ефектима фрагментације, функционализмом, апстракцијом, социјалним програмима, а тек потом, тек рефлектована на филм. Са друге стране, у случају историје југословенског филма о модерној архитектури Београда, закључци би били веома слични, а били би последица приказа историје значајног дела филмске продукције социјалистичке Југославије која рефлектује претходно описану модерну архитектуру Београда.

Интердисциплинарно-културолошка перспектива студије репрезентације модерне архитектуре у југословенској кинематографији је, основним тумачењем појма културе као аспекта друштвеног живота у којем се остварује процес производње значења, захтевала особени методолошки поступак, у коме се анализа одвија паралелно са синтезом. Поступак је подразумевао процес који се одвијао унутар затворених кругова, који се састојао од проналажења и одабира изворне историјске грађе, критичке анализе грађе са проблемских становишта, теоријске провере и разумевања њене потенцијалне позиције у системима семиотизација унутар датог контекста. Овај поступак спровођен је готово истовремено са све три поменуте стране, не би ли се препознала културолошка функција извора, која је била кључ за класификације и критичке анализе грађе и која је, на концу, опредељивала да ли је одређени извор употребљив или не за даљи рад, тј. да ли се радом даље може регулисати. Извори који су коришћени у истраживању подељени су управо према основним културолошким функцијама, и то у групе извора, у коју спадају архитектонска и филмска дела; и писаних извора у које спада: а. грађа која се односи на бројне стручне и популарне текстове у периодици и грађа која се односи на везе између архитектуре и југословенског идентитета или на везе између кинематографије и југословенског идентитета; б. документи који се тичу идеологије изградње социјализма у које спадају друштвено-политичке одлуке, легислативне, административне забелешке, програмски и пројектни извори. в. извори која се непосредно односе на културну политику, према ширем тумачењу појма културе: 1. грађу која се непосредно односи на културну политику архитектуре која обухвата програмске изворе, пропагандне текстове, релевантне историографске, културолошке, социолошке, техничке текстове и литературу; 2. грађу која се непосредно односи на општу културну политику изградње социјализма која обухвата комплекс релевантне политичке, историографске, социолошке, културолошке, уметничке литературе; 3. грађу која се непосредно односи на културну политику југословенске филмске продукције, која је истраживањем превасходно позиционирана унутар модела културне политике у Југославији, и обухвата програмске изворе, пропагандне текстове, политичке, историографске, културолошке, социолошке текстове и литературу.

У прву групу извора спада корпус грађе који обухвата пројектну документацију, архитектонске техничке елаборате и фотографије објеката, јавних градских простора и урбанистичких целина Београда, који су приказани на филму, а у претежном делу се или чувају у Историјском архиву града Београда, или се пак, у виду сегмената идејних или главних архитектонских пројеката или фотографија, налазе у периодици, бројним

програмским, идеолошким, теоријским или критичким текстовима.[85] У овој групи налазе се и извори који обухватају корпус филмографске грађе, филмску документацију која је у највећем обиму у власништву продукцијске куће Avala Film Way, која има права над емитовањем и јавним приказивањем документације или је похрањена у Архиву Југословенске Кинотеке у Београду. Друга група писаних извора обухата библиографске јединице и корпус грађе која се налази у периодици, књигама, библиографским изворима, и укључује бројне стручне и популарне текстове, односно програмске, идеолошке, теоријске, критичке текстове архитеката, уметника, политичара, филмских критичара, историчара, новинара, каталоге архитектонских и уметничких изложби. Овој групи припадају документи и објављена грађа о политичкој историји социјалистичке Југославије, публиковани релевантни текстови о идеологији, настанку и развоју мисли о изградњи социјализма и новог југословенског социјалистичког идентитета. У исту групу уврштене су и библиографске јединице, које, са циљем непосредне потврде идеологије изградње социјализма у Југославији и новог југословенског идентитета, третирају идеологију изградње социјализма, али и одређени број студија хуманистичких наука (социологија, психологија, историја културе).

Разврставање извора према основним културолошким функцијама било је од пресудног значаја за поједностављивање истраживања у наредним корацима комплексног аналитичко-синтетичког процеса, будући да су фокуси истраживања релације између текстова о архитектури/архитектонски текст/други текстови кључна места семиотизације архитектуре Београда као садржаја идеологије и идентитета, а не текстови, сами по себи. Сваки извор постављао се у мрежу ширих друштвено-историјских оквира, како би се, унутар контекста сваког од њих, и унутар контекста њиховог међусобног укрштања, у наредном кораку истраживања, разумели и интерпретирали идентитет/идентитети, који укрштањем и настају. Односи и везе извора и њихових окружења од изузетног су значаја за истраживање, а свакако најзначајнији био је управо процес укрштања, односно довођење релевантних историјских извора у међусобне везе. Управо на овом месту настајали су највећи проблеми, јер је требало пронаћи кључ идеолошке подлоге и особеност контекста у датом тренутку, који семиотизује извор. Примера ради, није било свеједно у којим друштвено-историјско-културолошким околностима, и унутар ког ширег друштвеног (филмског) садржаја архитектура носи значења. Није било свеједно ни о ком је и каквом тачно тексту архитектуре реч, јер је архитектура, виђена као друштвени феномен, била представљена и као просторни оквир за одређене друштвене садржаје и као јасан друштвени садржај, кроз приказ тема архитектонске праксе у Југославији. Посебне проблеме истраживању правили су услови под којима су филмови реализовани.

Процес критичке анализе грађе одвијао се тако што се најпре приступало критичкој анализи филмографских јединица. Филмски извор првенствено се подвргао увиду у продукцијске одреднице, утврђивањем културне позиције продукцијске куће из које потиче филмографска јединица. Примат је прелиминарно придаван изворима који су настали унутар великих филмских кућа које су биле под директним утицајем и

[85] Уместо навођења група извора које ће бити поменуте и у наредним реченицама, а због обима извора и литературе која је коришћена у раду, погледати део Извори и литература.

контролом представника политичке елите, односно друштвених структура, које су имале утицаја на процес конструисања, утврђивања и репрезентације знања о југословенству (политичари, уметници, историчари, критичари). Ова група извора била је од изузетног значаја, јер је директно указивала на обрисе идеологије. Поступак се затим усмеравао ка испитивању филмског садржаја истог извора, конкретно ка испитивању филмске приче, јер је истраживање целине било недовољно прецизно. Реч је о најдрагоценијем сегменту анализе, где се, филмска слика разлагала кроз својеврсни поступак, на три слоја: просторни, урбани и наратив ликова на филму, којим се испитују архитектонски објекти, фрагменти улица и град и теме носиоца улога и статиста, односно *шта* филмска слика приказује. Слој режисерског приступа, којим би се испитивали начини, односно *како* је приступљено претходним наративима, није се узимао у обзир, што ће у каснијим редовима бити појашњено. Применом ове методологије на почетку критичке анализе грађе избегнута је опасност од некохереног и неконзистентног приступа репрезентацији архитектуре на филму, с обзиром на изузетан потенцијал филма да носи информације. Такође, овиме је омогућена прецизност потенцијалне синтезе широког спектра најразличитијих дисперзних система у наредним кораку истраживања, и то отварањем могућности за увезивање различитих тема претходно прецизно изолованих, тј. ”култура” које могу да конституишу дискурзивну формацију. Прецизно изоловани сегменти понаособ посматрају се у односу са контекстима, редоследом којим се најпре утврђују позиције унутар архитектонског дискурса – реч је о позицији аутора архитектонских објеката, и/или урбанистичких и/или протагониста тема унутар архитектонског дискуса, унутар истог система друштвених структура, и репрезентација знања о југословенству (научни радници, политичари, архитекти и уметници, критичари и историчари, а потом и познати или анонимни публицисти, чији су текстови објављивани у пропагандне сврхе итд.). Критичка анализа писаних извора спровођена је по истом, кључу културолошких функција. Овај део процеса укључивао је и компаративну анализу извора, којом се прецизније могао увидети положај фокуса извора. Потом, приступило се и компаративној анализи одређених репрезентација архитектуре кроз репрезентацију исте/различите концепције југословенства, и, кључно, кроз идеолошки фокус одређених различитости, контрадикторности, цензура и неслагања репрезентација југословенства кроз исту архитектуру, које су се јављале код више различитих извора. Приступило се и компаративној анализи истоветности репрезентација југословенства архитектуром кроз могуће дивергентне и контрадикторне архитектуре. Такође, приступило се и компаративној анализи репрезентација модерне архитектуре Београда. По завршеку критичке анализе извора према културолошкој функцији, следила је *интерпретација* извора, како би се, укрштањем корпуса знања, омогућило изношење система хипотеза и њихово доказивање.

Приликом проучавања историјских извора, провере постављених хипотеза и доказивања, коришћени су *компаративни метод*, *метод посматрања* и метод *анализе садржаја*. *Компаративни метод* примењиван је приликом проучавања начина и облика репрезентације југословенског идентитета као дела општег система приказивања уметничког, културног, друштвеног идентитета, те се користио најпре на нивоу култура на територији целе Југославије и у хронолошком опсегу држава (Демократске

федеративне Југославије (ДФЈ), (ФНРЈ), Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (СФРЈ)). Реч је о методу којим се конструисање југословенског идентитета кроз модерну архитектуру Београда која је приказана у југословенској кинематографији могло упоређивати са конструисањем истог идентитета кроз друге културне дискурсе. *Метод посматрања* примењивао се приликом прикупљања информација из историјских извора и увида у доступну грађу. На основу поменутог модела класификације, посматрање се спроводило кроз више параметара и критеријума. *Анализа садржаја* примењивана је код истраживања библиографске и филмографске грађе, идентификацијама одређених значењских категорија у оквиру текстова, упоређивањима текстова или њихових делова.

Тумачење репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији захтевало је интердисциплинарно-културолошки поглед на проблем и примену теоријско-методолошке платформе за истраживање који припадају хуманистичким наукама.

1. РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА МОДЕРНЕ АРХИТЕКТУРЕ БЕОГРАДА НА ФИЛМУ: ТЕОРИЈСКА РАЗМАТРАЊА

Мит је говор.[1]

1.1. Репрезентација: производња културних значења и конструкција знања

Појам репрезентација (lat. repraesentatio) у свакодневном говору се употребљава за означавање представљања, заступања, замењивања, описа изгледа, понашања, и има два релевантна тумачења истовремено: ”стајати на месту нечега”, односно описати нешто, призвати у свести описивањем или имагинацијом, дати истоветност пре него што то постоји у свести или чулима, али и симболизовати нешто, поставити образац, или надоместити, односно ”стајати за, заступати”[2].

У науци се, међутим, од структуралистичког модела језика и семиотичког приступа конструкционизму до дискурзивног становишта и теорија студија културе, тумачење појма репрезентације усложњава. Ипак, сви теоријски приступи под појмом репрезентације примарно подразумевају, како пише Хол, ”употребу језика да би се о нечему рекло нешто смислено, или репрезентовало смисленим језиком другим људима”[3]. У основи овог одређења је тумачење процеса мишљења који представу декодира према појму који претходно постоји у свести и који указује шта то јесте, односно шта она значи, док знак, који репрезентује исти појам, може бити употребљен да именује представу. Реч је о процесу којим се, давањем значења представи, људима, предметима, догађају, или пак имагинарној творевини, изражава мисао и комуницира кроз језик, на начине који су другима разумљиви, те репрезентација примарно јесте *веза између појма и језика*, односно *производња значења* кроз језик. Међутим, ситуирањем појма репрезентације у теоријске оквире студија културе, теоријски хибрид примарно наслоњен на лингвистичка и семиолошка истраживања, денотирање се, од релативно једноставне и једносмерне употребе језика у означавању, премешта у далеко комплексније поље процеса означавања у култури те је постављена основна премиса да ”репрезентација *јесте* суштински део процеса којим се производи и размењује значење између чланова једне културе”[4].

Ослањањем на тумачење значења као функције која зависи од ”система појмова”, који су формирани у свести, и којима се истовремено заступа ”систем појмова”, најпре је постављена премиса о сложенијем механизму којим се предмети, људи и догађаји доводе у везу са сетом појмова, без кога се свет не би могао смислено интерпретирати. Репрезентација је следствено означена као двопроцесна и састоји се од ”*два система*

---

[1] Rolan Bart, ”Mit danas”, u: Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija* (Beograd: Nolit, 1971), 261-314, 263. Барт пише и следеће: ”Шта је мит данас? Даћу одмах прави одговор, веома једноставан и у потпуном складу са етимологијом: мит је говор (parole)” и додаје ”Неко ће приметити да реч *мит* има хиљаду других значења. Али ја сам се трудио да одредим ствари, а не речи.”

[2] *The Shorter Oxford English Dictionary*, наведено према: Hall, ”The Work of Representation”, 16.

[3] ”using language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningfully, to other people”, Hall, ”The Work of Representation”, 15.

[4] ”Representation *is* an essential part of the process by which meaning is produced and exhanged beeween members of a culture.”, Ibid. (курзив С.Х.)

репрезентације”[5], који функционишу у односу на класификационе системе у које су појмови разврстани, а по успостављању сложених веза и односа у организовању и разврставању на принципу сличности и разлика или последичне класификације. Организовање и класификовање појмова у појмовни систем јесте један процес репрезентације, који оперише као ”*ментална репрезентација*”[6]. Међутим, с обзиром на то да се у случају различитих појмовних мапа и, последичним различитим интерпретацијама света или успостављања смисла на потпуно другачији начин, не може комуницирати и, с обзиром на то да се, у случају сличних појмовних мапа и последичних угрубо сличних интерпретација, мисли могу делити, сличне интерпретације заправо нису могуће, уколико се не припада истом кругу значења. Размењивање значења и појмова могуће је уз услов постојања приступа заједничком језику. Превођењем заједничке појмовне мапе у познати језик, појмови и идеје доводе се у везу са *знацима* - писаним речима, звуцима или сликама, који *стоје за (уместо)* или репрезентују појам и односе и везе између појмова. Знаци организовани у језике омогућавају превод појмова у речи, звуке или слике те се, управо употребом кроз језик, значење може изразити, а појмови се могу комуницирати. Језик је, последично, ”други систем репрезентације, укључен у целокупни процес конструисања значења”[7], те се, приближно сличним интерпретацијама, може изградити заједничка култура значења, а тиме конструисати друштвени свет у коме се значења и деле.[8] Као последица немогућности денотирања појма репрезентације ван *заједничких значења* или *заједничких појмовних мапа,* репрезентација се не може тумачити ван *културе*.[9] Конструишући сет подударности између појмовних мапи и знакова, организовањем знакова у језике који заступају појмове, оба система репрезентације јесу означавајући процес у култури.[10] Увезивањем значења и језика у културу, репрезентација јесте ”једна од централних *пракси које производе културу* и кључно је место у *’кружењу културе’*”[11].

Претпоставка да у оквиру једне културе чланови заједнице деле исте или сличне појмовне мапе и употребљавају исти језик, дељењем исте или сличне интерпретације знакова језика, чиме се значења могу ефективно размењивати, доводи до проблематизације тачне замене знака одређеним појмом. На основу претпоставки да

---

[5] Ibid., 17. (курзив С.Х.)
[6] Ibid. (курзив С.Х.)
[7] Ibid., 18.
[8] Појам ”језик” је овом месту употребљен на широки и укључујући начин и подразумева писани, говорни, визуелни систем, који се користи да изрази значење. Било која реч, звук, реч слика, предмет који функционише као знак, и организован је са другим знацима у систем који може да пренесе и изрази значење јесте језик. Реч је о лингвистичком моделу значења, а све теорије значења које су последичне овом основном моделу описане су и припадају ”лингвистичком кругу” у друштвеним наукама и студијама културе. Видети: Ibid., 19.
[9] Stuart Hall, Paul du Gay, Linda Janes, Hugh Mackay, Keith Negus, *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman* (London: SAGE, The Open University, 1997).
[10] Hall, ”The Work of Representation”, 13-74. Видети и: Stuart Hall, *Encoding and Decoding in the Television Discourse* (Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, 1973); Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke, Brian Roberts, *Policing the Crisis* (London: Macmillan Press, 1978); Stuart Hall, ”Encoding / Decoding”, in: Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis eds., *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79* (London: Hutchinson, 1980), 128–138.; Stuart Hall, ”Cultural Studies: two paradigms”, in: *Media, Culture and Society*, vol. 2. no. 1 (1980), 57–72.; Stuart Hall, ”The Question of Cultural Identity”, in: Stuart Hall, Tony McGrew, David Held, eds., *Modernity and it's Future: Understanding modern* (Cambridge: Polity Press, 1992), 274-316.
[11] Stuart Hall, ”Introduction”, in: Hall, ed., *Representation: Cultural representation and signifying practices,* 1-12, 1. О појму ”кружење културе” видети у: Stuart Hall, Paul du Gay, Linda Janes, Hugh Mackay, Keith Negus, *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*.

предмети, људи, догађаји унапред садрже, поседују, и фикисирају ”истинита” значења, затим претпоставки да значење није унапред дато и да не постоји у предмету, људима или догађајима нити је у речи, већ је претходно конструисано да би потом деловало природно и истинито, теоријска одређења померају се ка начинима на које репрезентација значења делује кроз језик, односно ка три приступа репрезентацији.[12]

Рефлексивни или *миметички* приступ репрезентацији подразумева тумачење по коме се значење унутар предмета, људи или догађаја, налази у реалном, стварном свету. По овом приступу језик функционише као огледало и одражава истинито значење, које већ претходно постоји, те, директном везом између знака и појма, једноставно одражава истину.[13]

Супротно, *интенционални* приступ подразумева да корисник језика заступа сопствено, а тиме и јединствено и универзално значење о предмету, људима или догађајима кроз језик, те да речи и слике имају намеравано значење. Међутим, како се веза између појмовног и језичког система успоставља репрезентовањем појма *кодом*, и то унутар једне културе и у тачно специфичном поретку, при чему кодови омогућавају ”преводивост” између појмовног и језичког система, а која је фиксирана сетом друштвених конвенција и резултат је културе у оквиру које се комуницира, и значење је конструисано и фиксирано. Додуше, и друштвене конвенције временом се могу мењати, иако не у потпуности. Намеће се закључак да језик не може бити у потпуности приватна ствар, а намеравана значења, да би била разумљива, ”морају *ући у правила, кодове и конвенције језика*”[14] и преговарати са свим осталим значењима које постоје у језику, да би се употреба језичког система неизбежно активирала.

Конструкционистички приступ репрезентацији, управо претпоставком о друштвеном карактеру језика, указује да ни ствари по себи нити корисници језика не могу фиксирати значења и подразумева тумачење по коме се, употребом система репрезентација, значења конструишу, чиме се не пориче постојање материјалног света, јер се њиме значења ни не преносе, већ се инсистира на симболичким праксама и процесима кроз које репрезентација, значење и језик функционишу. Конструкционистички приступ указује на друштвене чиниоце који користе појмовне системе да би конструисали значења, не би ли комуницирали о свету на начин који је смислен. Репрезентација се тумачи као пракса којом се унутар друштва конструише значење, које пак не зависи од ”материјалног квалитета знака, већ од његове *симболичке функције*”[15], јер специфични знак симболизује појам који може да функционише у језику као знак и да преноси конструисано, пожељно значење. Као последица произвољности свих знакова, непостојања природне везе знака, значења и појма, те чињенице да знаци не носе и не могу по себи фиксирати значење, јер је оно, конструкционисти би, како пише Хол, рекли ”релационо”[16], и фиксира се кодом, иако и

[12] Hall, ”The Work of Representation”, 13-74.
[13] У четвртом веку Грци су користили појам мимезис (*mimesis*) да би објаснили начине на које језик, цртеж, или слика одражава или имитира Природу: сматрали су да Хомерова Илијада, ”’имитира’ херојске низове догађаја”. Хол подсећа да се ”теорија која указује да језик функционише једноставним одражавањем или имитирањем истине која већ постоји и фиксирана је у свету, понекад назива и миметичком”, ”(…) theory which says that language works by simply reflecting or imitating the truth that is already there and fixed in the world, is sometomes called ’mimetic’.”, Ibid., 24.
[14] ”have to *enter into the rules, codes and convetions of language*”, Ibid., 25. (курзив С.Х.)
[15] ”material quality of the sign, but on its *symbolic function*”, Ibid., 26. (курзив С.Х.)
[16] ”relational”, Ibid., 27.

знаци и појмови функционишу унутар културе, значење се конструише на основу *разлике.* Ово је уједно најважнији, али не и једини, принцип конструкционистичког приступа репрезентацији.

Семиотички приступ конструкционизму и *структуралистички модел језика* приступају репрезентацији са становишта лингвистичких изучавања и централне теме по којој значење зависи од језика, јер ”језик је систем знакова”[17], као са становишта проблема језика, које се односи на анализу знака, тј. на везе између језичке експресије, *означитеља* и појма, *означеног*. Са овог становишта репрезентација јесте *модел у производњи значења*, који функционише на основу знакова организованих у језике, с тим да производња значења зависи од језика. Заправо, репрезентација јесте *производња значења у функцији језика*, тј. производња система знакова који функционишу унутар језика, који, уколико јесу део система конвенција, комуницирају идеје.[18] Лингвистичким перспективама указано је на непостојање ”природне или неминовне везе између означеног и означитеља”[19] и на произвољну природу знака. Следствено, знаци не поседују фиксно нити какво суштинско значење, већ су делови система и дефинишу се у односу према другим члановима. Овим становиштем указано је на то да је ”маркирање *разлика* унутар језика (је) кључно за производњу значења”[20] и да је најједноставнији начин за маркирање разлика постављање бинарних опозиција. Пажња коју је Сосир посветио бинарима довела је, како Хол пише, до револуционарне претпоставке да се језик састоји од означитеља, али, да би означитељи, постављени у језички поредак, производили значења, они морају бити организовани у ”систем разлика”, те је закључено да су ”разлике између означитеља оне које означавају”[21]. Чак, Сосир се са тим слаже, однос између *означитеља* и *означеног,* који је фиксиран културним кодовима, није заувек фиксиран, будући да речи мењају своја значења, да се појмови на које реферирају такође мењају историјски, али и да свака измена у вези са појмовним мапама различитих култура у различитим историјским периодима чини да постоје различите класификације и размишљања о свету. Следствено, није сваки од језика тај који производи различити сет означитеља, већ поседује и арбитрарне начине за организацију света у појмове или категорије.[22] Са једне стране, уколико се значење мења историјски, и уколико никада није коначно фиксирано, фиксирање значења, односно репрезентација као пракса производње значења, укључује активан процес интерпретације, те фиксирање значења, односно репрезентација, јесте *активно интерпретирање*. Комуникација унутар језика подразумева приступ претходним значењима и никада не може бити у потпуности очишћена од скривених значења која модификују оно што се жели рећи. Према томе, интерпретација јесте суштински аспект репрезентације, односно аспект *процеса којим се значење додељује и начина на који се*

[17] Culler, *Saussure,* 19. Наведено према: Ibid., 31.
[18] Видети: Culler, *Saussure*.
[19] ”There is no natural or inevitable link between the signifier and the signified.”, Culler, *Saussure,* 19. Наведено према: Hall, ”The Work of Representation”, 31.
[20] ”This marking of difference within language is fundamental to the production od meaninig (…)”, Hall, ”The Work of Representation”, 31. (курзив Т.К.)
[21] ”It is the differences between signifiers which signify.”, Ibid., 32.
[22] Видети: Culler, *Saussure*.

ишчитава, те је у производњи значења, према Холовом мишљењу, ”читалац” једнако важан као и ”писац”.

Осим знака, ова истраживања деле и језик на два дела. Први, *langue* (језички систем) састоји се од општих правила и кодова језичког система, који сви његови корисници морају делити уколико се језик употребљава за комуникацију, и други, *parole*, који се састоји од посебних начина говора или писања, и који је, уз употребу структуре и правила језика *langue*, произведен од стране корисника језика. Тако је ”*langue* (је) систем језика, језик као систем форми, док је *parole* актуелни говор (или писање), говорни актови омогућени језиком”[23]. Раздвајањем *langue*, друштвеног дела језика који је затворене и ограничене природе и који се може проучавати са научном прецизношћу, а што је, у крајњој линији, студије језика на нивоу ”дубље структуре” определило да се Сосиров модел језика назове структурализмом, од индивидуалног акта комуникације, *parole*, коју Сосир види као ”површину” језика, и која, с обзиром на то да има неограничени број модалитета, онемогућава ”научно” истраживање, начињен је прекид са уобичајеним тумачењима начина на које језик функционише, односно са тумачењем језика као производа индивидуалног изражавања, тј. производа корисника језика као аутора значења.

Међутим, фокусирањем на формалне аспекте језика, лингвистичка истраживања се усмеравају на ефекте језика, ван његових интерактивних особености и ван начина на које језик функционише у актуелним ситуацијама. Фокусирањем на однос означено/означитељ, истраживањима је, како Хол пише, поклоњено недовољно пажње начинима на које овај однос користи реферирању на предмете, људе и догађаје ван језика, јер, с обзиром на то да означавање укључује и значење и референцу, подвлачењем разлике између значења и употребе знака на тачно специфичном месту и са специфичном наменом, усвојен је и приступ по коме се знак, или однос означитељ/означено као темељно полазиште читаве семиотике, може утврдити једино у односу на референцу, тј. неки други знак у оквиру одређеног семиотичког система.[24] Иако се лингвистичка проучавања фокусирају на стање језичког система радије него на сагледавање лингвистичких промена кроз време, кључна премиса, *да нема неутралног и неминовног односа означитеља и означеног*, производи далекосежне импликације по теорију репрезентације. Како значења никада не могу бити коначно фиксирана, следствено нема истинитог значења, ни јединствене, непромењиве, универзалне истине, а с обзиром на то да је произвољан, знак је подређен историји и комбинацијама у специфичном моменту датих означитеља, те су и појмови могући произвољни резултат историјских процеса. Будући да је однос означитељ/означено резултат система друштвених конвенција специфичних за друштво и специфични историјски моменат, и да *сва значења јесу произведена унутар културе и историје*, тумачење репрезентације је, из поља структурализма, гурнуто у поље ”отворенијих крајева”, нпр. у поље постструктурализма, и у контекст културе, историје и промена.

---

[23] ”*La langue* is the system of language, the language as a system of forms, whereas *parole* is actual speech (or writing), the speech acts which are made possible by the language.”, Culler, *Saussure*, 29. Наведено према: Hall, ”The Work of Representation”, 33.

[24] Хол указује на то да је реч о Пирсовој (Charles Pierce), логичкој перспективи семиотике којом се заправо критикује Сосиро становиште.

Удаљавањем теорије од лингвистичког становишта ка културолошком, репрезентација се, од анализе значења и интерпретације *садржаја значења*, премешта у поље *правила* помоћу којих се значења производе, у поље *праксе производње значења*.[25] Појам репрезентације тумачи се у склопу повезаних операција, којима се однос означитељ/означено увезује са ширим културним темама кроз денотацију, основни, дескриптивни ниво значења, где се означитељи могу декодирати уз употребу конвенционалних појмовних класификација, и кроз конотацију, конотативни ниво значења, где се означитељи, који се могу декодирати на основном, конотативном, нивоу, постављају у шири план и контекст друге врсте кодова, који их увезује са ширим семантичким пољем културе.[26] Шира значења не припадају дескриптивном нивоу очигледне интерпретације, већ се приступа интерпретацији комплетираних знакова ширих друштвених реалности идеологија и/или концептуалних оквира и/или вредносних система друштва, те култура, кроз други ниво значења, продире у систем репрезентација и оперише са идеологијом.[27]

Дискурзивни приступ конструкционизму анализира начине на које се знање о друштву, које садржи индивидуална и заједничка значења, производи у различитим историјским периодима, постављајући везу између дискурса, знања и моћи у средиште истраживања. Реч је о приступу који је означен као кључно место у развоју конструкционистичког приступа репрезентацији, који је репрезентацију сачувао од теорија формалног присупа језику и, постављањем у шири контекст праксе, омогућио и њену практичну употребу. Иако под извесним утицајем семиотичког приступа и структуралистичког модела језика, дискурзивно становиште успоставља разлике у односу на семиотички приступ репрезентацији, усмерењем на историјске специфичности. Док је, како пише Хол, семиотика проучавање процеса репрезентације ограничила на језик, а тиме га третирала као затворен систем, истраживања која су уследила била су заокупљенија репрезентацијом као извором производње друштвеног *знања*, као отворенијег система који је уско повезан са друштвеним праксама и питањима моћи.[28] Док је семиотика изместила субјекта из центра језика, приступи који су уследили враћали су се на питања у вези са субјектом или бар у вези са празним простором који је Сосирова теорија оставила. Покретањем ових питања субјекат, међутим, није постављен у центар језика нити је третиран као аутор нити као извор значења. Чак иако језик, по Холовом тумачењу дискурзивног приступа, у извесном смислу ”прича”, једнако је значајно да су, у одређеним историјским околностима, извесни људи имали више моћи да говоре од других. Управо је ово место кључне разлике између претходних и дискурзивног приступа. Иако је дискурзивни приступ до одређене мере утемељен у радовима Сосира и Барта[29], он у извесним деловима чини

[25] Клод Леви-Строс (Claude Levi-Strauss) спровео је антрополошке студије анализом артефаката културе и то фокусирањем на начине на које се артефактима нешто покушава да саопшти. Он се анализом значења порука бавио посматрањем скривених правила и кодова помоћу којих предмети или праксе производе значење, али без интерпретације њиховог садржаја, чиме је, како Хол пише, начињен сосировски или структуралистички ”помак” од *parole* културе ка структури, њеном *langue*-у. Видети: Hall, ”The Work of Representation”, 13-74.
[26] Видети: Roland Barthes, *Elements of Semiology* (London: Jonathan Cape, 1967).
[27] Ibid.
[28] Hall, ”The Work of Representation”, 42.
[29] Hubert Dreyfus, Paul Rabinow, eds., *Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Brighton: Harvester, 1962), 17. Наведено према: Ibid., 43.

радикални отклон од њих, а тумачењем појма дискурса, улоге моћи и знања и питања субјекта, из ”домена означавајуће структуре”, тј. са великог модела језика *langue*, фокус преусмерава ка домену ”веза са моћи”. Заправо реч је о одмаку од ”домена означавајуће структуре” ка анализи ”веза силе, стратегије и тактике”, јер Фуко пише:

> Овде ја верујем да нечија референтна тачка не би требало да је окренута ка великом моделу језика (*langue*) и знацима, већ ка ратовима и биткама. Историја која носи и одређује нас пре има форму рата него језика: веза са моћи не везе за значењима …[30]

Према Холовом мишљењу, Фуко је овиме најпре начинио одмак од језика ка дискурсу, јер се није бавио језиком, већ дискурсом као системом репрезентације, употребљавајући притом појам дискурс као лингвистички појам. Хол сматра да Фукоа занимају правила и праксе које производе смислене ставове и регулишу дискурс у различитим историјским периодима, као и да под појмом дискурс Фуко подразумева:

> (…) групу ставова који обезбеђују језик за говор о – начин репрезентације знања о – специфичној теми у специфичном историјском тренутку … Дискурс је о производњи знања кроз језик. Али … како све друштвене праксе захтевају *значење*, и значења обликују и утичу на оно што радимо – наше понашање.[31]

Међутим, Хол закључује да појам дискурса, образложен на овај начин, није чисти лингвистички појам, већ да је реч о језику и пракси и да, следствено, дискурс конструише тему, односно да дефинише и производи предмет знања, јер управља начинима на које се о одређеној теми може смислено разговарати, и јер утиче на начине на које се идеје постављају у праксу и употребљавају за регулисање понашања других.[32] Будући да дискурс, како Хол пише, управља одређеним начинима разговора о одређеним темама, дефинишући прихватљиве обрисе начина на које се разговара, пише или понаша, дискурс, последично, управља и границама и ограничењима других начина на које се говори или понаша у вези са темом или у вези са конструисањем знања о њој.[33] Међутим, како се дискурс никада не састоји од једног исказа, текста, једног поступка или извора, карактеристике начина мишљења или врсте знања у било које време (епистеме), појављују се кроз сет текстова и као форме понашања кроз бројна и различита институционална места унутар друштва.[34] Такође, будући да поменути дискурзивни догађаји ”реферирају на исти предмет, деле исти стил и стратегије … сличних институционалних, административних или политичких образаца”[35] и да припадају, по Фукоовом становишту, истим дискурзивним формацијама, постављена је нова премиса о *систему репрезентација*. Појам репрезентације постављен је у теоријске оквире, којима се не пориче материјално постојање ствари, већ, како су значења и

---

[30] ”Here I believe one’s point of reference should not be the great model of language (*langue*) and signs, but to that of war and battle. The history wich bears and determines us has the form of a war rather then that of a language: relations of power not relations of meaning …”, Michel Foucault, *Power/Knowledge* (Brighton: Harvester, 1980), 114, 115. Наведено према: Hall, ”The Work of Representation”, 43.

[31] ”(…) a group of statements which provide a language for talking about – a way of representing the knowledge about – a particular topic at a particular historical moment. … Discourse is about the production of knowledge through language. But … since all social practices entail *meaning,* and meanings shape and influence what we do – our conduct – all practices have a discursive aspect.”, Stuart Hall, ”The West and the Rest”, in: Stuart Hall and Bram Gieben, eds., *Formations of Modernity* (Cambridge: Polity Press, The Open University, 1992), 275-331, 291. Наведено према: ”The Work of Representation”, 44.

[32] Hall, ”The Work of Representation”, 44.

[33] Ibid.

[34] Ibid.

[35] ”refer to the same object, share the same style and … support a strategy … a common institutional, administrative or political drift and pattern”, Mark Cousins, Athar Hussain, *Michel Foucault* (Basingstoke: Macmillan, 1984), 84-85. Наведено према: Hall, ”The Work of Representation”, 44.

означавајуће праксе конструисане унутар дискурса, јер ”ништа нема никакво значење ван дискурса”[36], оне добијају значење и постају предмет знања. Дакле, репрезентација јесте *производња знања и значења кроз дискурс* и јесте *конструкција знања*. Ово место јесте срж конструкционистичке теорије репрезентације и кључно место студија културе, с тим да су дискурс, репрезентација, знање и истина, Фукоовом теоријом, како Хол пише, радикално историзовани, насупрот аисторијским тенденцијама семиотике, где истина постоји и ствари нешто значе ”*једино унутар специфичног историјског контекста*”[37]. Према дискурзивном приступу, репрезентација се одвија кроз конструкцију *ставова* који производе одређену врсту знања о нечему, *правила* која прописују специфичне начине мишљења о одређеним темама у одређеном историјском моменту, *субјекта* који на известан начин персонификује дикурс, тј. субјекта са атрибутима који се очекују да их као субјекат има, а према знању о одређеној теми које је конструисано у одређеном историјском тренутку, *начина на које знање о темама стиче ауторитете* у смислу присвајања истине о знању, конструкције истине о стварима у одређено историјско време, *праксе у институцијама* за рад са субјектима, чије је понашање регулисано и организовано према поменутим идејама, и *потврде* да ће се другачији дискурс или епистеме појавити у каснијем историјском тренутку, тј. нови дискурси са моћи и ауторитетима и истином, којима ће се на нове начине регулисати друштвене праксе.[38] С обзиром на то да се једино унутар одређене дискурзивне формације предмет може појавити као смислени или разумљиви *конструкт*, становиште, насупрот неисторијским тенденцијама у семиотици, инсистира на томе да је дискурс радикално историзован, јер и знање и праксе јесу историјски и културолошки специфични, и не могу смислено постојати ван *начина на које су произведене и регулисане* дискурзивном праксом специфичног друштва и времена.[39] Становиште указује на то да су радикални прекиди, руптуре и дисконтинуитети од једног до другог дискурса кључни, будући да наредни историјски интервал формира другачије дискурсе, епистеме, којима потхрањује постојећу и отвара нову дискурзивну формацију и производи нове ставове, правила, субјекте, ауторитете, истине, регулишући друштвену праксу на нове начине. Следствено, репрезентација јесте *конструкција знања у специфичном историјском контексту*, далеко од прихватања транс-историјских континуитета.[40] Како се дискурзивно теоријско становиште даље окреће ка истраживању *начина регулације знања* које је постављено у дискурзивне праксе у институционалним оквирима, односно, како се Фуко фокусира на анализе везе између

[36] ”*nothing has any meaning outside of discourse*”, Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (London: Tavistock, 1972). Наведено према: Hall, ”The Work of Representation”, 45. (курзив М.Ф.)
[37] Hall, ”The Work of Representation”, 46. (курзив С.Х.)
[38] Видети: Ibid., 45,46.
[39] Фуко заступа став да се исти феномен не може наћи у различитим историјским периодима, односно у сваком периоду, јер дискурс производи форму знања, предмета, субјеката и пракси знања, које се разликују од периода до периода, без неопходне везе међу њима. Оно је „конституисано свиме ониме што је речено, свим ставовима којима је називано, дељено, описано, образложено, трасирано, указивано на његове различите односе и везе, ставовима којима му је суђено, и могуће датим му говором, артикулисаним у његово име, дискурса које је преузео као сопствене.”/ ”… constituited by all that was said, in all the statements that named it, divided it up, described it, explained it, traced its development, indicated its various correlations, judged it, and possibly gave it speech by articulating, in its name, discourses that were to be taken as its own.”, Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, 32. Наведено према: Hall, ”The Work of Representation”, 46.
[40] Hall, ”The Work of Representation”, 47.

знања и моћи, тј. на анализе начина оперисања моћи унутар институционалног *apparatus*-а и његових технологија (техникама) и како указује да је ”*apparatus* увек уписан у игру моћи, али је и увек повезан са специфичним правцима знања”[41], тежиште тумачења репрезентације се помера ка стратегијама моћи које потпомажу типове знања. Занимањем за знање и моћ, дискурзивно становиште се, како пише Хол, може довести у блиске релације са класичним социолошким теоријама идеологије, посебно са марксизмом и његовим преокупацијама да идентификује класне позиције и класне интересе који су сакривени унутар специфичних форми знања. Али, док по класичној марксистичкој теорији идеологије идеје рефлектују економску основу друштва, а ”водеће идеје” јесу идеје владајуће класе која руководи капиталом, дискурзивно становиште, уз појашњење економског или класног *редукционизма* у марксистичкој теорији идеологије и, конкретно, уз појашњење свођења везе између знања и моћи на проблем *класне* моћи и интереса, одбија марксистичку проблематизацију, дистанцира се од става да моћ оперише на директан и репресиван начин и указује на то да је моћ увучена и у начине и у околности примене знања.[42] Како Фуко, према Холовим речима, сматра да знање није једина форма моћи, већ да је моћ имплицирана у питању да ли се и под којим околностима знање примењује, тако је ”питање примене и *ефективности* моћи/знања било далеко важније (…) од питања његове истине”[43]. Следствено, репрезентација јесте управо део *ефективности* моћи/знања и, како Хол закључује, део везе знања са моћи, које не само да присвајају ауторитет ”истине”, већ имају моћ да је *начине истином*.[44] Такође, репрезентација јесте начин регулације знања и његових ефеката који, једном примењени путем моћи на стварни свет, постају истина, јер ”Нема везе моћи без корелативне конституције поља знања, нити било каквог знања које не претпоставља и конституише истовремено, везе са моћи.”[45] Репрезентација се, следствено, не може тумачити ни ван начина на које се знање, кроз технологије, стратегије, у специфичним ситуацијама, историјском контексту и институционалним режимима, поставља у функцију Истине, јер Фуко пише и следеће:

> Истина није ван моћи. … истина је ствар овога света; она је произведена једино путем вишеструких облика принуде. И то ствара ефекте моћи. Свако друштво има своје режиме истине, своје ’опште политике’ истине; који су типови дискурса које прихвата и поставља их тако да функционишу као истина, механизме и инстанце које омогућавају да се нешто означи као истинит или неистинит исказ, значења којим се исказ санкционише ... статус оних који су укључени у то шта се рачуна као истина.[46]

---

[41] ”The apparatus is thus always inscribed in a play of power, but it is also always linked to certain co-ordinates of knowledge (…).”, Foucault, *Power/Knowledge*, 196. Наведено према: Ibid., 47.

[42] Фуко одустаје од теоријских одређења марксизма и семиотике тврдећи да не могу објаснити унутрашњу логику конфликта. Дијалектика као логичка контрадикција, наводно јесте начин за избегавање увек отворене и насумичне реалности конфликта редуковањем на хегелијански скелет, а семиотика, као структура комуникације, начин избегавања карактера конфликта редукујући га на форму језика. Видети: Hall, ”The Work of Representation”, 48.

[43] ”This question of the application and *effectivness* of the power/knowledge was more important, he thought, than the question of it’s ’truth’”, Ibid., 48, 49. (курзив С.Х.)

[44] Ibid., 49.

[45] ”There is no power relation without the correlative constitution of the field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time, power relations.”, Michel Foucault, *Discipline and Punish* (London: Tavistock, 1977), 27. Наведено према: Ibid.

[46] ”Truth isn’t outside power. … Truth is a thing of this world; it is produced only by virtue of multiple forms of constraint. And it induces regular effects of power. Each society has its regime of truth, its ’general politics’ of truth; that is, the types of discourse which it accepts and makes function as true, the mechanisms and instances which enable one to distinguish true and false statements, the means by which each is sanctiones … the status of those who are charged with saying what counts as true.”, Foucault, *Power/Knowledge*, 131. Наведено према: Hall, ”The Work of Representation”, 49.

Дискурзивно становиште се дистанцира и од става да се утицај моћи распростире једносмерно, од врха ка дну, и да долази из специфичног и јединственог извора, већ инсистира на томе да моћ циркулише, да никада није монополизована једним центром, већ да се ”развија и практикује кроз мреже организација”[47]. Следствено, репрезентација јесте и део везе и односа моћи које прожимају све нивое друштвеног постојања и оперишу на сваком месту друштвеног бића, јер моћ се ”мора промишљати као продуктивна мрежа која прожима читаво друштвено биће”[48].

1.2. Филм: конструкција културних идентитета / политичко-економски контекст

У проучавањима филма постоје бројни и међусобно различити приступи који су последица особених позиционирања филма у мрежу, како пише Невена Даковић, ”густо преплетених, мулти и трансдисциплинарних домена”[49]. У свим приступима се спроводи ”дијалектичко одвајање проучавања филма од суседних, ’грабљивих’ области студија културе, медија, комуникација”, и гради однос ”брисања и утискивања естетике филма у студију филма, односно културе”, тј. њихова ”конвергенција и дивергенција, преко теорије филма и филмологије”[50]. У најширем смислу, приступи су позиционирани у опсег студија филма, које су ”поље интердисциплинарног сагледавања феномена филма, уз диференцирање текстуалних и политичко-економских струја, преузетих од студија културе”[51], којима се ”бришу границе секуларизоване теорије, историје, анализе и критике” филма и истовремено ”легитимишу примене различитих ’преузетих’ методологија и општијих (најчешће социјалних) теорија на *седму уметност*”[52]. Са коначном верзијом студија филма, које су ”мапиране (су) на раскршћу студија културе које пак настају на троструким темељима, који укључују и теоријске обрисе друге семиологије”[53] и говоре о ”културалистичком пореклу студија филма”, настају одређења

---

[47] ”is deployed and exercised through a net-like organization”, Foucault, *Power/Knowledge*, 80. Наведено према: Hall, ”The Work of Representation”, 50.

[48] ”It needs to be thought of as a productive network which runs through the whole social body.”, Foucault, *Power/Knowledge*, 119. Наведено према: Stuart Hall, ”The Work of Representation”, 50.

[49] Nevena Daković, ”Od teorija do studija filma u prostoru evroamerikane”, Miško Šuvaković et. al., *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: Orion art, 2011), 37-42, 37. Видети: Francesco Casetti, *Theories of Cinema 1945-1990* (Austin: University of Texas, 1999); Patrick Fuery, *New Development in Film Theory* (London: MacMillan Press LTD, 2000).

[50] Daković, ”Od teorija do studija filma u prostoru evroamerikane”, 37.

[51] Ibid. О настанку студија филма, видети: David Bordwell, Noel Carrol eds., *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Medison: The University of Wisconsin Press, 1996); Christine Gledhill, Linda Williams, eds., *Reinventing Film Studies* (London: Hadder Headline Group, 2000); John Hill, Pamela Church Gibson, eds., *A Companion to Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

[52] Указано је и да студије филма ”дијахронијски гледано мапирају фракцију, тј. раскршће студија културе; седиментацију и компилацију промишљања од естетике, преко теорије филма, до студија; перманентно преобликовање пред таласом нових теорија, постколонијализма, идентитета, дигиталне уметности”, а ”некада синхронијски утврђене европске и америчке верзије прекорачују еродирајуће границе, стапајући се у глобалне студије филма (…) које су (…) само део постмодерне, еклектичке теоријске платформе, без јасних линија раздвајања (под)области”, Daković, ”Od teorija do studija filma u prostoru evroamerikane”, 37,38.

[53] ”Први темељ чине британска теорија 50тих и 60тих, рад Бирмингемског центра за студије културе; радови Стјуарта Хола, Алтисеровски инспирисаног структурализма и Грамшијеог појма хегемоније”, али и ”критичке” теорије расе, рода, и студије публике. Други чине теорије Барта и Ека, и теорије дискурса и идеологије, као и критичка теорија медија и фукоовска терија дискурса Гросберга и Ванела. Трећу чине ”теорије трећег света, постколонијалне теорије.”, Ibid., 37-42.

која се тичу филма као текста културе који ”*исписује контекст сам по себи*”[54]. Коначна верзија студија филма омогућила је примену најразличитијих теоријских полазишта, те ”научно етаблирање контекстуалне (ре)интерпретације, позиционирања и идентификације филмског текста”[55]. Невена Даковић пише:

> Стављање акцента на однос текста и вечно мењајућег контекста – акцентовања реализма контекста на рачун анализе текста – место је очигледног преклапања са студијама културе и логично отварање напуклине која област, даље, дели на студије филма (текстуална оријентација) и студије кинематографије (политичко-економска оријентација). У провизорној подели текстуална оријентација је правац губљења аутентичности студија филма. Анализа филмских текстова произилази и ’утапа’ се у неки од универзалних теоријских оквира, насталих са циљем објашњавања социјалних феномена. Аналитички приступ ’велике теорије’ управо имплицира деконструкцију филмског текста уз помоћ утврђеног аналитичког проседеа, где је (могући и прихватљив) резултат механичка верификација полазних теорија на примеру филма; текст је симптом чија се ’дијагноза’ изводи неспецифичном ’преузетом’ терминологијом, а проучавање губи у широким опсервацијама и констатацијама. Филм прихваћен као део културе која (у свим врстама и облицима) продукује и репродукује, натурализује и легитимише друштвене мисли и осећања, води занемаривању формално-естетске димензије (када су естетски захтеви одређени самим делом, његовим структурама и елементима). (…) Све већа важност, дата историјској анализи дискурса, контекста око текста иако очекивано кључна за политичко истраживање, довела је до ’скоро потпуног нестанка формалне анализе других области’ – до сумрака естетике. Истовремено, однос текста и контекста отвара широко поље истраживања репрезентације и конструкције идентитета (националног и осталих) као кључног појма 20. века. Проблематизације излагања, репрезентације и конструкције, препознају филм као моћно оруђе борбе за исказивање оспорених и маргинализованих идентитета.[56]

”Канонска верзија” настанка студија филма указује на компилацију европске струје, где се полази од самог текста ”формалне анализе текстуалне естетике чија начела конструишу идентитет”, и америчке, где се полази од ”анализе контекста и идентитета, текстуално афирмисаних или субверираних”. Преплет оба извора ”поставља културални идентитет као место ’опализације’ ових струјања, као и студија (популарне) културе, студија нације, медија и идентитета”[57].

Одређењем студија филма, филм је позициониран унутар културалне праксе која укључује различита значења, тј. унутар производње хибридног карактера филма као *културалног и уметничког текста* унутар друштвених пракси. С обзиром на то да се филмом може ”приказати реалност”, представити родни, етнички, расни, или било који други модел, филм јесте сегмент производње и потрошње симболичких и имагинарних вредности, а тиме следствено, учествује у конструисању идентитета и идеолошке структуре културе и друштва.[58] У проучавању филма као производње знања и моћи, а сходно одређењима културалне анализе, постоје најразноврснији теоријски приступи, као последица еклектичне употребе теорије структурализма и постструктурализма (феминизма, студија рода и идентитета, *queer* студија, постколонијалних студија, културалне анализе, студије популарне културе, теорије идеологије, теорије медија,

---

[54] Ibid., 40. (курзив Т.К.)
[55] Ibid. Видети и: Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studies* (London: Routledge, 1999); Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts* (London: Routledge, 2000); John Hill, Pamela Church Gibson, Richard Dover, eds., *Film Studies: Critical Approaches* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
[56] Daković, ”Od teorija do studija filma u prostoru evroamerikane”, 41.
[57] Ibid., 42.
[58] Шуваковић конкретно указује на друштвене идентитете од западних до оријенталних. Видети нпр.: Matthew Berstein, Gaylyn Studlar, eds., *Visions of the East: Orientalism in Film* (London: I.B. Tauris Publishers, 1997).

теоријске психоанализе). Иако бројни, они претпостављају једну заједничку премису, а то је да је реч о *производњи идентитета*, тј. да се филмом не описује некакав већ постојећи идентитет, већ да се он, у зависности од ширих културно-друштвено-економско-политичких механизама, *конструише* у тачно одређеном *контексту*.[59]

Међутим, филм ће се истовремено сагледавати и као место (контекст) где се *знање* о сложенијем друштвеном идентитету и *моћ, због специфичног културног и друштвеног контекста самоуправног социјализма, производе на особен начин*. Разлози се налазе у чињеници да би филмску продукцију у Југославији, као део система југословенске филмске индустрије и као део ширег друштвено-политичко-економско-идеолошког контекста, требало сагледати као специфичан производни процес који је, као и друге гране индустрије, требало да буде организован према особеним карактеристикама самоуправног социјализма, и да је нужно, како лепо примећује Агне Римкуте (Agne Rimkute), ”делио његову експерименталну, хибридну природу као и сложеност његових друштвених и економских тема”[60]. Ово је имало последице по могућности тумачења репрезентације модерне архитектуре у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године, и својеврсну методолошку нужност у тумачењу филма, те померање фокуса са филма као текста на филм као контекст.

У сагледавању југословенске филмске продукције као специфичног процеса производње знања и моћи појављује се, међутим, релативни недостатак теоријске основе.[61] Истраживање се опредељује за теоријски хибрид који је Римкуте успоставила истражујући специфичности механизма функционисања југословенске филмске продукције које су биле следствене самоуправљању.[62] Хибрид се фокусира на неколико поља: на дефиницију државе као централно место историје социјализма, с обзиром да се југословенски самоуправни социјализам тицао покушаја превазилажења границе између наизглед дихотомних ентитета, тј. између државе и друштва, државе и тржишта; на критичку позицију према дефиницијама државе постављеним у области совјетских

---

[59] Унутар многобројних теоријских приступа, рецентни радови филм тумаче као место производње сложених друштвених идентитета. Између осталог, филм се тумачи као место производње друштвеног идентитета – нације, кроз теме и проблемска одређења националног филма. Теоријска разматрања настају као реакција на дотадашња тумачења националног филма као дескриптивне или категорије којом се систематизују универзитетски курикулуми. Реч је о тумачењима која су најчешће у супротности са теоријом ауторства, док својеврсне изузетке чине синоними ”великих дела” аутора и држава, и то: Бергмана (Ingmar Bergman) са Шведском, Годара (Jean-Luc Godard) са Француском, Хичкока (Alfred Hitchcock) и Форда (John Ford) са Америком, као и пионирски покушај тумачења на тему ”немачке психе” у: Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947). Видети: Mette Hjort, Scott MacKenzie, ”Introduction”, in: Mette Hjort, Scot MacKenzie, eds., *Cinema and Nation* (London, New York: Routledge, 2000), 1-14. Крајем осамдесетих година двадесетог века, студије филма постају ”детаљно разматрање националне кинематографије као појма и националних кинематографија као засебних случајева, одређених као популарне репрезентације и конструкти националне историје, менталитета, идентитета, *Zeitgeista, Volkgeista* или културе.”, Daković, ”Od teorija do studija filma u prostoru evroamerikane”, 42. Делима се упоређују начини на које ”филмови артикулишу прошлост, колонијалну, расну или културалну историју, као и културни идентитет, творећи плетору тематских и стилских стереотипа, модела и рукописа. Студије филма истражују национално-културни идентитет у текстовима филмова као делу канона националне културе, као национално-културној парадигми. Истраживање националне парадигме подразумева садејство текстуалне, естетичке, али и политичко-економске истраживачке перспективе чиме се круг области наново затвара.”, Ibid.

[60] ”(...) it shared (...) its experimental, hybrid nature, as well as the complexity of its social and economics features.”, Agne Rimkute, ”Negotiating Self-management While Producing Films Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972.” (Master Thesis, Budapest: Central European University, 2014), 10.

[61] На недостатак теоријске основе указује и Римкуте која разлоге види у сложеној позицији Југославије унутар хладноратовског контекста, и у томе да југословенски експеримент није донео никакав теоријски експеримент који би сажео комплексну позицију трећег пута. Видети: Ibid.

[62] Истраживање је спроведено у: Rimkute, ”Negotiating Self-management While Producing Films Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972.”.

студија[63] и на дефиницију државе која долази из поља колонијалних студија и антропологије државе[64]. Теоријски хибрид подразумевао је и примену особене методологије успостављене према теоријским променама у тумачењу филма као културног ”објекта”[65], и поставкама социологије интервенција[66]. Како ће се помоћу овог теоријског хибрида дати увид у тумачење одређења југословенске филмске продукције из наслова рада, неопходно је дати извесна појашњења, не би ли се основне претпоставке истраживања прецизно поставиле.

Хибрид је примарно грађен на делу теоријске основе који сачињавају радови настајали у контексту хладноратовске, биполарне поделе света.[67] Већина радова, унутар којих је истраживана културна производња совјетског система била је фокусирана на државни социјализам, али се теоријска разматрања државног социјализма за истраживања у југословенским контексту у облику у коме постоје, потврђује Римкуте, нису могла једноставно применити, с обзиром на то да је Југославија представљала различите варијетете социјализма, о чему ће и у овом раду бити речи. Разлози се, као што је у покушају поновног разматрања аналитичких инструмената теорије државног социјализма Марк Едел (Mark Edele) показао, налазе у сфери једне од прожимајућих дихотомија у области совјетских студија, тј. у сфери подељености између државе и друштва, те тумачења државе као удаљеног ентитета који практикује моћ на наизглед независтан начин, који ”лебди изнад друштва” и обезбеђује главни оквир и референтну тачку за акције и стратегије којима се друштво бави.[68] Римкуте указује да ни најпрецизнији радови нису ослобођени извесних ограничења следствених поменутој перспективи, и преусмерава се на анализу културне продукције под државним социјализмом Катарине Вердери (Katherine Verdery) која покушава да ограничења тумачи под претпоставком да је повећање капацитета бирократије на издвојеним изворима био императив државног социјализма.[69] Међутим, како се овом анализом, по Римкуте, интелектуално поље тумачи као конфликтни друштвени простор у коме различите групе заступају различите стратегије у циљу достизања легитимације и културне хегемоније зарад бољег приступа изворима, и како се борба за изворе тумачи као борба између различитих група уместо да се сагледа у вези са хијерархијом која је

[63] Mark Edele, ”Soviet Society, Social Structure, and Everyday Life: Major Frameworks Reconsidered”, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* (Bloomington), no.2 (2007), 349-373; Katherine Verdery, *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania,* Societies and Culture in East Central Europe 7 (Berkeley: University of California Press, 1991).

[64] Timothy Mitchell, ”Society, Economy and the State Effect”, in: Aradhana Sharma and Akhil Gupta, eds., *The Anthropology of the State: A Reader, Blackwell Readers in Anthropology 9* (Malden, MA; Oxford: Blackwell Pub, 2006), 169-186.

[65] Sarah Malou, ”Materializing Ideas: A Socio-Material perspective on the Organizing of Cultural Production”, *European Journal Of Cultural Studies,* 14(3), (2011), 283-297.

[66] Gil Eyal, Larissa Buchholz, ”From the Sociology of Intellectuals to the Sociology of Interventions”, *Annual Review of Sociology,* 36(1), (2010), 117-137.

[67] О томе да су ови радови, њихови типови и структуре, неретко били повезани са политичким институцијама и могућностима финансирања које су нудили, видети: Nils Gilman, *Mandarins of the Future: Modernization Theory in Cold War America* (Baltimore: JHU Press, 2003).

[68] Edele, ”Soviet Society, Social Structure, and Everyday Life: Major Frameworks Reconsidered”, 349-373. Римкуте наводи да разлике између свеприсутне државе и друштвеног „остатка“ (друштво које у основи може бити дефинисано као све оно што држава није), имају значајне импликације за истраживања која се фокусирају на културну производњу. Видети и: Timothy Snyder, ”The Ethical Significance of Eastern Europe, Twenty Years On”, *East European Politics & Societies*, 23(4), (2009), 455-460.

[69] Verdery, *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*.

одређена дистрибуцијом моћи и политиком државе[70], закључено је да је примена и овог приступа на Југославију проблематична, јер теоријски модел који се фокусира на редистрибутивну моћ бирократије не може једноставно бити примењен с обзиром на флексибилнију позицију Југославије у пољу културе у поређењу са државним бирократским апаратом совјетског блока, посебно имајући у виду полиформност самоуправног социјализма, сложене начине финансирања, полифонију јавног дискурса, и коначно тржишни фактор у структури културне производње који преуоквирава питање измештања извора бирократије.[71]

С обзиром на чињенице да је југословенска културна продукција, те филмска продукција као њен сегмент, била обликована факторима као што су, примера ради, мешовити начини финансирања, отвореност ка Западу у културном и економском погледу, али и идеолошка и економска ограничења, а сходно потреби за прецизнијом анализом начина на које су најразличитије категорије унутар филмске продукције у Југославији функционисале, тј. на које су различити друштвени актери конструисали процесе између друштва, државе и тржишта, фокус теоријског хибрида померен је ка могућностима реконцептуализације веза и односа државних институција и бирократских механизама са друштвеном сфером. Са ове позиције, прешло се ка могућностима посматрања поменутих фактора као примера ”екстра-државе” датим у радовима Тимоти Мичела (Timothy Mitchell) и, конкретно, ка виђењу државе као сета друштвених и дискурзивних процеса који наизглед удаљене категорије друштва, државе и тржишта своде на ”замагљено окружење”, тј. ка виђењу по коме су друштво, држава и тржиште конструисани кроз праксе свакодневице. Мичел успоставља теоријски основ указивањем на парадокс да појам државе, најчешће употребљаван да означи стабилан и удаљен ентитет, постоји истовремено са нејасним границама овог ентитета.[72] Уз осврт на упорне покушаје имплементације јасног сета разлика између државе и друштва, јер се ”Чини (се) да држава на непроблематичан начин стоји издвојено од друштва где се за намере или идеје мисли да су издвојене од спољашњег света на који реферирају”[73], он износи став да ”линија” између државе и друштва јесте непоуздана у мери других сетова дихотомија, као што су држава *vs.* тржиште, држава *vs.* закон, и закључује да држава не постоји као онтолошка реалност и кохерентна целина, већ као ”линија” која се исцртава унутар мреже институционалних механизама кроз које се заступа одређени политички поредак. Овај закључак не имплицира да преовлађујућа тумачења државе треба одбацити, јер производити и одржавати ”линију” (која је названа ”ефекат државе”) јесте механизам који покреће изворе моћи, док границе између државе и цивилног друштва, или државе и тржишта треба разумети као тачке оспоравања на

[70] Rimkute, ”Negotiating Self-management While Producing Films Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972.”.

[71] Римкуте је мишљења да се са закључцима о редистрибутивној моћи бирократије не би сложили ни друштвени актери у Југославији, и наводи став Стевана Мајсторовић о томе да је централизованој организацији културног живота ”друштвена и културна одговорност замењена одговорношћу високих комитета”, и да су ”измене у корист једног сектора, као по правилу пренете у други, производећи антагонистичке релације и атмосферу ривалитета”. Видети и: Stevan Majstorović, *Cultural Policy in Yugoslavia, Studies and Documents on Cultural Policies* (Paris: Unesco, 1972).

[72] Mitchell, ”Society, Economy and the State Effect”, 169-186. О проблемима постављања граница државе, видети и: Philip Abrams, ”Notes on the Difficulty of Studying the State (1977)”, *Journal of Historical Sociology*, 1(1), (1988), 58-89.

[73] ”The state appears to stand apart from society in the unproblematic way in which intentions or ideas are thought to stand apart from the external world to which they refer”, Mitchell, ”Society, Economy and the State Effect”, 174.

којима различите групе ”дебатују” у циљу имплементације особене визије везе између државе и ”цивилног друштва” или различитих дефиниција о томе шта држава, ”цивилно друштво” или ”тржиште” јесу.[74] Ово становиште је, по Агне Римкути, адекватно за анализе јер су дебате, у различитим формама присутне у Југославији, биле саставни део процеса производње филмова, подлога за институционалну производњу и деловања актера.[75]

С обзиром на проблем истраживања филма који се тиче јаза између (очигледног) краја ланаца процеса производње филма (филмског текста) и онога што се појављује пре и после[76], Римкуте уводи и особену методологију, пре свега, теоријски основ социо-материјалног обрта у анализи културне производње чије се упориште налази у студијама науке и технологије и у теорији мрежних актера, са једном од додирних тачака ових области која се тиче важности материјалног објекта.[77] Уз ослонац на став о важности реконфигурације разумевања филма као објекта, с обзиром на разумевање свеприсутне и непремостиве дихотомије између филма и његовог друштвеног контекста као лажног[78], Римкуте инсистира да се истраживање југословенске продукције спроводи према ставу превазилажења супротности праћењем друштвене путање објекта (филма), тј. друштвеног процеса у који је објекат (филм) укључен. Дакле, уз упориште у

---

[74] Ibid., 185.

[75] Под институционалном производњом се подразумевају шеме финансирања, административна бирократска организација филмске индустрије, покушаји измена у шемама финансирања или њихових бирократских структура, начини на које актери дефинишу и бране сопствене позиције у ситуацијама институционалних конфликата. Шема финансирања је репрезентовала начине дистрибуције извора и укључивала (често контрадикторне) претпоставке о начинима на које филмски студио, као економска једница, треба да се понаша на социјалистичком тржишту, начине на које се повезује са државним културним институцијама, начине на које јединица филмске продукције јесте перцепирана као економски и културни актер. Људи који су радили у филмским студијима и који су били позиционирани унутар економске сфере, репрезентовали су начине понашања тржишних актера, али су држали и бројне друштвене позиције, заступајући политичке ставове и интересе, као и ставове око начина функционисања тржиште и културне бирократије, понашања тржишних актера и, најважније, утицаја тржишних законитости на југословенски социјалистички пројекат који покушава да оствари трећи пут. Језик унутар кога су дебате биле уоквирене јесте био официјални језик самоуправног социјализма који је делила већина актера и то у вези са сопственом позицијом унутар процеса филмске производње. Представници студија, режисери, културне бирократе и локална администрација слагала се у легитимацији самоуправног социјализма и њеној улози у југословенској политици, а тврдње су се окретале у односу на дефиниције самоуправљања: у односу на везе између тржишних прихода и државног финансирања, утицаја државног финансирања на природу културне продукције, на начине на који су раднички савети били укључени у вођење филмске индустрије. Ту, изричита је Римкуте, није било проблема у односима држава *vs*. тржиште или држава *vs*. цивилно друштво, већ у односима под утицајем доктрине самоуправљања бирократија *vs*. социјалистичка локална аутономија, тржиште и административна децентрализација као могући пут за избегавање опасности од бирократских правила, важност радничких савета као инструмената локалних основа социјализма што је произвело особен ”ефекат државе” ослоњен на критичку традицију самоуправљања о државној бирократији *vs*. контролисани тржишни механизми, бирократизација *vs*. локална економска аутономија.

[76] У конвенционалним теоријским дискурсима, овај јаз представљен је као онај који подваја друштвени контекст од естетске анализе радова ”као таквих”. Проблем је једнако присутан у студијама филма: у радовима које теже да се фокусирају на естетске аспекте филма, културалних и визуелних утицаја, анализе садржаја. Видети нпр: Vladimir Sudar, *A Portrait of the Artist as a Political Dissident: The Life and Work of Aleksandar Petrović* (Bristol: Intellect Books, 2012), или у радовима друштвене историје филма (радови друштвеног конструкционизма), који анализирају друштвени и економски контекст који окружује филмску продукцију остављајући по страни филм сам и начине на које његови садржаји интерагују са одређеном друштвеним и економским контекстом у којима су произведени и рецептовани. Видети нпр: Arthur De Vany, *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry* (New York, London: Routledge, 2003); Richard Taylor, Ian Christie, eds., *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (London: Routledge, 1994). Док у истраживањима филмског садржаја ”контекст” често служи тек као помоћ, у онима која се занимају за филмске индустрије и њене економије садржај најчешће није предмет анализе. Изузетак представљају истраживања која се темама баве са социолошке перспективе. Видети: Richard Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers, eds., *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Malden: Wiley-Blackwell, 2011).

[77] Malou, ”Materializing Ideas: A Socio-Material perspective on the Organizing of Cultural Production”, 283-297.

[78] Antoine Hennion, ”The History of Art – Lessons in Mediation”, *Reseaux*, 3(2) (1995), 233-262.

друштвено-материјалном обрту у студијама културе, филм се посматра као друштвени процес чији коначни резултат, крајњи производ, јесте ”објекат”[79] који се конзумира на тржишту културе. Филмови и друштвени процеси који их прате јесу друштвени живот филмске продукције и начин на који су, унутар продукције, категорије као што су тржиште, бирократија и држава, разматране тумачене, конструисане и уређиване. Ово гледиште омогућава да се филмска продукција сагледа са становишта особености процеса производње филмова, не би ли се указало на карактеристике следствене друштвеним сложеностима самоуправног социјализма, јер реч је о финансијски захтевном друштвеном процесу са ступњевима од којих је сваки под интервенцијом различитих инстанци, дефинисаних дивергентним позицијама и интересима, унутар којих ни економска категорија није нужно морала имати најзначајнију улогу. Такође, ово гледиште омогућава да се укаже да је економска и административна организација филмске производње у Југославији била испреплетана са идеолошким и политичким разматрањима, што је, у крајњој линији, срж разумевања филмске продукције као друштвеног процеса, а чиме се, потенцијално, у истраживању омогућава и превазилажење јаза између друштвене анализе филма и филмског текста као таквог. Слеђењем теоријског хибрида уз особену методолошку платформу филм југословенске продукције подразумева колективне конструкције „објекта” које су супротстављене виђењу филма у његовим наизглед фиксим и коначним формама у моменту објављивања, предочавање процеса материјализације филмске идеје на различитим нивоима, и постојање друштвених, економских и политичких медијатора који су конструисали овај процес.

Такође, будући да се један од аспеката који захтева посебну пажњу тиче многострукости актера који су били укључени у процесе филмске продукције, теоријско поље је проширено радом из области ”социологије интервенција”[80], који одбија субстанцијалне дефиниције ”интелектуалца” и нуди једну од алтернатива. Реч је о ”социологији интелектуалних поља и тржишта” која, као и читава социологија интервенција, деперсонализује појам ”интелектуалца”, усмерењем на производњу јавних интервенција и улазак у јавну сферу, тј. на то да актери различитих бекграунда и експертиза могу износити своје ставове, а чиме се границе између интелектуалаца и не-интелектуалаца, експерата и не-експерата, из стриктно ограђеног поља личних квалификација измештају у отворено поље специфичне позиције актера у друштвеном контексту.

1.3. Репрезентација модерне архитектуре Београда на филму југословенске продукције: полазне премисе

Пре изношења полазних премиса, неопходно је поменути да ће поменуто становиште тумачења филма, ради методолошке доследности урачунавати теоријску могућност за постојање онолико социо-економских процеса материјализације идеје о

[79] Malou, ”Materializing Ideas: A Socio-Material perspective on the Organizing of Cultural Production”, 283-297.
[80] Eyal, Larissa Buchholz, ”From the Sociology of Intellectuals to the Sociology of Interventions”, 117-137.

филму, колико и студија случајева у овом раду има, иако се током прелиминарног истраживања показало, а током рада и потврдило, да се све студије случаја могу свести на истоветан продукциони процес у коме је „линија" између државе и друштва која се исцртава унутар мреже институционалних механизама кроз које се заступа одређени политички поредак, у дискурсима кинематографије у Југославији, упркос прокламованој либерализацији и демократизацији, до краја посматраног периода, до 1968. остала на истом месту. Ово је било неопходно поменути и с обзиром на то да је без прелиминарног истраживања, рад могао поставити и хипотезе и премисе репрезентације модерне архитектуре ван домена репрезентације самоуправно социјалистичког идентитета искључиво модерном архитектуром, тек виђеном кроз филм, тј. ван домена у коме је активну улогу у репрезентацији самоуправног социјалистичког идентитета имала само модерна архитектура и да је филм, као нееманциповани дискурс, био пасивни чинилац у механизму. Ова чињеница ће се у раду методолошки третирати на особен начин. Како се, услед специфичних карактеристика друштвених процеса, колективна конструкција "објекта" у периоду који је омеђен 1945-ом и 1968-ом годином, може сматрати конзистентним процесом производње филмова, што ће бити појашњено, његови кључни моменти ће се предочити у једном поглављу рада, а његове карактеристике ће се односити на све студије случаја.

Истраживање репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији подразумева теоријска одређења репрезентације као културалне производње, размене и потрошње значења. Ова теоријска одређења у проучавању модерне архитектуре као места производње знања и моћи, подразумевају и производњу идентитета.

Репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године није аутономни филмски естетско-уметнички акт ван конкретног друштвено-економско-политичко-културног контекста већ *производња знања и моћи* у специфичном културном и друштвеном (филмском) контексту и део је садржаја, односно текстуалности југословенског идентитета.

Основна премиса рада је – репрезентација модерне архитектуре Београда на филму југословенске продукције јесте *производња југословенског идентитета* модерном архитектуром виђеног кроз филм који је колективна конструкција која настаје у институционализованој мрежи југословенске филмске продукције кроз процес на коме су се истовремено преплитале идеолошко политичке и економско админитративне категорије, процес материјализације филмске идеје у њеним различитим нивоима од којих је сваки био под интервенцијом више инстанци, дефинисаних дивергентним позицијама и интересима у којима су учествовали друштвени, економски или политички медијатори, а унутар којих економска категорија није морала имати најзначајну улогу, процес чији се коначни производ конзумира на тржишту културе.

Репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији је производња самоуправно социјалистичког идентитета, кроз модерну архитектуру, самоуправно социјалистички садржај који је приказан на југословенском филму. Модерна архитектура Београда јесте садржај знања о самоуправно социјалистичком југословенству, који је требало да испуни улогу грађења специфичности југословенског културног идентитета, и то са циљем установљавања *различитости* и производње

другости. Како је селекција идентитетских садржаја одређена границама које могу дефинисати архитектонске културе, *производња идентитета* успоставља се наспрам некаквог другог референтног оквира, у односу на супротстављени идентитет, односно сопствена посебност потврђује се антиномијом себе/другог. Према томе, модерна архитектура Београда на филму потврђује посебност и аутентичност самоуправно социјалистичког културног идентитета, *конструкцијом различитости* од других(а)/другог, што је могао бити неки други културни идентитет (исказан архитектуром) (Совјетски, Амерички, Француски, Италијански) или пак замишљени идентитет (Исток и Запад). Дакле, модерна архитектура Београда јесте и средство за конструкцију разлика од других/другог идентитета, чиме се потврђивало постојање самоуправно социјалистичког идентитета као аутентичног и важније, легитимисала се и сама исправност ”југословенског пута”, управо прокламована на антиномијама југословенски пут/Исток и југословенски пут/Запад.

Такође, с обзиром на то да архитектура не може једноставно репрезентовати стабилне карактеристике културе, и да и сама јесте место преговарања о идентитету, модерна архитектура Београда на филму, налази се и у корпусу онога што се је изостављено или стратешки потиснуто, у корпусу Другог југословенског културног идентитета. Како идентитетски садржај, увек одређен границама, заправо увек укључује и део Реалног који се не може симболизовати, а који се појављује у облику утваре, која прикрива ”примордијално потиснуто”, неприказиви део реалности, подсећајући реалност на њен недостатак и кључно, неприказиви део реалности на чијем је ”потискивању” реалност југословенског, самоуправно социјалистичког, културног идентитета и заснована, модерна архитектура Београда јесте и средство непрекидног идеолошког покушаја да, иако се неприказиви део реалности ни у будућности не може симболизовати, попуњава празно место у симболичком поретку и прикрије постојање утваре коју сама производи. Истраживање ће тежити да укаже на празно место као непопуњиво, на оно које се у симболичком поретку самоуправног социјализма ничим не може надоместити и које, да би симболичког поретка било, мора остати непопуњено. Дакле, репрезентација модерне архитектуре Београда на филму јесте и средство за попуњавање празног места у симболичком поретку самоуправног социјализма и самоуправно социјалистичког идентитета што је, видеће се у наредним редовима, неизоставно и константно, од сукоба са Стаљином 1948. године, био културни корпус СССР-а.

Неопходно је поменути и да је репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији била само једно од могућих средстава, која су одабирана за идентификовања југословенског идентитета, а у чијој су се конструкцији, универзална значења модерне архитектуре, у повратном процесу мењала.

2. ВРЕДНОСТИ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КУЛТУРЕ И ИДЕОЛОГИЈА

2.1. *GROUND ZERO:* митологизација аутентичног прогреса

На Уставотворној скупштини од комунистичких представника из Народног фронта (НФ), у Београду је 29. новембра 1945. године, на годишњицу Другог заседања Антифашистичког већа народног ослобођења Југославије (АВНОЈ), укинута монархија и проглашена Федеративна Народна Република Југославија.[1] Већ 31. јануара 1946. године усвојен је Устав ФНРЈ, по коме суверенитет припада народу. Систем власти, чију основу чине представничка тела, организован је скупштински, а односи међу државним, и посебно републичким и савезним органима, прецизирани су ”као државно-правна форма решења националног питања”[2]. Иако, како пише Лемпи (John R. Lampe), ”ниједан од његових 139 чланова није користио реч ’социјалистички’ или било какву одредбу о Комунистичкој партији Југославије (КПЈ)”[3], Устав је у својим битним деловима био направљен, Зундхаусеновим речима (Holm Sundhaussen), ”по угледу на совјетски устав из 1936. године”[4]. Устав је предвидео политичка права и слободе и укључивао елементе којима је означено кретање друштва ”у правцу социјализма”[5]. Државу и власт, која је претендовала да наследи Краљевину и суочи се са ратним разарањима, требало је легитимисати, а за то, преузимање власти није било довољно.[6]

Власти у Југославији су Народноослободилачки покрет (НОП) интерпретирале као социјалистичку револуцију у којој је учествовао народ под вођством Комунистичке партије и Јосипа Броза. Народ је интерпретиран у односу на социјалне категорије ”не као *етнос* него као *популус*”[7]. На победи популуса у рату прокламоване су темељне вредности нове Југославије - *Антифашистичка Народно-ослободилачка борба од 1941-1945, социјалистичка револуција* и *братство и јединство* ослободилачке идеологије, чиме су кључне дилеме Краљевине у вези са линијама националног раздвајања у изнова замишљеној заједници социјалистичког друштвеног поретка једноставно решене. Други светски рат прокламован је за место рођења нове Југославије. Иако се овако прокламоване темељне вредности, увезане у једну упоришну тачку, могу сматрати

---

[1] Избори за Уставотворну скупштину одржани су 11. новембра 1945, а победу су однеле ”народне масе учлањене у Народни фронт”. Избори су одржани након припрема које је организовала Привремена влада ДФЈ, образована по споразуму Тито-Субашић од 7. марта 1945, који је закључен ”због међународних обзира према великим савезницима и спољнополитичких потреба нове Југославије”. Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963,* 15.
[2] Ibid., 17.
[3] Džon R. Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja* (Beograd: Dan Graf, 2004), 208.
[4] Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века*, 382. О овоме пише и Лемпи који наводи да је Устав био ”помно моделиран по совјетском уставу из 1936”, у: Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja,* 208.
[5] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963,* 17.
[6] Према Закључцима Међусавезничке репарационе конференције, одржане у Паризу 1945, којима су објављени подаци о разарањима Другог светског рата, Југославија је остала без десетине укупног броја становника, а укупна штета процењена је на 9 милијарди долара. Преко 3,5 милиона становника остало је без крова над главом, а уништено је преко петине стамбеног фонда. Велике штете нанесене су и: индустрији, од укупног фонда уништено је 36%, док у хемијској, текстилној и металној индустрији чак преко половине вредности капитала; саобраћају, уништени су целокупни ваздушни и друмски превоз, 58% локомотива, 62% бродова, 63% телефонског саобраћаја; пољопривреди, уништено 290 000 пољопривредних домаћинстава, 25 000 пољопривредних зграда, 300 000ха шуме, са преко 91% шумских путева, 60% сточног фонда, 39% винограда. Велике штете нанесене су здравственим, научним, просветним и социјалним установама и историјским споменицима. Однет је целокупни ковани новац, девизе, драгоцености – 10т злата и 82т сребра. *Materijalni i društveni razvoj SFR Jugoslavije 1947-1972* (Beograd: Savezni zavod za statistiku, 1973), 12.
[7] Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века*, 379.

местом на коме се ”представљала и правила комунистичка историја успеха”[8], оне се не могу тумачити једино као позиција са које је легитимисана чеона улога Комунистичке партије у новооснованој држави.

Како је нација по Ренану (Eugist Renan), ”једна велика солидарна заједница заснована на осећању жртве које је принела и које је још спремна да принесе”, и како ”Она претпоставља једну прошлост, али се ипак у садашњости обједињава око једне опипљиве чињенице: наиме сагласности, јасно изговорене жеље да настави заједнички живот”[9], прокламовање ових темељних вредности јесте истовремено и позиција са које је, конструисањем новог погледа на заједничку историју, начињен и неопходни корак ка добијању сагласности становништва за нову југословенску заједницу, којим би се нова Југославија заиста и легитимисала. Нова заједничка историја је, до почетка распада Југославије 1991. године, интерпретирана производњом наратива о Другом светском рату, чиме су у рат накнадно уписане три темељне вредности, и са нових позиција, углавном конфликтних спољно-политичких и кризних унутрашњих, изнова митологизоване. Сећања на место рођења нове Југославије негована су производњом знања кроз готово све институционалне оквире, пре свега разгранатом историографијом, од политичке, војне и социјалистичке историје ка микроисторији и темама свакодневног живота, путем монографија, зборника, чланака о Народно ослободилачкој борби (НОБ) и социјалистичкој револуцији, кроз образовање, укључивањем тема из НОБ-а у састав обавезне наставе и увођењем паравојног образовања, све до уметности, од музике и родољубивих партизанских песама, преко ратне прозе и поезије, подизања спомен обележја и споменика, изградње меморијалних домова, производње ратног филмског спектакла, народних игара са ратних топонима, до стрипова о догодовштинама малолетних учесника у рату. Да ли је нова заједница, у којој се још од 1945. године започело са процесима ”ритуализације и формализације, које је карактерисала референца према прошлости”, настала на, како би то Хобсбом (Eric Hobsbawm) рекао, измишљању традиције?[10] Да ли је, када и како прокламован нов поглед на историју? Да ли је постојање заједничке историје било довољно за замишљање нове Југославије?[11]

Комунистичка партија Југославије обећала је Нови свет, који је требало да постане свет слободе, једнакости и братства, свет изграђеног животног стандарда. Ова обећања не могу се одвојити од онога што Сузан Бак-Морс (Susan Buck-Morrs) назива митом о индустријској модерности, који дефинише као ”веру у то да ће индустријско преобликовање света, обезбеђујући материјалну срећу масама, створити и добро друштво”[12], који је карактеристичан за све масовне демократије, од капиталистичке до реалног или државног социјализма. У југословенском случају, било је то обећање боље будућности по совјетском моделу екстрема масовне утопије. Међутим, модел легитимизације нових власти, који према социјалистичком захтеву подразумева

[8] Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века*, 377.
[9] Ernest Renan, *Qu'est ce qu'une nation?*, (Paris: Calmann-Levy, 1882), 88. Наведно према: Ibid., 373.
[10] Erik Hobsbom, ”Uvod: Kako se tradicije izmišljaju”, u: Erik Hobsbom, Terens Rejndžer, ur., *Izmišljanje tradicije* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2011), 5-27, 10.
[11] Видети: Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London, New York: Verso, 1991).
[12] Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, ix.

увођење економске демократије засноване на једнакој расподели друштвених добара, се, услед сета друштвено-економско-политичких околности, развио у изузетно сложен систем. С обзиром на то да обећање није било довољно, јер, како пише Арган (Giulio Carlo Argan), ”идеологија није само предлог, него и пројекат, избор и одређење метода или поступака за остваривање тог предлога”[13], и с обзиром на то да се, увођењем економске демократије, засноване на једнакој расподели друштвених добара према совјетском моделу, југословенске власти нису могле потврђивати засебно, ван власти у Москви, мит о индустријској модерности у новој Југославији, као основа за њено замишљање, ће се, управо зарад потребе за аутентичним моделом легитимизације, позиционирати у оквире комплексне идеолошке матрице наводно аутентичног пројекта и поступака за остваривање предлога боље будућности у држави, којој је, сасвим извесно, ”Комунистичка партија дала сасвим нови изглед”[14].

2.1.1. Симптомални приступ идеологији

Лудак није само просјак који замишља да је краљ, већ је он, такође и пре свега, краљ који замишља да је краљ.[15]

Рад ће комплексну идеолошку матрицу у Југославији сагледати са становишта симптомалног приступа идеологији, односно концепција анализе идеологије Луја Алтисера (Louis Althusser) и Славоја Жижека (Slavoj Žižek). Разлог лежи у чињеници да се симптомални приступ идеологији занима за места која су централна и конститутивна за функционисање идеологије, а која су истовремено централна и конститутивна и за њену могућу критику. Истраживање репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године, које се не може спровести ван постојећег идеолошког контекста, заправо се не може спровести ни ван његових кључних места, те је неопходно појаснити теоријска становишта на основу којих ће се првенствено приступити интерпретацији идеолошке матрице у Југославији, а потом и позиционирању репрезентације модерне архитектуре Београда унутар матрице, не би ли се коначно у раду, и само привремено, фиксирао сет њених могућих значења.

Симптомална теорија идеологије је првенствено заснована на Алтисеровој критици Марксове интерпретације идеологије, становишта по коме се идеологија тумачи ”као чиста илузија, чист сан, то јест, као ништавило”, односно као имагинарна конструкција чији је статус ”потпуно једнак теоријском статусу сна код аутора пре Фројда”[16]. Идеологија је, по Алтисеровом тумачењу Маркса, ”имагинарни колаж, чист сан, празан и бесциљан, сачињен од ’остатака дана’ једне пуне и позитивне реалности,

[13] Giulio Carlo Argan, ”Umjetničko i estetsko”, u: Ješa Denegri, ur., *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit, 1982), 251-264, 264.
[14] Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века*, 371.
[15] ”(…) if a man who thinks he is a king is mad, a king who thinks he is a king is no less so.”, Jacques Lacan. ”Presentation on Psychical Causality”, in: Jacques Lacan, *Écrits* (New York, London: W.W. Norton & Company, 2006), 123-161, 139. Наведено према: Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje* (Beograd: Radionica SIC, 1984), 45.
[16] Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati* (Loznica: Karpos, 2009), 49, 50. Реч је о Алтисеровом тумачењу рада *Немачка идеологија* Карла Маркса (Karl Marx) и Фридриха Енгелса (Friedrich Engels), Karl Marx, Friedrich Engels, *Nemačka ideologija: kritika najnovije nemačke filozofije u licu njenih predstavnika Fojerbaha, B. Bauera i Štrinera i nemačkog socijalizma u njegovim različitim prorocima I, II* (Beograd: Kultura, 1964).

реалности конкретне историје конкретних материјалних индивидуа које материјално производе своју егзистенцију”[17].

Алтисер закључује да је овај приступ идеологији последица тезе да идеологија нема историју, што је ”чисто негативна теза”[18], и поставља тезу да идеологија има сопствену историју или уопште нема историју у апсолутно позитивном смислу, која јесте тачна уколико структура и функционисање идеологије јесу њено својство који је чине ”неисторијском реалношћу, то јест *омниисторијском* реалношћу”, јер структура и функционисање идеологије јесу ”непроменљиви, присутни у истој форми кроз оно што називамо историјом”[19]. Он заправо поставља теорију ”*идеологије уопште* у смислу у којем је Фројд представио теорију несвесног *уопште*”, употребљавајући појам идеологија ”ради поједностављења израза”, и подразумевајући да је идеологија ”свеприсутна у својој непроменљивој форми кроз целокупну историју = историја друштвених формација које садрже друштвене класе”[20].

Пре приказа проблематике централне Алтисерове тезе о структури и функционисању идеологије, односно кључног места којим Алтисер брани становише да је идеологија апстрактна, неопходно је указати на две тезе. По првој тези ”идеологија представља имагинарни однос појединаца према њиховим реалним условима егзистенције”[21]. Ова теза тиче се објекта који је ”представљен” у имагинарној форми идеологије, односно ”погледа на свет” који се, по већини интерпретација, сматрају имагинарним, представљају илузију и не ”кореспондирају са стварношћу”, те би их, по Алтисеру, требало интерпретирати ”како би се разоткрила реалност света иза имагинарне представе”. Ове интерпретације претпостављају да је ”оно што је одражено у имагинарној представи света, која се налази у идеологији, услов људске егзистенције, то јест њихов реални свет”, и предлаже да заправо ”’људи’ не ’представљају себи’ своје реалне услове егзистенције, свој реални свет у идеологији, већ изнад свега, свој однос према тим условима егзистенције која им је ту представљена”[22].

По Алтисеру, управо је овај однос у центру идеолошке представе реалног света и садржи ”узрок” који објашњава имагинарну деформацију идеолошке представе реалног света те је заправо ”*имагинарна природа овог односа* она која лежи испод сваког имагинарног деформисања које можемо опазити у свакој идеологији”[23]. Он у овој тези иде даље и, са марксистичког становишта запитан – уколико ”представа реалних услова егзистенције индивидуа које заузимају места чиниоца производње” јесте у основи производних односа, констатује следеће:

> Целокупна идеологија преставља у својој нужно имагинарној деформацији не те производне односе (и друге односе који потичу из њих), већ изнад свега (имагинарни) однос индивидуа према производним односима и односима који потичу из њих. Оно што се у идеологији

[17] Постављајући теорију идеологије Алтисер критикује Марксова тумачења појма идеологије у делу *Немачка идеологија.* Видети: Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, 50.
[18] Реч је о тези да идеологија нема историју. Алтисер је прецизан и сматра да, по Марксовом тумачењу, не значи да нема историје у идеологији, напротив ”она је (…) празни и изокренути одраз реалне историје”, већ да она ”нема *сопствену* историју”, Ibid., 51. (курзив Л.А.)
[19] Ibid., 51. (курзив Л.А.)
[20] Ibid., 52. (курзив Л.А.)
[21] Ibid., 53.
[22] Ibid., 55, 56.
[23] Ibid., 56. (курзив Л.А.)

представља стога није систем реалних односа који управља егзистенцијом индивидуа, већ *имагинарни однос индивидуа према реалним односима у којима живе*.[24]

Алтисер сматра да се питање ”узрока” мора заменити питањем због чега је ”представа која је дата индивидуама о њиховом (индивидуалном) односу према друштвеним односима који управљају њиховим условима егзистенције и њиховим колективним и индивидуалнм животима” нужно имагинаран однос.[25] Друга теза јесте да ”Идеологија поседује материјалну егзистенцију” и тиче се материјалности идеологије. Иако свестан да је реч о ”хипотетичкој тези о недуховној, односно материјалној егзистенцији ’идеја’ и других ’представа’”, он сматра да је теза неопходна да би се даље напредовало у анализи и износи став да ”Идеологија увек егзистира у апарату и његовој пракси или праксама. Та егзистенција је материјална.”[26].

На овом месту, неопходно је направити дигресију и појаснити значења апарата и њихових пракси. На прегледу марксистичке теорије државе, држава, по Алтисеру, нема никаквог значења, ”осим као функција *државне моћи*”, где је целокупна класна борба усмерена на државу, односно на долажење до државне моћи, чиме се утврђује разлика између државне моћи, ”очувања државне моћи или освајања државне моћи” са једне, и циљева политичке класне борбе и државног апарата са друге стране. На основу овога закључује да је, према марксистичкој теорији: држава - репресивни државни апарат, да се државна моћ и државни апарати морају разликовати, да се циљ класне борбе тиче државне моћи и да за последицу има употребу државних апарата, од стране класа које поседују класну моћ, у функцији класних циљева, и да пролетеријат мора доћи до државне моћи како би уништио постојећи буржоаски државни апарат, да би, у каснијим фазама, покренуо процес уништења државе. Алтисер заправо предлаже додатак марксистичкој теорији државе, за који сматра да се већ налази у теорији[27], и уводи појам државни идеолошки апарат (ДИА), под којим подразумева ”одређен број реалности које непосредни посматрач види у форми одређених и специјализованих институција”, а који не треба доводити у везу са државним репресивним апаратима (ДА), који садрже владу, администрацију, војску, полицију, судове, затворе, и где појам репресивни ”индицира да државни апарат ’функционише путем насиља’ – бар у крајњој линији (јер репресија, то јест, административна репресија не мора имати физичке форме)”[28]. Он сматра да религијске, образовне, породичне, правне, политичке, синдикалне, информационе и институције културе јесу ДИА и подвлачи основну разлику између ДА, који ”функционишу путем ’насиља’”, и ДИА, који ”функционишу *путем ’идеологије’*”[29]. Али, сваки ДА и ДИА функционише и на оба начина, уз разлику да ДА функционишу ”већим делом и углавном *путем репресије* (укључујући физичку репресију)”, и путем идеологије, како би ”осигурали сопствену кохезију и репродукцију и по томе што предлажу ’вредности’ спољашњој средини”, док ДИА, ”већим делом и

[24] Ibid., 56. (курзив Т.К.)
[25] Ibid., 57.
[26] Ibid., 57.
[27] По Алтисеровом мишљењу марксистички класици нису успели да напредак следствен њиховим искуствима и поступцима систематизују у теоријску форму, јер су били ”начелно ограничени на терен политичке праксе”. Он сматра и да је идеју ”да се држава не може свести на државне (репесивне) апарате, већ да укључује (...) одређени број институција ’цивилног друштва’: цркву, школе, синдикате, итд.”, пре њега имао Грамши. Видети: Ibid., 26.
[28] Ibid., 27.
[29] Ibid., 30. (курзив Л.А.)

углавном *путем идеологије*", али и путем репресије, чак иако је "у крањој линији (...) ово врло ублажено и скривено, чак симболичко"[30]. По Алтисеру, чисто идеолошки апарат не постоји. Заправо, ДИА функционишу "*под владајућом идеологијом*, која је идеологија 'владајуће класе'", која пак поседује државну моћ и репресивни апарат:

> (...) једно је 'делати' у складу са законима и декретима у државним (репресивним) апаратима, а друго 'делати' кроз посредовање владајуће идеологије у државним идеолошким апаратима. (...) *ниједна класа не може поседовати државну моћ током дужег периода времена, а да не остварује хегемонију над државним идеолошким апаратима и кроз њих.* (...) државни идеолошки апарати нису само *разлог* већ и *место* класне борбе.[31]

На основу ових ставова поставља се питање значаја улоге државних идеолошких апарата и, кључно, репродукције производних односа, где сваки од ДИА овоме доприноси на својствен начин. Друга теза заправо подразумева да имагинарни однос који се у идеологији односи према реалним односима "поседује материјалну егзистенцију", тј. "'идеје' људског субјекта егзистирају у његовим чиновима", који су уметнути у праксе којима управљају ритуали у које су праксе уписане, али "унутар *материјалне егзистенције идеолошког апарата*"[32]. Алтисер закључује да је:

> (…) што се тиче појединачног субјекта (та конкретна индивидуа), егзистенција идеја његовог веровања материјална у том погледу што су *његове идеје, његови материјални чинови укључени у материјалне праксе којима управљају материјални ритуали који су пак сами одређени путем материјалног идеолошког апарата из којег потичу идеје тог субјекта*.[33]

Алтисер даље сматра да је егзистенција идеја уписана у делатности пракси, којима управљају ритуали одређени идеолошким апаратима, те да "субјект дела" *само уколико на њега делује систем*, тј. идеологија која "егзистира у материјално идеолошком апарату прописујући материјалне праксе којима управља материјални ритуал, чије праксе егзистирају у материјалним чиновима субјекта који дела у пуној свести у складу са својим веровањима"[34]. На овом месту, он поставља још две тезе, да "пракса не постоји осим у идеологији и путем ње" и да "идеологија не постоји осим путем субјекта и за субјекте", чиме долази до централне тезе да "Идеологија интерпелира индивидуе као субјекте"[35]. Ову тезу Алтисер појашњава ставом да идеологија постоји само за конкретне субјекте и да је "једино (је) могућа путем субјекта", дакле, "*путем категорије субјекта* и његовог функционисања"[36]. Алтисер закључује "*Категорија субјекта конститутивна је за сваку идеологију само уколико свака идеологија има функцију (која је одређује) 'конституисања' конкретних индивидуа као субјеката.*"[37].

Реч је, дакле, о двосмерном процесу, у коме идеологија јесте "властито функционисање у материјалним формама егзистенције тог фунционисања"[38], у идеолошким апаратима. Долази се до става да је основно својство идеологије то што "намеће очигледност", коју "*не можемо а да не препознамо*", чиме је на делу

---

[30] Ibid., 30. (курзив Л.А.)
[31] Ibid., 32. (курзив Л.А.)
[32] Ibid., 61. (курзив Л.А.)
[33] Ibid., 62. (курзив Л.А.)
[34] Ibid., 63.
[35] Ibid., 64.
[36] Ibid., 64. (курзив Л.А.)
[37] Ibid., 65. (курзив Л.А.)
[38] Ibid., 65.

”идеолошко *препознавање*”, као једна од две идеолошке функције. Реч је о томе да се ритуал идеолошког препознавања стално практикује од стране конкретног, индивидуалног, различитог и (наравно) незамењивог субјекта, јер гарантује његово постојање, а уз то не нуди ”*знање* механизма овог препознавања”[39]. Заправо, ”*сва идеологија интерпелира конкретне индивидуе као конкретне субјекте,* путем функционисања категорије субјекта”[40]. Овај став подразумева да се конкретне индивидуе морају разликовати од конкретних субјеката и да идеологија заправо функционише тако што индивидуе, како каже Алтисер, ”регрутује” или ”трансформише” у субјекте, те да су постојање идеологије и интерпрелација индивидуа као субјеката иста ствар. Следствено, он сматра:

> (…) оно за шта нам се чини да се одиграва изван идеологије (…), реално се одиграва у идеологији. За оно што се заиста одиграва у идеологији нама се чини да се одиграва изван ње. Зато су они који су по дефиницији у идеологији верују да су изван идеологије: један од ефеката идеологије је практично *одбацивање* идеолошког карактера идеологије путем идеологије: идеологија никада не каже ’ја сам идеолошка’.[41]

Закључује се да ”идеологија *нема спољашњост* (за себе), већ да истовремено *није ништа до спољашњост* (за науку и реалност)”[42]. Овај став има своје не само теоријске, већ и политичке последице, које ће, између осталих, бити од изузетног значаја за истраживање, будући да, како је наведено, целокупна теорија критике и самокритике, златно правило марксистичко-лењинистичке праксе класне борбе, зависи од ње. Дакле, како идеологија интерпелира индивидуе као субјекте, ”*индивидуе су увек-већ-субјекти*”[43]. Они ”делају сами од себе”, у већем броју случајева, тј. ”путем идеологије”, чије се конкретне форме реализују у ДИА, укључивањем индивидуа у праксе којима управљају ритуали ДИА, или уз интервенцију и репресију неког дела ДА. Заправо, појам субјекта, по Алтисеру, може значити слободни субјективитет, ”центар иницијатива, покретач и одговоран за своја дела”, и потчињено биће, ”оно које се потчињава вишем ауторитету и стога је лишено слободе, осим слободе да слободно прихвати своју потчињеност”[44]. Ово значење је, како пише Алтисер, смисао двосмислености која је само одраз последице коју производи, јер:

> (…) *индивидуа је интерпелирана као (слободни) субјект како би се слободно предала заповестима Субјекта, то јест, како би (слободно) прихватила своју потчињеност*, то јест како би она сама учинила гестове и дела свог потчињавања. *Субјекти не постоје осим путем свог потчињавања и за њега.* Зато ’делају сами од себе’.[45]

Реалност која постоји у овом механизму и која, по Алтисеру, јесте ”нужно *непрепозната* у самој форми препознавања”, заправо јесте репродукција производних и односа који из њих проистичу, а која, са друге стране, може бити ”само класни подухват” који се реализује кроз класну борбу која супротставља владајућу класу експлоатисаној. И још, уколико у механизму *идеологије уопште* има истине, механизам мора остати ”*апстрактан* у односу према свакој реалној идеолошкој формацији”, те држава и њени апарати имају смисла само са аспекта класне борбе, која пак не постоји

[39] Ibid., 68. (курзив Л.А.)
[40] Ibid., 68. (курзив Л.А.)
[41] Ibid., 70. (курзив Л.А.)
[42] Ibid., 71. (курзив Л.А.)
[43] Ibid., 71. (курзив Л.А.)
[44] Ibid., 79.
[45] Ibid., 80. (курзив Л.А.)

без антагонистичких класа. Следствено, ДИА не могу бити реализација ”*идеологије уопште*, нити реализација идеологије владајуће класе ’без сукоба’”[46]. Идеологија владајуће класе постаје владајућа идеологија успостављањем ДИА у којој је та идеологија реализована и у којој се реализује, односно:

> Само са тачке гледишта класа, то јест, класне борбе, могуће је објаснити *идеологије* које егзистирају у друштвеној формацији. Полазећи одатле не само да је могуће објаснити реализацију владајуће идеологије у ДИА и форми класне борбе за коју су ДИА место и улог, већ је могуће и разумети порекло идеологија које су реализоване у ДИА и које се у њима сукобљавају. Истина је да ДИА представљају *форму* у којој се идеологија владајуће класе мора *нужно* реализовати и форму у којој се идеологија класе над којом се влада мора *нужно* измерити и конфронтирати, идеологије се не ’рађају’ у ДИА већ из друштвених класа које су увучене у класне борбе: из њихових услова егзистенције, њихових пракси, њиховог искуства борбе итд.[47]

Прву Алтисерову тезу, и њој следствено питање нужно имагинараног односа индивидуа према реалним односима у којима живе, развија и Жижек. Он успоставља анализу идеологије аналогно интепретативним процедурама Жака Лакана, где Лакан, након интерпретације Марксове анализе робне размене, закључује да је ”Маркс изумео појам симптома”[48], и Сигмунда Фројда у анализи снова. Аналогије процедура састоје се, како Жижек пише, у ”избегавању фетишистичке фасцинације ’садржајем’ наводно скривеним иза форме”, већ се заснивају на ”тајни” форме, јер ””тајна” коју треба открити анализом није садржај који је скривен формом (форма робе или форма снова), већ напротив, *’тајна’ саме форме*.”[49]. Следствено, Жижеков приступ идеологији се не односи на истраживање праве реалности, већ на разлоге постојања идеологије у форми у којој се она појављује, а коју назива ”тајном” саме форме идеологије.

Жижеков метод анализе заснива се на тумачењу примера сна, чија је структура трострука и састоји се од: ”*манифестног сна - текста, латентног сна - садржаја* или мисли и *несвесне жеље* артикулисане сном”[50]. Жеља која има везе са сном постављена је ”у међупростору између латентне мисли и манифестног текста”[51] , и то не негде дубље у односу на латентну мисао, већ управо супротно, на површини – ”њено једино место је у *форми* ’сна’”[52] која се састоји од означавајућих механизама, а истовремено је *симптом* - несвесно, потиснуто, оно што проузрокује и материјализује сан, тврди Жижек. Аналогно примеру Фројдове анализе снова, Марксов термин фетишизам робе је, по Жижеку, заправо несвесно робне размене, где се жеља оних који учествују у робној размени налази у простору размене путем употребе новца, и то не у простору у коме је новац у својој материјалности израз друштвених односа, већ управо благостање проистекло из друштвеног деловања индивидуа у размени путем новца. Дакле, у основи робне размене лежи апстракција, која је чини несвесном робном разменом, и то ”реална апстракција”, по Зон Ретелу (Sohn-Rethel) ”несвесно транседенталног субјекта”[53].

---

[46] Ibid., 83. (курзив Л.А.)
[47] Ibid., 84,85. (курзив Л.А.)
[48] ”Marx ’invented the symptom’ (Lacan) (...)”, Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, 21.
[49] ”to avoid the propertly fetishistic fascination of the ’content’ supposedly hidden behind the form: the ’secret’ to be unveiled throught analysis is not the content hidden by the form (the form of commodities, the form of dreams), but on contrary, *the ’secret’ of this form itself*.”, Ibid., 11. (курзив С.Ж.)
[50] ”the *manifest dream-text*, the *latent dream-content* or thought and the *unconscious desire* articulated in a dream.”, Ibid., 13. (курзив С.Ж.)
[51] ”in the interspace between the latent thought and the manifest text”, Ibid.
[52] ”its only place is in the *form* of the ’dream’”, Ibid. (курзив С.Ж.)
[53] ”*the ’real abstraction’ is the unconscious of the transcendental subject*”, Ibid., 18. (курзив С.Ж.)

Заправо, употребом појма реалне апстракције, Жижек образлаже несвесно у процесу робне размене, без кога, као дела чина размене, процес робне размене не би био могућ ни у случају свесног у чину размене. Примењујући ове продецуре на тумачење идеологије, Жижек сматра да се "'реална апстракција' даље не може мислити у оквирима Алтисерове епистемолошке разлике између 'реалног објекта' и 'објекта знања' без увођења додатног, трећег појма: (...) симболички поредак"[54]. Како је по Зон Ретелу, "'не-знање реалности део њене саме суштине': друштвена ефективност процеса размене је врста реалности која је могућа само у условима у којима индивидуе које учествују нису свесне њене праве логике; ради се о реалности чија онтолошка конзистентност укључује извесно незнање њених учесника"[55], Жижек сматра да основна карактеристика идеологије јесте у томе да "идеологија није једноставно лажна свест, имагинарна репрезентација реалности, већ *сама реалност која се претходно мора разумети као идеолошка*"[56]. Под идеолошком реалношћу он подразумева "*друштвену реалност чије постојање укључује незнање њених учесника као сопствену суштину*"[57], те да "'идеолошко' није 'лажна свест' о (друштвеном) постојању, већ постојање само, већ потпомогнуто 'лажном свешћу'"[58]. На овом месту, Жижек даје једну од могућих дефиниција симптома, а реч је о "'формацији чија конзистентост укључује извесно незнање на страни субјекта': субјекат може 'уживати сопствени симптом' једино уколико му логика самог симптома узмиче"[59]. Следствено, идеолошки симптом јесте део идеолошке реалности који указује на то да је идеолошка реалност лажна, али истовремено мора остати скривен, он је услов постојања идеолошке реалности, функционише као конститутивни момент, он је "партикуларни елемент који поткопава сопствени универзални темељ, врста која подрива род"[60]. Свако идеолошко Универзално, подразумева логику искључивања – оно је лажно, јер неопходно укључује специфични случај, партикуларни елемент, који укида јединство и целовитост и открива лаж, док једино "'утописта' подразумева веровање у могућност *универзалности без симптома,* без тачке искључивања која функционише као унутрашња негација"[61].

Критичка процедура идеологије, по Жижеку, мора узети у обзир нужно постојање лажне свести и отворити "кључно питање начина на које се сама реалност не може репродуковати без тзв. идеолошке мистификације"[62], и поставља питање да ли је идеолошки концепт заснован на лажној свести "данас" довољан и примењив.

---

[54] "The 'real abstraction' is unthinkable in the frame of the fundamental Althusserian epistemological distinction between the 'real object' and the 'object of knowledge' in so far as it introduces a thrid element (...) the symbolic order", Ibid., 19.
[55] "'this non-knowledge of the reality is part of its very essence': the social effectivity of the exchange process is a kind of reality which is possible only on condition that the individuals partaking in it are *not* aware of its proper logic; that is, a kind of reality *whose very ontological consistency implies a certain non-knowledge of its participants*", Ibid., 21.
[56] "ideology is not simply a 'false consciousness', an illusory representation of reality, it is rather this reality itself which is already to be conceived as 'ideological'", Ibid. (курзив Т.К.)
[57] "*'ideological' is a social reality whose very existence implies the non-knowledge of its participants as to its essence*", Ibid. (курзив С.Ж.)
[58] "*'Ideological' is not the 'false consciousness' of the a (social) being but this being itself in so far as itis supported by 'false consciousness'*", Ibid. (курзив С.Ж.)
[59] "'a formation whose very consistency implies a certain non-knowledge on the part of the subject': the subject can 'enjoy his symptom' only in so far as its logic escapes him", Ibid.
[60] "a particular element which subverts its own universal foundation, a species subverting its own genus", Ibid.
[61] "(...) 'utopian' conveys a belief in the possibility of *a universality without its symptom,* without the point of exception functioning as its internal negation.", Ibid., 23.
[62] "the main point is to see how the reality itself cannot reproduce itself without this so-called ideological mystification", Ibid., 29.

Ослањајући се на тезе Слодердајка (Peter Sloterdijk) о постојању *циничног* односа друштвеног субјекта, који је ”свестан разлике између идеолошке маске и друштвене реалности, али још увек инсистира на њој”[63], и на формулу да ”’они одлично знају шта раде, али још увек, то раде’”[64], Жижек закључује да се критика идеологије не може заснивати на критици идеолошког симптома, јер га идеологија унапред урачунава, већ на критици идеолошког фантазма. По њему, кључ критике идеологије се налази ”на нивоу онога што индивидуе *раде*, и не једино на нивоу онога што *мисле* или *знају* да раде”[65], јер ”Оно што они ’не знају’, што превиђају, јесте чињеница да су унутар саме друштвене реалности, у друштвеним активностима (...) вођени фетишистичком илузијом”[66]. Он, дакле, сматра да оно што људи не знају је да њихову друштвену реалност и друштвено деловање, води илузија, фетишистички обрт, и да оно што превиђају није реалност, већ илузија која структуира њихову реалност и друштвено деловање и закључује да је илузија с тога двострука јер се састоји од превиђања илузије која структуира реалан, стварни однос према реалности, несвесна илузија и фетишистички обрт, те да основни ниво идеологије није илузија која маскира право стање ствари, већ ”идеолошка фантазија која структуира саму реалност”[67].

Жижек указује на могуће начине анализе и критике идеологије. Успостављајући аналогију са Хегеловом тријадом по-себи; за-себе; по-себи-и-за-себе, могући начини се тичу критике: идеологије по-себи; идеологије за-себе; и идеологије по-себи-и-за-себе.[68] Идеологија по-себи јесте група идеја који се намећу као доктрина, и то као неупитна и беспоговорна истина, која се приказује као ”природна” и ”спонтана”[69], и то прикривањем да је симболички мандат који прихвата учесник идеологије само симболички чин. Ослањајући се на Лаканова тумачења, Жижек износи став да се симболички мандат учесника идеологије , тј. онога ко врши симболичку улогу која му је у симболичком поретку и додељена, приказује као његова природна карактеристика, те се следствено, критика идеологије-по-себи се, насупрот показивању да идеологија није природна, и насупрот указивању на некаву ”праву природу” која се крије иза некакве маске, заснива на указивању и анализи идеолошких ефеката, који су производи маске. Жижек указује на то да је метод анализе идеологије њено симптомално читање[70] и упозорава да, услед цинизма идеологије, указивање на идеолошки симптом може бити недовољно и неефикасано, и да би се у анализи требало преместити у поље идеолошког фантазма, на место ван идеологије, јер искорак из идеологије јесте *par excellence* идеологија. Идеолошке праксе, институције и све оно што према Алтисеру припада ДИА-има, део материјалне праксе у којима се идеологија појављује, спољашње ритуале који идеологији дају материјалност, Жижек назива идеологијом-за-себе. Док идеолошке

[63] ”quite aware of the distance between the idelogical mask and the social reality, but he none the less still insists upon the mask”, Ibid.
[64] ”’they know very well what they are doing, but still, they are doing it’”, Ibid.
[65] ”at the level of what the individuals are *doing*, and not only what they *think* or *know* they are doing”, Ibid., 31. (курзив С.Ж.)
[66] ”What they ’do not know’, what they misrecognize, is the fact that in their social reality itself, in their social activity (...) they are guided by the fetishistic illusion.”, Ibid.
[67] ”ideological fantasy structures reality itself”, Ibid., 44.
[68] Slavoj Žižek, ”The Spectre of Ideology”, in: Slavoj Žižek ed., *Mapping Ideology* (London, New York: Verso, 1995), 1-33.
[69] Ibid., 11.
[70] Ibid., 10.

праксе идеологија третира као акт убеђења идеолошког субјекта, акт је истовремено место које производи идеолошку основу и предуслов је материјалног постојања идеологије.[71] Дакле, институције и праксе које се одвијају у институцијама нису само екстернализација убеђења идеолошких субјеката, већ су, и пре свега, механизам који убеђења производи. Тумачењем идеологије као идеологије-за-себе се, по Жижеку, поново долази до момента када се тек привидно чини искорак из идеологије, јер се искораком, заправо поново регресира у идеологију. Коначно, Жижек сматра да је анализа идеологије-по-себи-и-за-себе, тј. анализа двосмерног односа између идеологије и идеолошких субјеката, односно идеологије која производи идеолошке субјекте и идеолошких субјеката који, по Алтисеру, у материјалним праксама, стварају идеологију, кључно место теорије идеологије, јер се управо у том двосмерном односу налазе разлози за то да се реалност увек конструише посредством идеологије. На овом месту он се поново позива на Лакана[72], који сматра да реалност не постоји као ”сама ствар”, већ да је претходно симболизована и да не постоји без утваре, без потиснутног, те да се, следствено, увек може доживети посредно, а не директно. На овом месту, отворено је питање проблема немогућности да се симболизацијом у потпуности ”прикрије” Реално (ознака по Лакану), и да од Реалног створи реално, тј. реалност која *увек* подразумева и део Реалног који се не може симболизовати, а који се, по Лакану, појављује у облику утваре, која прикрива ”примордијално потиснуто”, неприказиви део реалности, подсећајући реалност на њен недостатак и кључно, неприказиви део реалности на чијем је ”потискивању” реалност и заснована, а који се ни у будућности не може симболизовати. И док је, према Жижеку, главни задатак идеологије да прикрије постојање утваре коју сама производи, јер без утваре, идеологија, која не сме да призна њено постојање, не може да постоји, задатак критике идеологије је у њеном разоткривању, у указивању на утвару као на део који се у симболичком поретку ничим не може надоместити, те да би критика идеологије, док идеологија непрестано попуњава празно место у симболичком поретку, требало да укаже на празно место као непопуњиво које, да би симболичког поретка било, мора остати непопуњено.

На крају овог дела рада, неопходно је нагласити да рад свесно полази од дијагностицирања прокламованих вредности идеологије, односно доктрине послератне Југославије, јер прокламовање темељних вредности, које је представљало платформу за грађење изузетно комплексне идеолошке матрице аутентичног југословенског пута ка комунизму, није значило конструисање оквира за некакву лажну реалност ни, парафразирајући Алтисерову критику Марксовог тумачења појма идеологије, имагинарни колаж нове Југославије, чист сан, празан и бесциљан, сачињен од остатака свакодневице једне пуне и позитивне реалности конкретне историје у Југославији и становника који су материјално производили своју егзистенцију. Напротив, рад фиксира прокламоване темељне вредности, односно доктрину у Југославији, које ће покушати да тумачи као саму реалност. Дакле, рад се неће бавити истрагом некакве истините реалности, која се крије иза обећања Новог света који је дала Комунистичка партија Југославије, већ управо супротно, покушаће да, увидом у централна и конститутивна

[71] Ibid., 13.
[72] Ibid., 21.

места доктрине о изградњи Новог света у Југославији, репрезентацију модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији покуша да сагледа и као производњу односа идеологије послератне Југославије која је стварала своје субјекте и идеолошких субјеката који су, у својим материјалним праксама произвели идеологију југословенског пута као неупитну и беспоговорну истину аутентичног југословенског модела досезања боље будућности.

2.1.2. V конгрес КПЈ: доктрина аутентичне револуције

> *Историја југословенске револуције је практично постајала пандан историји СКП(б), иако се то није наглашавало. Постојало је једно сазнање, које није увек снажно експлицирано, да наспрам Октобарске револуције стоји југословенска револуција (...).*[73]

Идеја аутентичне изградње југословенског друштва први пут је прокламована 1948. године, на V конгресу КПЈ, одржаном од 21. до 28. јула у Београду. Значај конгреса је још тада оцењен немерљивим за све народе и даљу будућност Југославије.

Комунистичка Партија Југославије је на Конгресу прокламовала *идејно јединство* као залог властите историјске улоге у победи социјализма у Југославији, те се изградња југословенског друштва по доктрини могла спроводити једино под њеним вођством.[74] Идејно јединство је по доктрини засновано на принципу ”демократског централизма”[75], и нераздвојиво је од идеје о братству и јединству, ”науке марксизма-лењинизма” и критике и самокритике као ”основном својству комуниста”[76]. Јединство је на Конгресу дефинисано као ”револуционарно јединство револуционарне партије, које омогућава авангарди радничке класе да до краја изврши своју револуционарну мисију”[77]. Стварање народне власти, идејно, политичко и организационо учвршћивање Партије и изградња земље на новој социјалистичкој основи су, уз осврте на период непосредно пре рата, Народноослободилачки рат (НОР), и послератни период, означени као ”питање борбе за победу марксизма-лењинизма”[78]. Борба се могла спроводити само кроз јединство Партије и идеолошки рад Централног комитета Комунистичке партије Југославије (ЦК КПЈ), који су подразумевали марксистичко-лењинистичко васпитање чланства и руководећег кадра Партије и политичко придобијање ”радних маса”. Ово се имало спроводити применом конкретне методологије агитационо-пропагандног рада

---

[73] Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988,* 42.
[74] ”Peti kongres Komunističke partije Jugoslavije”, *Jugoslavija SSSR* (Beograd), br. 33 (1948), 1-3.; ”Историски Пети конгрес КП Југославије”, *Југославија* (Београд), бр. 12-13 (1948), 1-7.
[75] Реч је о принципу руковођења из једног центра. По Александру Ранковићу реч је о механизму власти који функционише на следећи начин: ”(...) кад Партија, односно већина прихвати једну одлуку, мањина се мора покоравати и безусловно следити те одлуке.”, Александар Ранковић, ”Извештај о организационом раду”, у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије,* 161-240, 212; ”Извештај о организационом раду Комунистичке партије Југославије поднео је друг Александар Ранковић”, *Политика*, 23. јул 1948, 1-4. Видети и: Јосип Броз Тито, ”Политички извјештај”, у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије,* 7-159. ”Политички извештај Централног комитета Комунистичке партије Југославије поднео је друг Тито”, *Политика*, 22. јул 1948, 1-6.
[76] Броз Тито, ”Политички извјештај”, 159.
[77] Ibid., 158.
[78] Милован Ђилас, ”Извјештај о агитационо-пропагандном раду”, у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије,* 242-294, 244; ”Извештај ЦК КПЈ о агитационо-пропагандном раду”, *Политика*, 23. јул 1948, 5-6.

”против”: политике реакционарних буржоаских режима и мера усмерених против независности земље, политике распарчавања Југославије, мера усмерених против успона радничке класе као и популаризације Савеза Совјетских Социјалистичких Република (СССР) и политичке борбе за савез Југославије са СССР-ом, и рада ”за”: братство и јединство народа Југославије, стварање јединственог фронта снага под вођством Партије, оживљавање борбене традиције народа и стварање моралног јединства које ће истовремено конституисати и Партију и раднички покрет као тело које ће изнети револуцију.[79] Неопходност изучавања и примене марксизма-лењинизма у послератном периоду, на Конгресу су образложене као ”учење о устанку, о стратегији, тактици у рату и револуцији” кроз ”изучавање Стаљиновог (Иосиф Виссарионович Сталин) дела ’О основама лењинизма’ и ’Историје СКП(б)’”[80]. Водећа улога ”у устанку” додељена је Партији, а предстојећу борбу требало је да спроводи радничка класа која је позвана на обавезе према домовини социјализма - Совјетском Савезу.[81] Партија је кроз деловање Народноослободилачких одбора (НОО), Антифашистичког фронта жена (АФЖ), Народног фронта (НФ) и Народне омладине Југославије (НОЈ) требало да подстиче идејно-политички и културни рад са задацима стварања братства и јединства народа Југославије и јединстава сваког народа понаособ; савладавања пропаганде која је наводно распиривала братоубилачку мржњу и изазвала братоубилачки рат; популисања СССР-а; и антиимперијалистичке политике.[82] Задатке је требало спроводити унутар НОЈ-а и ширих културних организација, васпитавањем омладине ”у духу борбе против фашизма, за демократију, напредак и мир”[83], и унутар АФЖ-а, пропагирањем еманципације жена путем ослобођења радничке класе, а против феминизма као буржоаске тековине, јер је ”пут решењу женског питања - пут револуционарне борбе пролетеријата против класног система”[84]. Све ове задатке требало је спроводити са циљем успостављања ”програма борбе за социјализам, за комунизам”, не би ли се стекли основни идејно-политички услови за прелаз на изградњу социјалистичког друштва у Југославији.

Идеолошка изградња Партије на марксизму-лењинизму, а тиме и изградња југословенског друштва се, по доктрини, није могла спроводити без основног својства комунисте и његове васпитне улоге у инсталацији вредности владајуће класе, која је утемељена у Лењиновој идеји критике и самокритике. Ова идеја подразумева критику усмерену ка исправљању грешака и пропуста у раду, и служи ”опомени других”[85], односно признање грешке ради ”проналажења услова који су је изазвали”[86]. Критика и самокритика су наводно примењиване и пре рата, унутар партијских организација,

[79] Ђилас, ”Извјештај о агитационо-пропагандном раду”, 242-294.
[80] Ibid., 264.
[81] Ibid., 242-294.
[82] Ibid.
[83] Ранковић, ”Извештај о организационом раду”, 181.
[84] Ibid., 184.
[85] ”Peti kongres Komunističke partije Jugoslavije”, 1-3. Својства комуниста су заснована на Стаљиновом ”нарочитом методу”, видети: Мома Марковић, ”Критика и самокритика закон живота и борбе наше Партије”, *Борба,* 6. новембар 1948, 3.
[86] Владимир Илич Лењин, *Дечија болест левичарства у комунизму* (Београд: Култура, 1949). Наведено према: Марковић, ”Критика и самокритика закон живота и борбе наше Партије”, 3.

основаних од стране ЦК КПЈ којима су, уз помоћ и контролу партијског врха, руководили секретари, а циљ њихове примене након рата је да се:

> Високо уздигне звање члана Партије и изгради светао лик комунисте – (...) неустрашивог борца, неуморног и непоколебљивог партијског радника, за кога неће бити несавладивих тешкоћа и препрека, који неће клонути ни у најтежим моментима, који ће се свуда и у свакој најтежој ситуацији часно борити за ствар Партије и радничке класе.[87]

Изградња Партије, а тиме и југословенског друштва, није била могућа без процене "квалитета носиоца изградње", и то према "верности радничкој класи" описаној у препорукама младим комунистима да "Њихов лични живот буде чист и беспрекоран, да буду скромни, да стално уче, да обогаћују своје знање и искуство (...) развијају одговорност, иницијативност и дисциплину"[88].

Изграђивање идејног јединства КПЈ неодвојиво је и од систематског изграђивања културе и уметности. Политика КПЈ је у области културе дефинисана као нераздвојни део "борбе за ослобођење народних маса"[89] са којом се наводно започело пре рата кроз: рад Партије у културним масовним организацијама на увођењу напредне револуционарне културе и социјалистичке теорије; организацију издаваштва и популаризацију дела класика марксизма-лењинизма; окупљање културних радника и активирање културног наслеђа "у борби против реакције"[90]. Са друге стране, пракса је подразумевала и давање одговоре на питања идејности уметничког стваралаштва, марксистичких погледа на уметност и формирање "напредне и пролетерске уметности", што се, како је наведено, није могло спровести без ослонца на "теорију и праксу настајања и развитка социјалистичке уметности у Совјетском Савезу"[91]. Речено је да се "борбом за идејност" превенствено у књижевности и у области "погледа на уметност", Партија, уз помоћ комуниста-културних радника, још од 1935, борила против "декадентских и антипартијских схватања", и то "о 'апсолутној слободи' уметничког схватања, о 'независности' напредне уметности од политике Комунистичке Партије и борбе радничке класе, о томе како партија 'вулгаризује уметност', о 'писању по налогу'"[92].

Тенденције културне политике послератне Југославије дефинисане су као "процес дубоког културног преображаја" и организовани "прелаз свих културних добара у руке радних маса" који, кроз активно учешће у "јачању и подизању материјалне базе културног живота и културног напретка у борби за здраву идеолошку марксистичко-лењинистичку основу културе и уметности"[93] усмерава КПЈ. Под културним преображајем се подразумева "стварање и учвршћивање *државних културних установа*"[94]. Организационо изграђивање политичког, друштвеног и културног живота спроводило се агитационо-пропагандним радом, те је прецизно и дефинисана улога агит-пропа:

---

[87] Ранковић, "Извештај о организационом раду", 168.
[88] Ibid. Лик комунисте описан је у образложењу процеса изградње Партије, а заснован је на тумачењу Стаљинове и бољшевичке политике кадрова. Ранковић пише: "ЦК КПЈ је најозбиљније схватио речи друга Стаљина да 'кадрови решавају све'".
[89] Ђилас, "Извјештај о агитационо-пропагандном раду", 256.
[90] Ibid., 257.
[91] Ibid., 258.
[92] Ibid.
[93] Ibid., 281.
[94] Ibid. (курзив М.Ђ.)

(…) да под руководством и контролом партијских форума дају иницијативу или организују борбу против непријатељског идејног и политичког утицаја на масе; да организују – штампане и усмене – дискусије, борбу мишљења, *критику и самокритику*, водећи при томе најстроже рачуна о чистоћи теорије марксизма; да воде општу политичку контролу – у првом реду у форми помоћи – над партијским и другим публикацијама и плановима издавачких предузећа и усмеравају њихов рад; да дају иницијативу за размах идејне борбе око расветљавања свих проблема са становишта марксизма-лењинизма, за замах културног живота, за оснивање културних и научних установа; да помажу културним радницима и радницима на теоретском пољу у њиховом раду; да помажу партијским организацијама да партијско чланство правилно схвати линију Партије и васпита се у духу марксизма-лењинизма и да помогну партији и форумима Народног фронта у васпитавању маса учлањених у Народном фронту.[95]

Недуго затим, ослањањем на Ранковићев став о потреби ”уздизања квалификованих теоретских кадрова, који би водили борбу за идејну чистоту, за научна схватања у (…) школама, на пољу културе и уметности, против идеалистичких тумачења у науци и против заосталости сваке врсте”[96], и на Ђиласово тумачење да Партија, идејним утицајем против ”идеолошких непријатељских схватања уметности и декадентних тенденција у уметничком стварању” и ”утицаја буржоаске реакције”, треба да ”унесе напредну, социјалистичку идејност у (…) стваралаштво”[97], елаборирана је идеја о новој социјалистичкој уметности.[98] Идеја је заснована на примени лењинистичког принципа партијности литературе и уметности у раду КПЈ, по коме уметничка делатност не може бити ствар појединаца, већ ”мора постати део опште пролетерске ствари”[99]. Овај принцип је, како је наведено, усвојен још 1937, када је новообразовани ЦК КПЈ, са Јосипом Брозом као генералним секретаром, преузео улогу у руковођењу ”свим важнијим теоретским јавним дискусијама међу левим културним радницима”, у повезивању са писцима и уметницима, у решавању спорова и сукоба, чиме мишљење КПЈ о уметничким проблемима ”постаје мерило, закон не само за комунисте, него и за све савеснije и напредније културне раднике”[100]. Увођењем принципа партијности опочиње борба за марксистичко-лењинистичко схватање уметности и уметничке критике и за основне принципе и праксу социјалистичког реализма. Образложено је да се марксистичким схватањем културног наслеђа и његовог значаја за нову, социјалистичку културу, ”уметност враћа радном народу”:

Борба за нову, социјалистичку културу и уметност претпоставља и борбу ’против утицаја буржоаске реакције на нашу културу’, борбу против декаденције, формализма и лажног ’новотарства’, једном речи: ’против заосталости сваке врсте’.[101]

Прокламовано је да Партија свакодневно решава питања борбе против декаденције и формализма у уметности капиталистичких држава; неких земаља народне демократије и у Југославији, и конкретно питања борбе против: антиреализма, дефинисаног као одрицање значаја објективне стварности; антихуманизма, као буржоаске реакције ”пред неизбежним развитком објективне друштвене стварности”; ирационализма, као проповедања идеја да је човек антисоцијалан, а да се ”слобода

[95] Ibid., 277, 278. (курзив М.Ђ.)
[96] Ранковић, ”Извештај о организационом раду”, 236.
[97] Ђилас, ”Извјештај о агитационо-пропагандном раду”, 283.
[98] ”O jednoj strani borbe za novu, socijalističku kulturu i umjetnost. Riječ Radovana Zogovića u diskusiji na Petom kongresu KPJ”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1948), 54-57.
[99] Ibid., 54.
[100] Ibid., 55.
[101] Ibid., 56.

личности” састоји у ослобађању човека од колектива; песимизма, као одрицања вере у живот, прогрес, будућност; национализама, као пропаганде шовинизма, расне дискриминације, ”апологије духа нације” у третирању уметности; лажног новаторства, као уназађивања уметности у формалном смислу и обесмишљавања свих средстава и елемената уметничке форме.[102] Борба за нови живот и нову уметност су заправо неодвојиве и спроводе се: против идеологије империјализма, јер социјалистичка револуција и изградња социјализма није сама себи циљ; против реалистичке западноевропске и америчке декадентне уметности како би као узор и мерило, ”као нова светлост сијала” нова социјалистичка уметност, у првом реду уметност СССР; и против декадентне, формалистичке уметности у капиталистичком свету као и њених утицаја у Југославији. Конкретно, то је значило борбу ”против рецидива декаденције у југословенској уметности”, којих ће, како је наведено, бити док постоје ”остаци класа у свести људи”, а којих има ”и у књижевности, и у позоришту, и у ликовној уметности, и у музици, и у архитектури”[103]. Императив борбе за нову културу и уметност је коначно, по совјетском узору, означен као откривање и савладававање супротности новог и старог, те је задатак и ”смисао борбе” дефинисан као ”борба за популаризацију великих тековина совјетске уметности, (…) борба против сваког покушаја интелигентског (sic!) потцењивања совјетске уметности”[104]. У овим дискусијама нису изостављени ни цитати Стаљиновог говора:

> Не другови, код нас постоје класе, код нас постоје супротности унутар земље, код нас постоји прошлост, код нас постоји садашњост и будућност, код нас постоје супротности између њих и ми се не можемо кретати напред у облику лаганог љуљушкања на таласима живота. Наше кретање одвија се у виду борбе, у виду развитка супротности, у виду савладавања супротности, у виду откривања и ликвидације тих супротности. Док постоје класе, ми никада нећемо имати такву ситуацију да можемо рећи: но, хвала богу, сада је све добро. Никада тога код нас неће бити, другови. Код нас непрестано нешто изумире у животу. Но, то што изумире, неће да умире једноставно, него се бори за свој опстанак, брани своју одживљену ствар. Код нас се непрестано рађа нешто ново у животу. Али то што се рађа, не рађа се једноставно, него пишти цичи, бранећи своје право на опстанак. Борба између старог и новог, између онога што умире и што се рађа, то је основа нашег ’развитка’.[105]

КПЈ је, међутим, питању револуције пришла на специфичан начин. Указујући да је у југословенском случају реч о процесу који се дешавао истовремено када и НОР, КПЈ је на V Конгресу револуцији пришла као аутентичној творевини. Овај став се доказивао на тврдњи да је победа у рату освојена ”оданошћу” марксизму-лењинизму у руководећем језгру Партије, које је успело и да однесе победу у рату и да ову идеју,

---

[102] Ibid., 54-57.

[103] Рецидиви декаденције детаљно су специфицирани: у књижевности (ујевичевштина, надреализам, формализам и плитка идеализација, мутни мистицизам); у позоришту (конструктивистизам, натуралистизам, симболизам, синтетизам, динамизам и болесно психолошка застрањења на сцени); у ликовној уметности (формалистичка графичка опрема књига, пристрасност графике према страшном и наказном); у скулптури (остаци импресионизма, чистог лапурлатизма); у сликарству (импресионистичко свођење светла на игру тамних или светлих пега, утицај Пола Сезана; у музици (еклектизам, натурализам, атоналност, дисхармонија, какофонија); у архитектури: низ нових реализованих или тек пројектованих архитектонских објеката, реакционарне формалистичке теорије функционалног конструктивизма остварене ”на подручју Западне Европе” као израз ”полетне динамике модерног живота” и ”савременог развоја статике изражене челиком и армираним бетоном”, буржоаског функционалног конструкционизма). Ibid., 56.

[104] Ibid.

[105] У тексту се помиње само да је реч о Стаљиновом говору из 1927. године, ”о рађању новог и супротности старог и новог. Ibid., 57.

како је наведено, одбрани од њених непријатеља.[106] Следствено, прокламоване су и неприкосновеност марксизма-лењинизма, с обзиром на његову наводно активну улогу у победи у рату, и неприкосновеност Партије с обзиром на то да је победу однела ”повезујући теорију с револуционарном праксом”[107]. Доктрином о оданости Партије марксизму-лењинизму, борба у НОР је трансформисана у народну револуцију, а потом и профил револуције из народне, у борби против фашизма, у социјалистичку револуцију. Са идејом да се ”изразе особености наше револуције”, Моша Пијаде пише:

> Специфични карактер револуције у Југославији јесте у томе што је одлучујућа битка између основних експлоататорских класа, буржоазије и велепоседника – с једне стране, и радног народа на челу с радничком класом, под руководством КПЈ - с друге стране, извојевана у условима ослободилачког устанка против фашистичких освајача, на фронту борбе против националног издајства чији је стожер била буржоаска реакција, на фронту борбе која је била нераздвојни део општег антифашистичког рата.[108]

Осим што је прокламовано да је у југословенском случају реч о револуцији која се аутентично одиграла, она по доктрини никада није ни завршена, односно спроведена до краја. Југословенска револуција је на V конгресу дефинисана као ”непрекидни револуционарни процес” који, са руководећом улогом радничке класе са КПЈ на челу, пролази неколико фаза. Будући да се НОР сматра местом победе над фашизмом и, истовремено, местом зачетка победе социјализма над капитализмом, а тиме и најзначајнијом фазом социјалистичке револуције у Југославији, чиме су учесници рата под командом КПЈ поистовећени са револуционарним снагама, НОВ са револуционарном оружанам снагом, НОО са органима нове власти, на Конгресу је, ослањањем на тековине НОР-а, прокламована и идеја друге фазе револуције:

> Изградња социјализма у Југославији јесте данашња етапа борбе радничке класе и радних маса града и села, етапа борбе на путу радничке класе и њене авангарде – ка изградњи комунистичког друштва...[109].

Нова Југославија је замишљена као заједница коју треба изграђивати спровођењем друге фазе револуције, до детаља описане у Програму КПЈ. Иако је Програм примарно тумачен као ”прилог од извесне вредности за искуство међународног радничког покрета”, интегралним четвороделним Пројектом, о питањима нужне пропасти капитализма, о остварењу Партијског програма у периоду НОР-а и после рата, о акционом програму и конкретним задацима Партије у изградњи социјализма и о раду масовних организација, Програм КПЈ је прокламован за ”директивни путоказ”[110] у развоју Југославије. Спровођење друге фазе револуције тумачи се као борба за нову Југославију, која се има спроводити до неопходног превазилажења заосталости и беде, кроз ”*убрзање социјалистичке изградње*”[111].

---

[106] Пијаде, ”О пројекту програма Комунистичке партије Југославије”, 489-534.
[107] Ibid., 507.
[108] Ibid., 506.
[109] Ibid., 521,522.
[110] Пијаде наводи да је Програм и ”важно оруђе за даљи развитак и напредак” који је упућен ”(…) не само члановима Партије и радничкој класи, не само свим трудбеницима, већ и сваком оном ко воли ову земљу и ко је спреман да на бази овог програма активно сарађује на социјалистичкој изградњи, као услову обезбеђења и учвршћивања слободе и независности, као услову напретка свих народа Југославије.”, Ibid., 501.
[111] Едвард Кардељ, ”Комунистичка партија Југославије у борби за нову Југославију, за народну власт и социјализам”, у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије*, 295-400, 365.; ”Комунистичка партија Југославије у борби за нову Југославију, за народну власт и социјализам. Реферат друга Едварда Кардеља”, *Политика*, 27. јул 1948, 1-5. (курзив Т.К.)

Нова Југославија је V конгресом замишљена по совјетском моделу револуционарне заједнице, где се индустријска модерност могла досећи ”убрзањем времена” и то првенствено убрзаном индустријализацијом. Током првог Петогодишњег плана у СССР –у, совјетски модел револуционарне заједнице замишљен је као ”историјско убрзање”, где су ”темпо и силина промена били (су) запањујући” и где је владало ”невероватно осећање да се читав тај преокрет мора извести врло журно: наметнути ритам указује на трку са временом, као да су они који су одговорни за судбину земље осећали да им понестаје историје”[112].

Међутим, и поред прокламовања убрзања социјалистичке изградње у спровођењу друге фазе револуције у Југославији, и то индустријализацијом на којој се инсистира доношењем Петогодишњег плана, и поред истовременог инсистирања на нераскидивим везама са СССР-ом, или, Петрановићевим речима, ”и поред заклињања Стаљину и Совјетском Савезу”[113], обнова земље и покретање свих извора производње ради ширег размаха реконструкције привреде на V конгресу су дефинисане као тактика у специфичности југословенске револуције. У расправи о борби КПЈ за нову Југославију, Едвард Кардељ инсистира на томе да су се ЦК КПЈ и Јосип Броз у дефинисању специфичности револуције држали Лењинових речи о прелазу у социјализам:

> Конкретни услови и форме овог прелаза неизбежни су и морају бити разноврсни у зависности од услова под којима почиње покрет усмерен на стварање социјализма. И локалне разлике и особености економске формације и форме друштвеног живота и степен припремљености становништва и покушај да се оствари овај или онај план – све ово мора се одразити у особености пута ка социјализму у овој или оној радној комуни државе.[114]

”Посебни услови” југословенске револуције наводно су одредили и специфичне тактике КПЈ, које су југословенски комунисти правдали и Лењиновим ставом о важности примене смисла и поука искуства Октобарске револуције.[115] Реч је о ставу:

> *Не копирати нашу тактику, већ самостално размислити о узроцима њене специфичности, о њеним условима и резултатима, примењивати код себе не слово, већ дух, смисао, поуке искуства из 1917-1921 године.*[116]

Такође, као и о ставу:

> Прелаз од капитализма ка комунизму, наравно, одликоваће се огромним *обиљем* и *разноврсношћу политичких форми* (подвукао – Е.К.), али суштина ће при томе бити неизбежно иста: *диктатура пролетеријата.*[117]

Овим појашњењем прецизира се да специфичност револуције ”олакшава изградњу социјализма” у Југославији - убрзава њен темпо и ”лишава” капиталистичке

---

[112] Moshe Lewin, ”Society, State and Ideology during the First Five-Year Plan”, in: Sheila Fitzpatrick, ed., *Cultural revolution in Russia, 1928-1931* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), 59. Наведено према: Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, 53.

[113] Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988*, 40.

[114] Владимир Илјич Ленин, *Полное собрание сочинений*. Том 22 (Июль 1912 — февраль 1913), 416. Наведено према: Кардељ, ”Комунистичка партија Југославије у борби за нову Југославију, за народну власт и социјализам”, 363.

[115] Кардељ наводи: ”Одређујући тактику наше Партије у посебним условима наше револуције, друг Тито и наш ЦК држали су се речи које је Лењин 1921 године упутио комунистима Кавкаских совјетских република”, Ibid., 348.

[116] Владимир Илјич Ленин, *Полное собрание сочинений*. Том 26 (СентябрЬ 1917 - февралЬ 1918), 192. Наведено према: Ibid. (курзив Е.К.)

[117] Vladimir Iljič Lenjin, *Država i revolucija: učenje marksizma o državi i zadaće proletarijata u revoluciji* (Beograd: Kultura, 1947), 33. Наведено према: Ibid. (курзив Е.К.)

елементе ”трајније и масовније подршке било ког слоја радног народа”[118]. О диктатури пролетеријата, Лењин каже:

> Диктатура пролетеријата јесте нарочити облик класног савеза између пролетеријата, авангарде трудбеника, и многобројних непролетерских слојева трудбеника (ситна буржоазија, ситни сопственици, сељаштво, интелигенција, итд.) или његове већине, савеза против капитала, савеза у циљу потпуног обарања капитала, потпуног угушења отпора буржоазије и покушаја рестаурације од њене стране, савеза у циљу коначне изградње и учвршћивања социјализма.[119]

Реферати V конгреса, међутим, ни на једном месту не прецизирају профиле ”непролетерских слојева трудбеника” југословенске револуције. Кардељ тврди да је ”*(...) основно питање социјалистичке револуције - питање свргавања капиталистичке буржоазије с власти и успостављања такве народне власти у којој радничка класа има неоспорно руководство – било решено у току рата*”[120]. Поставља се питање чему је идеја о утврђивању специфичности заправо требало да послужи, јер, наведено је и да се ”ту (се) ради о овој или оној *специфичној форми у примењивању тих принципа*”[121]? Као неопходност у тактици проглашено је нужно извршење национализације већег дела индустрије, крупне трговине и кредитног система. Закон о национализацији, који је ретроактивно, у децембру 1946, ступио на снагу, интерпретиран је као средство којим је ”социјалистички сектор наше привреде постао (је) водећи сектор у привредном развитку земље”[122], а циљ национализације, која је уследила након расписивања мера предузетих за експропријацију и ”ограничавање капиталистичких елемената”, ретроактивно је образложен речима – да ”народна власт добије кључне позиције у привреди и солидну базу за даљу борбу са капиталистичким сектором”, иако је наглашено да је ”већ 1945. године државни сектор (је) обухватио готово сву крупну индустрију”[123]. Народна власт је, ”учврстивши се на тим позицијама”, тактику специфичности даље спроводила постављањем организационе основе за развој социјалистичког сектора. Ретроактивно су образложени и циљеви првог задатка друге фазе револуције, који је уобличен Законом о петогодишњем планирању. Закон је ступио на снагу 1. маја 1947, и дефинисан је као убрзање социјалистичке изградње у Југославији:

> Петогодишњи план, међутим, значи да је наша земља кренула путем социјалистичке *изградње*, путем свестраног и снажног развијања производних снага и претварања наше земље у напредну индустријску и пољопривредну земљу.[124]

Изградња социјализма се у класној борби против остатака капитализма, по доктрини имала спроводити до коначног краја – до прогресивне Југославије. По доктрини из 1948. године, прогрес је процес заснован на класној борби за: остварење друштвено-економских резултата Петогодишњег плана, почетак изградње доминантног социјалистичког сектора у форми државне и задружне својине и снажни пораст производних снага, који ће омогућити ”подизање животног стандарда радних маса и јак културни напредак свих наших народа”[125]. О истој теми речено је:

---

[118] Ibid., 349.
[119] Владимир Илић Ленин, *Полное собрание сочинений*. Том 24 (Апрелъ - июнъ 1917), 311. Наведено према: Ibid.
[120] Ibid., 361. (курзив Е.К.)
[121] Ibid., 352. (курзив Е.К.)
[122] Ibid., 365.
[123] Ibid., 363.
[124] Ibid., 366. (курзив Е.К.)
[125] Ibid., 367.

(…) изграђивање социјализма није нека магловита слика маште коју не знаш за шта да ухватиш, мада је у таквом стваралачком послу и машта потребна, него је у својим остварењима и резултатима, материјалним и друштвеним, видљива и опипљива, може се ухватити фотографским и филмским објективом, изразити бројкама, измерити. Изградња социјализма, то су нове фабрике и заводи, нове електричне централе, нове пруге и путеви, нови индустријски комбинати, задружни домови, нови производи, то су радни колективи, бригаде и бригаде градитеља, омладинских и фронтовских, то су огромне народне масе, које залажу стварачаку снагу, то су масе и масе нових техничких и других кадрова, то је подизање животног стандарда радних људи, то су нова радничка насеља око великих предузећа, то је плаћени годишњи одмор радника, описмењавање милиона неписмених, домови културе, итд. А то је све плански руковођено и усмерено ка циљу остварења социјализма. Све то може да се види у нашој земљи на сваком кораку.[126]

Проглашењем аутентичности прве фазе револуције и специфичних тактика у спровођењу друге фазе остављен је простор за могуће алтернативе за остварење индустријске модерности у Југославији, која би, заправо, зарад политичке легитимације власти у Београду, морала применити радикално другачији модел од Стаљиновог. Нова Југославија V конгресом јесте замишљена по источном моделу масовне демократије, али ће начин њеног остварења коначно и ускоро определити њене кључне обрисе.

У прилог томе да идеја о аутентичној револуцији, којом би се потенцијално успоставио другачији модел од Стаљиновог, није случајно пласирана V конгресом, потврђује и чињеница да је конгрес одржан након искључена Југославије из комунистичке светске организације Коминформ или Информбиро (ИБ), Резолуцијом од 28. јуна 1948. године. Искључење је уследило након конфликта са Стаљином и оптужби да је КПЈ ”недемократска”, а њен програм ”несоцијалистички”[127], за шта се разлози могу тражити у политичком надметању, ”голој борби за политичку власт у Југославији”, где идеолошке разлике ”нису играле суштински значајну улогу”[128], и/или у томе да је ”КПЈ без Стаљиновог удела, у крајњој линији мимо њега, била одлучила да реализује своје политичке и социјалне циљеве”[129], и/или како пише Павловић (Стеван К. Павловић) позивајући се на Улама (Adam B. Ulam) ”Довољно је рећи да тај раскид није био исход идеолошких неслагања, економске експлоатације или националног поноса. Био је то сукоб око моћи, а проистекао је из Титових амбиција ван Југославије”[130].

Прокламовањем аутентичности револуције на Конгресу, конструисан је поглед на заједничку прошлост нове Југославије, на прву фазу револуције, која се разуме као платформа на којој би се даље конструисала могућност за остварење мита индустријске модерности по аутентично југословенском моделу. Међутим, аутентично југословенски модел, према основном социјалистичком захтеву није могао постајати ван опсега онога што Бак-Морс назива Лењиновим суочавањем са ”јазом између политичке авангарде и историјски ’заосталих’ привредних услова”, односно ван опсега толерисања јаза ”стварајући ’простор за предах’ који ће политичкој култури дати прилику да се

[126] Пијаде, ”О пројекту програма Комунистичке партије Југославије”, 522.
[127] Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja*, 221.
[128] Ibid., 218. Лемпи се позива на: Vladimir Dedijer, *The Battle Stalin Lost: Memoirs of Yugoslavia, 1948-1953* (New York: Gosset, 1971), 76-96; Edvard Kardelj, *Reminiscences* (London: Blond & Briggs, 1982), 90-114; Milovan Đilas, *Conversations with Stalin* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1962).
[129] Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века*, 384.
[130] Стеван К. Павловић, *Србија историја иза имена* (Београд: Clio, 2004), 201. Павловић се позива на: Adam B. Ulam, *Titoism and Cominform* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952). Павловић сматра да је ова тврдња део студије која је ”до данас најуравнотеженија и најнесхватљивија студија овог раздобља”.

артикулише, а институцијама цивилног друштва пружити довољно времена да се развију”[131]. По мишљењу Бак Морс, Стаљин је насилно затворио овај јаз, премештањем дискурса грађанског рата, политичке зоне, на терен привредног развоја, чиме је ”милитаризовао простор историјске транзиције, и терен привредног развоја и сељачке колективизације претворио у ратну зону – дивљу зону за употребу машинерије апсолутне моћи”, и даље:

> Није се радило, као у ратном комунизму, о мобилизацији привреде за рат, већ о мобилизацији привреде и њеном претварању у рат. Био је то рат против времена.[132]

Цитирајући Левина (Moshe Lewin) по коме је ”насилно убрзање постало лек за све”[133], и Гетија (John Archibald Getty) по коме је ”Сваки предлог за ’успоравање темпа’ био (је) контрареволуција”[134], Бак Морс пише и да је у СССР-у:

> Садашњост (је) била препрека коју је требало савладати – она је била непрекидно жртвовање у име комунистичке будућности.[135]

Нова Југославија је, међутим, на доктрини о спровођењу аутентичне револуције морала смислити начине на које би аутентично ”затворила” јаз о коме говори Лењин. Дискурс аутентичног начина затварања Лењиновог јаза постаће *par excellence* идеолошко место аутентичног југословенског модела. У време V конгреса, још увек није било назнака о чему ће се заправо радити, али је сасвим извесно, власт и пре Конгреса имала своје амбиције. Заправо, замишљање нове Југославије се не може тумачити и неодвојиво је од потребе југословенских власти да се самостално легитимишу аутентичним моделом спровођења индустријске модернизације о чему сведоче и речи председника КПЈ и ФНРЈ, Јосипа Броза које, поводом изучавања историје СКБ(б), још 1947. наводи – да се СКП(б) мора изучавати, али не и шаблонски и да је историја СКП(б) јалов посао без онога што се у Југославији дешавало:

> Нешто се ново код нас збива. Има код нас, у нашем развоју, читав низ нових путева. Има нових путева у изградњи социјализма. Ти путеви по суштини не противуречe развоју у СССР-у.[136]

Иако су принципи новог модела већ у наредних пар година трасирани радикалним утврђивањем разлике у односу на совјетски модел, коју Ратко Божовић назива ”догматски антидогматизам”[137], аутентично југословенски модел није могао

---

[131] Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, 51, 52.
[132] Ibid., 52.
[133] Moshe Lewin, *The Making of the Soviet System: Essays in the Social History of Interwar Russia* (New York: Pantheon Books, 1985), 292. Наведено према: Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, 53.
[134] John Archibald Getty, *Origins of the Great Purges: The Soviet Communist Party Reconsidered, 1933-1938* (New York: Cambridge University Press, 1985), 13. Наведено према: Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, 53.
[135] Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, 53.
[136] Јосип Броз, наведено према: Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988*, 40.
[137] Појам догматског антидогаматизма Ратко Божовић употребљава за тумачење прокламованих слобода мишљења под којима се подразумевала слобода која није у сукобу са Партијом. У тумачењу разлике између ставова КПЈ пред рад и након 1949. године, према уметности, Божовић сматра да су се руководећи људи Партије бавили прихватањем социјалистичког реализма као правца у уметности без премца, потврдивши га званично на V конгресу КПЈ, будући да је, Петрановићевим речима, ”био владајући у СССР-у”, док се већ наредне године започело са рушењем тек инсталираних канона. Петрановић тумачи Божовића: ”Политичка сфера је до 1949. имала апсолутну надмоћ над естетском, али је с разоткривањем анатомије совјетског друштва и властитог бирократизма она почела да се губи. Политички оквир збивања није могао да не даје охрабрујуће подстицаје уметницима за смелије анализе, али, на другој страни, политички феномен је омеђавао слободу стваралаштва границама које је постављала Партија; залагање за слободу стваралаштва искључивало је превагу и легитимност плурализма мишљења. Под слободом мишљења подразумевала се слобода мишљења која не долази у сокоб са погледима Партије. По Божовићу, радило се ’догматском антидогматизму’.”, Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988*, 317, 318.

искључити нужност такозване ”национализације времена”, јер је ни Лењиново толерисање јаза није искључивало. Хелер (Mikhail Heller) ”национализацијом времена” назива Стаљинову замисао Петогодишњег плана и описује је као акт захваљујући коме вођа државе постаје господар над временом, будући да је план присиљавао на историјски прогрес, а суверен имао апсолутну власт не само над материјалним ресусима, већ и над временом:

> Ако је Стаљин могао да нареди времену да се убрза, онда је могао и да га успори – односно могао је да га потпуно заустави када се ’социјализам’ потпуно оствари. Дискурс времена био је поље вршења суверене власти, и то је веома значајно.[138]

Ова нужност имаће своје последице и у Југославији.

2.1.3. Трасирање југословенског пута

> *Тежили су томе да делују као већи комунисти него Социјалистички Савез и као веће демократе него Запад.*[139]

Образложењима власти у Југославији да је Стаљин ”скренуо с правог пута”, да је теорија у СССР-у доспела у стање ”стагнације” и ”догматизма”, да је државна имовина у СССР-у постављена изнад друштвене чиме је изазван непрестани раст совјетске државне машинерије, да је ”одумирање државе” које захтевају класици марксизма у тим условима незамисливо, и коначно, да СССР ”више није социјалистичка земља”[140], одговорено је на питања пре свега унутар КПЈ, која је изазвала Резолуција ИБ-а. Критике упућене Совјетском Савезу уследиле су након поновног ишчитавања марксизма.[141] Ишчитавањима је ”откривен” Марксов принцип друштвеног самоуправљања снажних антибирократских и антиетатистичких импликација, које ће постати основ за критику совјетске праксе, као идеологије бирократизма засноване на тумачењу државне својине као највишег и јединог облика социјалистичке својине.[142] Са друге стране, поновна ишчитавања у домену уметности нису била могућа, јер како пише Душан Бошковић, ”Маркс, Енгелс и Лењин нису оставили никакву естетику”[143], те је критика совјетског модела била нешто компликованија.

Отварањем теме бирократског и државног уплива у развој, нужно се морало доћи и до преиспитивања ”револуционарног етатизма”[144] у Југославији, који је кроз систем централистичког планирања и државне интервенције у свим областима од привреде до

---

[138] Mikhail Heller, *La machine et les rouages: La formation de l’homme sovietique* (Paris: Calmann-Levy, 1985), 65. Наведено према: Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, 53.
[139] Павловић, К., *Србија историја иза имена*, 204.
[140] Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века*, 385, 386. Видети и: Dennison Rusinow, *The Yugoslav Experiment 1948-1974* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, for the Royal Institute of Internalional Affairs, London, 1977).
[141] Одмах након искључивања Југославије из Коминформа, наводи Ђилас, кренуо је са ”’поновним ишчитавањем Марксовог Капитала’, али сада ’са много више пажње, да видим да ли могу да нађем одговор на загонетку зашто је, једноставним речима, Стаљинизам био лош, а Југославија добра’.” / ”(…) ’to re-read Marx’s *Capital*’, but this time ’with much greater care, to see if I could find the answer to the riddle of why, to put it in simplistic terms, Stalinism was bad and Yugoslavia was good’.”, Rusinow, *The Yugoslav Experiment 1948-1974*, 50.
[142] Ibid.
[143] Dušan Bošković, *Estetika u okruženju: sporovi o marksističkoj estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944. do 1972. godine* (Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju ”Filip Višnjić”, 2003), 100.
[144] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963*, 12.

културе уобличен Законом о петогодишњем плану привредног развитка, 1947. године. Већ успостављена снажна интервенција државе и концентрација државне моћи у рукама државног апарата званично је потврђена и на V конгресу КПЈ. Власти у Југославији су на идеји одбацивања концепције стаљинизма, усвојиле Марксов принцип ”слободне асоцијације произвођача”[145], а оданост совјетској пракси социјализма истакле идејом да ”спроводе истински Лењинов пут”[146]. То је значило изградњу социјализма путем ”одумирања државе”, чиме је одговорено на питања ”да ли држава прелазног периода треба да јача или не, односно да ли је државна својина највиши облик социјалистичке својине”[147]. Са друге стране, сам акт поновног ишчитавања марксизма образложен је слободним приступом науци, чиме је одговорено на питање због чега се уопште кренуло у неизвесност, по Русинову (Dennison Rusinow), у ”укрцавања на то невероватно истраживачко путовање критичке мисли и институционалних иновација”[148] у Југославији. Првим закључком је иницијално конструисана могућност сопственог пута у социјализам, а другим, којим је отворена могућност за постављање темеља изградње социјализма на идеји слободе, иницијално је требало легитимисати исте те могућности. Оба случаја су покренула конструисање комплексног механизма, који је у потоњим годинама кроз идеолошке апарате производио идеје о сопственом путу, и истовремено идеолошке субјекте сопственог пута. Развој према моделу *југословенског самоуправног система*, чији су ослонци, које чине друштвена имовина, самоуправљање, и слобода, иницијално постављени у оквире привреде, требало је проширити и на шире друштвене токове.[149] Нове институције у Југославији, кључне за производњу идеологије аутентичне изградње социјализма и идеолошких субјеката, иницијално су конструисане на темама дебирократизације, децентрализације и демократизације, које су пак на процесима, како каже Русинов, ”примарне еманципације од догматизма, процесима поновног промишљања и прелиминарних закључака који одражавају нов теоријски приступ, или прецизније нов стил”[150], отворене 1949. године. Аутентичан пут, којим је Југославија кренула правцем непрекидних промена које ће трајати све до њеног коначног краја деведесетих година прошлог века, трасиран је доктринираном

---

[145] Русинов цитира Ђиласа: ”Једног дана – мора да је било пролеће 1950. – учинило ми се да смо ми, југословенски комунисти, били у позицији да започнемо стварање марксове слободне асоцијације произвођача. Фабрике је, уз услов да плаћају порез за војне и друге потребе државе које ’остају суштинске’, радницима требало да дамо у руке.”/ ”One day – it must have been in the spring of 1950 – it occurred to me that we Yugoslav Communists were now in a position to start creating Marx’s free association of producers. The factories would be left in their hands, with the sole proviso that they should pay a tax for military and other States’ needs ’that remained essential’”, Milovan Đilas, *Unperfect Society: Beyond the New Class* (New York: Harcourt, Brace and World, Inc, 1969). Наведено према: Rusinow, *The Yugoslav Experiment 1948-1974*, 51.

[146] Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja*, 222.

[147] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963*, 21. Видети и: Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja*.; Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века.*; Павловић, К., *Србија историја иза имена*; Endru Baruh Vahtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji* (Beograd: Stubovi kulture, 2001).

[148] ”embarked on that amazing voyage of exploration, of critical thought and of institutional innovation”, Rusinow, *The Yugoslav Experiment 1948-1974*, 48. Поновно ишчитавање марксизма се, по Русинову, развијало у кругу југословенских марксиста, који никада раније, уз изузетак Светозара Марковића, нису дали допринос социјалистичкој мисли која је ван граница Југославије била вредна пажње. Реч је о критицизму, теорији и истраживањима који су настали у новој политичко-идеолошкој констелацији и обилују идеолошки несофистицираним, политички наивним приступима политички могућем. Русинов посебно наводи да је реч о текстовима који су под контролом моћи и централизованим апаратусима објављивани на страницама листова *Партијска изградња, Комунист* и *Борба.*

[149] Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века*.

[150] ”primary emancipation from dogmatism, of re-thinking, and of preliminary conclusions reflecting a new theoretical approach, or more accurately a new style”, Rusinow, *The Yugoslav Experiment 1948-1974*, 52.

либерализацијом друштвеног и политичког живота, од увођења радничког самоуправљања као основе за промену у области друштвених односа 1949, преко реорганизације власти и децентрализације управе, променама у КПЈ, НФ и другим друштвено-политичким организацијама, да би се формативна фаза дефинитивно завршила Уставном реформом 1953. године. Паралелно са трасирањем у области политике и привреде, у Југославији је либерализована и културна политика и прокламоване су слободе стваралаштва. Претходно, ваљало је ослободити науку марксизам-лењинизам.

2.1.3.1. Ослобађање марксизма-лењинизма: конструкција разлике

Нулта тачка на југословенском путовању у комунизам јесте легализација акта поновног ишчитавања марксизма расправом о слободи науке у приступној беседи Едварда Кардеља, од 14. децембра 1949. године у Словеначкој академији наука и уметности.[151] Кардељ под науком подразумева дијалектички материјализам, али се у беседи не бави конкретним научним тумачењима или освртима на доприносе науци, већ инсистира на могућностима њених тумачења. Међутим, чак ни могућности за тумачења марксизма нису анализиране са научно неутралног становишта критичке мисли и теорије социјализма. Могућности за тумачење социјализма су, по Кардељу, неодвојиве од наводно великих задатака пред којима се нашла Југославија, који нису ништа мањи од борбе за ”национално и социјално ослобођење”, и подразумевају потребу за превазилажењем заосталости и истовремено и у истој равни постављену потребу за југословенским доприносом науци на општем плану:

> Мислим да нама данас та отпорност и та енергија (…) (јесу) потребне ради тога да би словеначки народ - заједно са другим југословенским народима и на челу с другом Титом – остварио велике планове и циљеве које је поставио себи у задатак, (…) које може да постави себи само слободан народ, планове и циљеве који значе отклањање свих заостатака експлоатације човека над човеком – а, уједно, коначно ослобођење Словеније и читаве Југославије из окова заосталости. И друго, оне су нам потребне ради тога да би словеначки народ, заједно са осталим народима Југославије не само истрајао на путу којим је пошао него и допринео слободној стваралачкој активности свој позитиван удео у општечовечанској ризници напретка и културе, што данас конкретно значи – у даљем развитку социјализма и социјалистичке демократије.[152]

Потреба за југословенским доприносом науци изједначена је са потребом за развојем социјалистичке демократије у Југославији, а утемељена је на критици совјетског модела и совјетске праксе тумачења марксизма, где наводно уместо да је према Марксу упут за акцију, марксизам под притиском праксе стагнира и производњом ”антидијалектичке и антинаучне тенденције”, које су опасне јер подразумевају прагматистичко схватање и примењивање ”исконструисаних догми за свакидашње тактичко-политичке потребе”, постаје шаблон и између осталог рецепт за политичке ставове ”инфорбироовске кампање против Југославије”[153]. Кардељ сматра да се ”под плаштом верности цитатима из дела марксизма лењинизма” спроводи наводно најдубља

[151] ”Полет науке данас надахњују у првом реду велико револуционарно збивање у нашој земљи и пригресивни став наше државе у свету уопште”, *Политика*, 14. децембар 1949, 1-2; ”Govor druga Edvarda Kardelja na svečanom zasedanju slovenske Akademije znanosti i umjetnosti”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 25-27 (1949), 3-4.
[152] ”Govor druga Edvarda Kardelja na svečanom zasedanju slovenske Akademije znanosti i umjetnosti”, 3.
[153] Ibid.

прагматистичка ревизија духа тог учења, где наука ”није више оно оружје које треба да помаже у проналажењу правог пута а које резултат те праксе истовремено исправља и употпуњава, него постаје беспринципијелни лакеј практицистичке бирократије”[154]. Совјетска пракса означена је као штетна с обзиром на тенденције порицања друштвене детерминисаности сазнања у условима социјализма, које резултурају тиме да су теоретски ставови совјетског политичког руководства, са једне стране наводно једино правилни, и ”без дискусије обавезни за науку читавог света”, што Кардељ тумачи као ”фетишизирања државе која се са својим руководећим апаратом појављује као непогрешиви тумач апсолутне истине”, а са друге, наводно јесу јака препрека развитку друштвених наука, јер се, уместо да су усмерена на праксу, совјетска тумачења окрећу ка ”схоластичким методама оглашавања вечитих истина на основу цитата и исконструисаних догми, што уствари значи прелаз са позиција дијалектичког материјализма у метафизику”, што је пак сматрано разлогом за релативно скромна истраживања објективне законитости развитка у социјалистичком систему и скромне доприносе савремене друштвене науке у социјалистичком свету. Такође, совјетска пракса означена је као штетна и с обзиром на то да, како је наведено, руководећу улогу науке и, првенствено друштвене науке, не заснива на основу ”конкретних резултата за читаво човечанство него на основу некаквог права наслеђа”, којим се, по Кардељу, доносе ”коначне и дефинитивне оцене појединих друштвених појава” у другим земљама и, коначно, у Југославији, где се целокупна совјетска друштвена наука није усмерила ка испитивањима објективних чињеница, већ на ”прикупљања ’доказа’ да у Југославији нема социјализма”. Ово је означено као ”драстичан пример тога куда води садашња неопрагматистичка линија совјетске науке”, и констатовано да:

> Наша наука несумњиво служи и мора да служи народу и његовом социјално економском и културном напретку. Без оружја науке, само средством свакидашњег слепог практицизма, наш народ не би могао да се лати таквих гигантских задатака каквих се он латио. Очито је, према томе, да је у народној социјалистичкој држави истинска наука јак ослонац те државе, као што су, с друге стране, управо због тога тек у таквој држави заиста створени материјална база и одговарајући друштвено-политички услови за свестрани развитак науке.[155]

И значајно, он додаје:

> Али, то не значи, *да ми смемо да научно стварање проматрамо као некакав додатак државног апарата*.[156]

Са бригом да социјализам у Југославији наводно не застрани у будућности, имајући у виду искуства Совјетског Савеза која показују ”какве грешке морамо да избегавамо у развитку наше науке”, Кардељ говори о слободи науке:

> *Ми сматрамо да наши научни радници морају бити слободни у своме стварању*, управо због тога јер без борбе мишљења и без научне дискусије, критике и проверавања теоретских ставова у пракси, нема напретка науке, а ни успешне борбе против реакционарних концепција и догматизма у науци. Наши научници морају смело и без страхопоштовања пред скамењеним догмама да задиру у научну проблематику. Наша научна критика не сме да буде деструктивна и застрашујућа, јер таква критика деморализира и убија. Наша научна критика, додуше, мора да буде непомирљива према свим ненаучним тенденцијама, али конструктивна и охрабрујућа према

[154] Ibid.
[155] Ibid., 4.
[156] Ibid. (курзив Т.К.)

сваком напору коме је заиста циљ научна истина. Мислим да је то неопходан услов због тога да би се нарочити наши млади научни кадрови могли што брже развијати.

Ако будемо знали да обезбедимо нашој науци управо такве услове, ако је будемо ослободили од догматизма и свих трагова неопрагматизма и других сличних тенденција, (...) онда ће наша наука брзо закорачити даље. Њен полет надахњује у првом реду велико револуционарно збивање у нашој земљи, а прогресиван став наше државе у свету уопште. Наука, која расте и развија се на таквом тлу, где јој жива свакидашња пракса непрестано поставља нова питања, мора да унесе у ризницу општељудске културе свој богати удео. Нећу претерати ако кажем да има наша наука данас пред собом задатке од великог историјског значаја не само за народе Југославије, него и за развитак социјализма и напредно човечанство уопште.[157]

Проглашавајући ”истинску науку” ослонцем државе и констатујући да у Југославији постоји база за њен даљи развој, Кардељ чини неколико ствари. Најпре, ослобађа науку од хегемоније Совјетског савеза над њеним тумачењима. Такође, не даје прецизне тезе о партијности науке, већ констатује да ”О Партијности науке можемо да говоримо једино у смислу њене друштвене односно класне детерминисаности људског сазнања”[158]. И коначно, ослањањем на тезу по којој се научно стварање не сме проматрати као некакав додатак државног апарата, Кардељ наглашава да је позиција марксизма-лењинизма у ДИА. То за последицу има следеће: на V конгресу марксизам-лењинизам јесте основ везе Југославије и СССР-а, темељ изграђивања социјализма по совјетском моделу масовне утопије, а крајем 1949. он је основ разлике од СССР-а, чиме је још једном постављен на место темељне југословенске вредности, али је он сада реинтерпретиран, и као такав кључ изграђивања социјализма по аутентичном моделу. Иако се Кардељ ограђује од тога да је полемика о науци политички чин, она је заправо нешто више – чин идеолошке конструкције аутентичног југословенског модела изградње социјализма и следствено новог југословенског идентитета. Кардељ се не зауставља на прокламовању разлике. Далеко значајније, он прокламује слободу научног рада, као основ за будуће слободне интерпретације марксизма, којим заправо поставља платформу за производњу разлике. Такође, платформу за производњу разлике поставља и у оквире научних институција, чиме практично оставља простор за покретање државних идеолошких апарата за репродукцију идеологије аутентичног југословенског модела. Иако се конкретно фокусира на научни рад, Кардељ не искључује могућност производње разлике и кроз друге институционалне оквире. На почетку беседе он наводи да ”Наша наука, као уосталом и читав наш културни рад, стоје на том путу пред великим задацима (…).”[159]. Прокламовањем слободе науке која је могућа и у другим институционалним оквирима Кардељ по први пут прокламује и слободу стваралаштва.

Чин беседе је нулта тачка идеологије у Југославији јер је нулта тачка и идеологије-по-себи, и идеологије-за-себе и идеологије-по-себи-и-за-себе, јер је пласирана као идеја, веровање и убеђење, као доктрина идеологије у Југославији. Такође, овиме се отвара могућност за идеолошке праксе и рад институција које припадају ДИА, а које јесу део материјалне праксе у којима се идеологија може манифестовати чиме би се спољашњим ритуалима идеологији дала материјалност, јер оставља простор за обављање ритуала које идеологија сматра изразом унутрашњих

[157] Ibid. (курзив Т.К.)
[158] Ibid., 3.
[159] Ibid.

убеђења оних који то чине, тј., јер нуди механизам који производи поменута убеђења односно саму идеологију. И, најважније, ДИА нуди начин за покретање тог механизма, начин да се индивидуе, путем *свесног и слободног* деловања и бављења, како Кардељ каже, ”истинском науком”, укључе у рад ДИА, односно да се, по симптомалном приступу идеологији, кроз слободан научни рад и слободу дискусије о марксизму-лењинизму, конституишу као идеолошки субјекти нове идеологије у Југославији, чиме би се, преузимањем симболичких мандата слободе, произвела правоверност науке марксизма лењинизма, а тиме легитимисала и потврдила доктрина идеологије у Југославији као неупитна истина, а тиме и аутентичност пута и државе којој је, по Кардељу, наука ослонац.

Међутим, кључно је да је беседом дојучерашња идеја класне борбе, која је V конгресом утемељена у идеји спровођења *диктатуре пролетеријата* будући да је, по прокламацији, ”отпор експлоататора”, како је навођено, сломљен још за време рата, замењена идејом борбе мишљења, дискусије, критике и провере теоретских ставова у пракси, на којима је слобода науке и утемељена. Уколико се крене од Алтисеровог става да је само са тачке гледишта класа, то јест, класне борбе, могуће објаснити идеологије које егзистирају у друштвеној формацији, јер апарат класне борбе обезбеђује класно угњетавање и гарантује услове експлоатације и репродукцију идеологије, те је класна борба нужна за остваривање владајуће идеологије која се реализује у контрадикторностима ДИА, а држава и њени апарати имају смисла само са аспекта класне борбе, која не постоји без супротстављених класа, може се закључити да је прокламовањем ”слободе науке”, која се тумачи као основ и за ослобађање институција, и за коначно прокламовање слободе стваралаштва, заправо конструисан основ за нову класну борбу – борбу мишљења, с тим да овога пута класе нису супротстављене према економским категоријама, већ према категоријама мишљења о социјализму. Кардељевим говором је постављен темељ за ”замишљање нове Југославије”, као правоверне изградње социјализма, која се спроводи кроз борбу мишљења о социјализму, а заправо кроз утврђивање разлике у односу на совјетски модел. Свега неколико дана након Кардељеве беседе, у Југославији се започело са конструкцијом прецизних инструмената, са оснивањем, и преименовањем постојећих институција од друштвено-политичких и привредних до културних и уметничких - државних идеолошких апарата унутар којих је на темељу борбе мишљења, дискусије, критике и провере теоретских ставова у пракси, отпочела производња тачно одређених класних борби и кроз њих производња ”знања” о аутентичној социјалистичкој изградњи и аутентичном југословенском идентитету.

2.1.3.2. Ослобађање привредних и друштвено-политичких организација

Учите се демократији у пракси, одмах, сами, одоздо, оспособљавајте масе за стварно, непосредно, опште учешће у управљању. У томе и само у томе је залога потпуне победе револуције и њеног одлучног, промишљеног, планског кретања напред.[160]

Већ 23. децембра 1949. године, донесено је Упутство о оснивању и раду радничких савета државних привредних предузећа, којим су, у већим предузећима у форми експеримента, а као вид деететизације привреде, уведени раднички савети замишљени као основ за каснију ширу реорганизацију система.[161] Раднички савети су уведени са идејом да у будућности израсту у стварне снаге самоуправљања. Упутством је предвиђено активно учешће радничких савета у најважнијим питањима предузећа, односно дозвољена могућност да као колективни орган, кроз опште, непосредно и тајно гласање, одлучује о постављању и смењивању чланова, али и да доноси одлуке о раду предузећа, тј. закључке о пословању и постављању односно смењивању управног одбора.[162] Прокламовање улоге радничких савета и увођење радника у управљање индустријом значило је конкретну примену Лењиновог принципа одумирања државе који почива на Марксовој идеји о доласку пролетеријата на власт, чиме је негирана даља улога државе у руковођењу привредом и започета разградња постојећег административно-етатистичког система који се стварао у послератним годинама.[163] Дотадашња улога државе у процесима изградње социјализма се, чак, сматрала само прелазном фазом. Одвајање државе од привреде, предвиђено идејом о самоуправљању и децентрализацији, требало је да негира совјетску праксу, такозвани совјетски бирократизам, и истовремено легитимише почетак специфичне југословенске праксе. Први акт о самоуправљању, Основни закон о управљању државним привредним предузећима и вишим привредним предузећима од стране радних колектива усвојен је

---

[160] Vladimir Ilič Lenjin, *Dela,* XXV (Beograd: Jugoslavijapublik, 1975), 98. Наведено према: Branko Prnjat, ”Kulturna politika u socijalističkom samoupravnom društvu”, u: Radoš Smiljković, et. al., *Politička sociologija* (Beograd: Radnička Štampa, 1978), 392-405, 395.

[161] ”Uputstvo o osnivanju i radu radničkih saveta državnih privrednih preduzeća”, Dragan Marković, et. al., *Hronika o radničkom samoupravljanju: fabrike radnicima* (Beograd: Privredni pregled, 1964), 90-92. Упутство је донео Централни одбор Јединствених синдиката Југославије (JCJ), а раднички савети су уведени након расправе о децентрализацији у Привредном савету, која се одржала 29. октобра 1949. године, где на састанку са Комисијом за координацију савезне и републичке привреде Кидрич говори о ”општим тенденцијама” да се: ”републикама даде (sic!) што више привреде, да се у привреди спроведе што већа децентрализација”, ”Записник са састанка Привредног савета Владе ФНРЈ са комисијом за координацију савезне и републиканске привреде, одржане 29. октобра 1949. године”, Архив Југославије, 40-4-9, Наведено према: Живанчевић, ”Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије”.

[162] Видети: Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988.*

[163] По Петрановићевом мишљењу, идеја о формирању радничких савета којима би се створио тзв. ”слободни социјализам”, и то као оригинално решење насупрот совјетском административном социјализму, потекла је од Милована Ђиласа, Едварда Кардеља и Бориса Кидрича. Видети: Branko Petranović, ”Radnički saveti”, u: Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988*, 288-315. О овоме пише и Лемпи који наводи да је ”Према неким сећањима, све (је) почело конверзацијом утроје у паркираним колима, између Милована Ђиласа, Едварда Кардеља и Бориса Кидрича. Прва двојица су подржавали пренос контроле над државним предузећима с неприкладног апарата централног планирања на аутономне ’радничке савете које ће предводити радници комунисти’. Њихов стриктно идеолошки аргумент био је ’почетак стварања Марксове слободне асоцијације произвођача’. Било је потребно више времена да се за нови социјалистички концепт придобије шеф централног планирања Кидрич него сам Тито. Кад је предлог упакован за маршала с Кидричевом препоруком да је то ’радикално напуштање стаљинизма’, Тито је спремно пристао.”, у: Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja,* 226. О истоме пише и Русинов, видети: Rusinow, *The Yugoslav Experiment 1948-1974.*

27. јуна 1950. године.[164] Реч је о административној мери самоуправљања у радним организацијама, којим радничко самоуправљање подразумева две основне групе права ”радних људи” – да бирају и разрешавају дужности органе самоуправљања и да буду бирани, и да бирају делегате у представничка тела друштвено-политичких организација и да буду изабрани као делегати, чиме је, по први пут, управљање уведено као друштвено-политичко право.[165] Овим правом, самоуправљање постаје основ привредног и друштвеног модела, како лепо примећује Петрановић, ”угаони камен система *социјалистичке демократије* у стварању”[166]. Закон се не сматра само као ”акт демократизације социјалистичког друштва и одумирања класичних облика државности”, већ и као потврда ”промењених односа својине у друштву”[167]. На дан након усвајања Закона, Јосип Броз је изјавио:

> Али данас ми сами изграђујемо социјализам у нашој земљи, не употребљавамо више шаблоне, већ се руководимо марксистичком науком и идемо својим путем, водећи рачуна о специфичним условима који постоје у нашој земљи. Шаблони су до данас нама нанели много тешкоћа и још увек се осећају тешке последице, јер шаблон улази управо стихијски у праксу код наших људи и сада га се тешко ослобађају, како и сами то желе, али ми смо у последњем часу предузели мере да се престане с таквом праксом по свим линијама. Због тога и постижемо сваког дана све веће и веће успехе у изградњи. Та успешна реализација марксистичке науке у нашој пракси омогућава нам и успешну борбу против ревизионизма у тој науци, а за победу истине о нашој социјалистичкој земљи. Ми смо се на пракси, у својој земљи, убедили како силно осветљава та наука и најзамршенија питања: ко жели и способан је да је схвати и разуме њен дух – томе нису потребни никакви други ауторитети никакви тутори, никакви сурогати марксистичке науке који га могу само скренути с правилног социјалистичког пута на пут ревизионизма.[168]

Међутим, с обзиром на то да је првим актом о самоуправљању радницима дато право на управљање предузећима, било је потребно реформисати и власт и управу. Уследила је реорганизација локалне самоуправе, као ”почетне основице реорганизације целог политичког система у Југославији”[169]. Усвојен је Општи закон о народним одборима, 1952, којим су одборима дата самоуправна права у пословима од непосредног интереса за развој локалне заједнице и прокламовано да су ”Народни одбори као локални органи државне власти (јесу) органи народног самоуправљања у општинама, срезовима и градовима.”[170], и да ”Народни одбор усмерава и осигурава привредни, социјални и културни развитак општине, среза односно града, учвршћује и развија социјалистичке односе и радни поредак и врши друге законом одређене задатке.”[171]. Одбори се Законом третирају као основни органи власти, ”Народни одбори јесу највиши органи државне власти општине, среза и града и њима су подређени сви

---

[164] ”Osnovni zakon o upravljanju državnim privrednim preduzećima i višim privrednim udruženjima od strane radnih kolektiva”, *Službeni list FNRJ,* br. 43, (1950). У време доношења Закона, у Југославији је већ било образовано 520 радничких савета, а од доношења Закона до октобра 1950. године основано је 7.136 радничких савета у које је изабрано 155.166 радника и службеника. Petranović, ”Radnički saveti”, 288-315.
[165] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963,* 22.
[166] Ibid.
[167] Ibid., 23.
[168] ”Говор маршала Тита поводом Предлога основног закона о управљању државним привредним предузећима и вишим привредним удружењима од стране радних колектива”, *Политика*, 28. јун 1950, 1-4, 1.
[169] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963,* 23.
[170] Član 1, ”Opšti zakon o narodnim odborima, 1952.”, *Službeni list FNRJ*, br. 22, (1952). Наведено према: ”Opšti Zakon o narodnim odborima”, u: Branko Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1025.
[171] Član 2, ”Opšti zakon o narodnim odborima, 1952.”. Наведено према: ”Opšti Zakon o narodnim odborima”, u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1026.

локални органи управе."[172]. Закон је уследио након образовања Савета у склопу савезне управе, 1950. и 1951, којима је, са идејом умањивања обима бирократског апарата у управљању привредом и промовисања координације и кооперације рада у централним управним органима, реорганизована Савезна управа.[173] Савезна управа, односно Влада ФНРЈ реорганизована је Указом, којим је Савет, сагласно основним одредбама Закона о радничким саветима, означен као планско-контролни и координативни орган у односу на главне дирекције одређене планске, контролне и друге управне послове.[174] Реорганизацијом Савезне управе започет је процес преношења надлежности на републичке, а потом и на локалне органе, означен са "'ДДД' (децентрализација, дебирократизација и демократизација)"[175].

Годину дана пре усвајања Закона о Народним одборима, на IV Пленуму ЦК КПЈ, на дневни ред је постављен и проблем правосуђа, да се правосуђе "покрене даље напред", по Ранковићу "у складу са кретањем читавог друштвеног живота на путу даље изградње социјалистичке демократије"[176]. Речено је:

> У друштву – које је у свом дубоком револуционарном преображавању снажно и смело закорачило путем преношења управљања привредом на непосредне произвођаче, а руковођење разним областима државног и друштвеног живота преноси на саме грађане, чиме је изашло на социјалистички пут одумирања државе постепеним преношењем појединих њених функција на непосредне народне органе – *неизбежно расте самосвест грађана о вредности њихове личне слободе и њихових људских права*, о улози грађанина појединца у управљању друштвеним животом.[177]

Међутим, недвосмислено је наглашенено да ће Партија "помоћи" у развијању самосвести грађана:

> Да би могла очекивати успех великог друштвеног преображаја који је покренула, Партија мора снажно развијати политичку и друштвену свест грађана, њихов социјалистички патриотизам, оданост друштвеној заједници, њихово разумевање историјских друштвених збивања у којима активно учествују, јер такав преображај може бити дело само добровољног и свесног учешћа чланова друштва.[178]

И кључно, правосуђе мора имати удела у развијању самосвести грађана о личној слободи и људским правима које су директно повезане за изграђивањем самоуправог система, и ван система ни не могу постојати:

> Међутим, јачање свести грађана о колективном раду у изграђивању нове друштвене организације не може се одвојити од јачања њихове свести о њиховим личним правима и личној слободи. А у погледу обезбеђења тих права и те слободе, посебан значај припада организацији правосуђа.[179]

---

[172] Član 3, "Opšti zakon o narodnim odborima, 1952.". Наведено према: "Opšti Zakon o narodnim odborima", u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1026.
[173] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963,* 24.
[174] "Ukaz o reorganizaciji Vlade Federativne Narodne Republike Jugoslavije, 1951.", *Službeni list FNRJ,* br. 18, (1951); "Ukaz o reorganizaciji Vlade Federativne Narodne Republike Jugoslavije, 1951", u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1024-1025.
[175] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*, 1025. Видети и: Petranović, "Radnički saveti", 297. Петрановић пише и да је приликом "ДДД" процеса премештено око 100.000 чиновника из државног и партијског апарата, али да то, заправо није значило и стварно смањивање администрације, већ "само'пресељење'" службеника у привреду.
[176] Aleksandar Ranković, "O daljem jačanju pravosuđa i zakonitosti", Referat sa Četvrtog plenuma CK KPJ. Наведено према: Branko Petranović, et.al, ur., *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952* (Beograd: Komunist, 1985), 508-544, 509.
[177] Ibid.
[178] Ibid.
[179] Ibid.

Уследиле су и промене у КПЈ, као одговор на проблем улоге Партије у условима самоуправљања.[180] На VI Конгресу КПЈ одржаном у Загребу од 2. до 7. новембра 1952. године, увођење радничког самоуправљања је означено као догађај који има преломан значај за даљи развој и учвршћивање социјалистичке демократије и социјализма.[181] Прокламовано је да права произвођача у привреди ”могу само да се даље шире и продубљују”, јер је то ”једини пут да привреда Југославије буде у пракси третирана као целина и најсигурнији начин сузбијања бирократског централизма и републичког партикуларизма”[182]. Права радника Југославије се по Резолуцији конгреса ни у ком случају не могу односити на локалне и националне интересе који би били ”супротни класи као целини или појединим деловима класе”, те је даље развијање њихових права означено као ”најсигурнија гарантија” развоја социјализма и социјалистичке демократије у Југославији, јер је оно и ”најсигурније средство” против делатности које ”погодују шовинизму, отежавају даље братско зближавање народа Југославије” и средство ка децентрализацији привреде давањем значаја ”објективним економским законитостима”, којима би се довршио започети рад на индустријализацији и ”подизању материјалног и културног стандарда народа”[183]. Кључно, одбачена је дотадашња улога Партије као непосредног оперативног руководиоца у државном и друштвеном животу, а уместо тога, прокламована улога авангарде радничке класе.[184] Авангардна улога Партије, како пише Петрановић, подразумева прилагођавање метода рада променама, али не и престанак њеног деловања као руководеће снаге социјалистичке изградње.[185] Прокламовано је:

> Савез комуниста није и не може бити у свом раду непосредни оперативни руководилац и наредбодавац ни у привредном ни у државном и друштвеном животу, него својим политичком и идејном активношћу, у првом реду убеђивањем, делује у свим организацијама, органима и установама да се усвајају нова линија и ставови, или ставови појединих његових чланова.
>
> Савез комуниста је најсвеснији организовани део радничке класе, радног народа.
>
> Особине и улога комуниста, члана Савеза комуниста, испољавају се у његовој свесности, политичкој и друштвеној активности, несебичности, пожртвовању, привржености, циљевима, личној моралности и скромности.[186]

Дакле, основни принцип рада Партије у односу на органе власти и самоуправљање ”није командовање, већ развијање активности и иницијативе грађана, као и пружање личног примера”[187]. Начелном изменом сопствене улоге и начина рада комуниста, КПЈ је променила и назив у Савез комуниста Југославије (СКЈ), чиме је покушала да ”нагласи приближавање Партије ’Марксовом Савезу комуниста’” и њену трансформацију у покрет који би се одвојио од класичне политичке организације.[188]

---

[180] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*, 1038.
[181] ”Резолуција VI конгреса о задацима и улози Савеза Комуниста Југославије”, *Борба*, 8. новембар 1952.; ”Rezolucija VI kongresa o zadacima i ulozi Saveza Komunista Jugoslavije”, u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*, 1035-1037.
[182] ”Rezolucija VI kongresa o zadacima i ulozi Saveza Komunista Jugoslavije”, 1035.
[183] Ibid., 1035, 1936.
[184] Видети и: Josip Broz Tito, ”Borba komunista Jugoslavije za socijalističku demokratiju”, *VI kongres Komunističke partije Jugoslavije (Saveza komunista Jugoslavije). Stenografske beleške* (Beograd: Kultura, 1952), 26-95.
[185] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963*, 27.
[186] ”Rezolucija VI kongresa o zadacima i ulozi Saveza Komunista Jugoslavije”, 1037.
[187] *VI kongres Komunističke partije Jugoslavije (Saveza komunista Jugoslavije). Stenografske beleške*. Наведено према: Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963*, 27.
[188] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*, 1038.

На конресу је посебно истакнута потреба да Синдикати постану ”школа демократизма и масовног радничког самоуправљања”, ”женске организације” место борбе за равноправност жена, а да се Народни фронт трансформише у ”јединствену и активну масовну политичку организацију”, у Социјалистички савез радног народа. На IV конгресу 1953. године, Народни фронт је променио назив у Социјалистички Савез Радног Народа Југославије (ССРНЈ).[189] Према Пројекту декларације ССРНЈ јесте:

> (…) самостални демократски политички савез који се бори за социјализам и у коме су сви његови чланови у свему равноправни и удружени на основи заједничког социјалистичког циља. Он представља политичку трибину на којој долазе до изражаја различита схватања у борби за наш социјалистички развитак. Читав рад Социјалистичког савеза радног народа Југославије развија се на основи слободне дискусије, критике и борбе мишљења. (…) Зато Социјалистички савез радног народа Југославије окупља све оне грађане који се, без обзира на њихова индивидуална идеолошка схватања и гледања на текућа питања, слажу у основним циљевима, који се састоје у доследној борби за очување Федеративне Народне Републике Југославије као независне социјалистичке земље, у борби за очување и продубљивање братства и јединства народа Југославије на бази стварне равноправности, у борби за даљу изградњу и развијање демократских социјалистичких друштвених односа.[190]

Овиме је Народни фронт трансформисан у ”општенародни парламент” и, како пише Петрановић, у основну трибину за разматрање свих питања са позиција социјализма, чиме је постао ”масовна политичка основа социјалистичког друштва”[191].

Након поднацрта Уставног закона од 1951, уследило је и доношење Уставног закона о основама друштвеног и политичког одређења ФНРЈ и о савезним органима власти 13. јануара 1953. године.[192] Доношењем Уставног закона реорганизација система управљања у привреди и органима власти је окончана, и постављена платформа за будуће ”подруштвљавање јавних (друштвених) служби”[193]. Прокламовањем нових права произвођача и радног народа и формулисањем садржине и форме њихове власти, али и регулисањем односа између република и федерације, Уставним законом је измењен знатан део устава из 1946. године. Југославија је дефинисана као социјалистичка демократска савезна држава суверених и равноправних народа, у којој се за разлику од одређења у Уставу из 1946, по коме ”сва власт произлази из народа и припада народу”[194] прокламује да ”Сва власт у Федеративној Народној Републици Југославији припада радном народу”[195], где:

> Радни народ врши власт и управља друштвеним пословима преко својих претставника у народним одборима и народним скупштинама, у радничким саветима и у другим самоуправним органима, као и непосредно путем избора, опозивања, референдума, зборова бирача, савета

---

[189] ”Пројекат декларације о циљевима и задацима Социјалистичког Савеза”, *Борба*, 21. фебруар 1953; ”Projekat deklaracije o ciljevima i zadacima Socijalističkog Saveza”, u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1038-1040.

[190] ”Projekat deklaracije o ciljevima i zadacima Socijalističkog Saveza”, 1039.

[191] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963*, 28.; Уз појам ”општенародни парламент”, Петрановић употребљава и ”свенародни парламент”, Petranović, ”Radnički saveti”, 307.

[192] ”Уставни закон о основама друштвеног и политичког уређења Федеративне Народне Републике Југославије и савезним органима власти (1953)”, *Službeni list FNRJ,* br. 3, (1953); ”Ustavni zakon o osnovama društvenog i političkog uređenja Federativne Narodne Republike Jugoslavije i saveznim organima vlasti, januara 1953.”, u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1028-1032.

[193] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1031.

[194] Члан 6. Став. 1., *Устав Федеративне Народне Републике Југославије* (Београд: Службени лист, 1946), 6.

[195] Члан 2. Став 1. ”Уставни закон о основама друштвеног и политичког уређења Федеративне Народне Републике Југославије и савезним органима власти (1953)”. Наведено према: ”Ustavni zakon o osnovama društvenog i političkog uređenja Federativne Narodne Republike Jugoslavije i saveznim organima vlasti, januara 1953.”, 1028.

грађана, учешћа грађана у управи и у правосуђу, и путем других облика непосредног управљања.[196]

Власт је одређена својинским односима:

Друштвена својина на средствима за производњу, самоуправљање произвођача у привреди и самоуправљање радног народа у општини, граду и срезу јесу основа друштвеног и политичког уређења земље. Зајемчено је самоуправљање радног народа у области просвете, културе и социјалних служби. Самоуправљање произвођача и радног народа остварује се у сагласности са општим друштвеним интересима израженим у закону и у другим одлукама претставничких тела радног народа — народних скупштина и народних одбора.[197]

Социјалистичка демократија је по Уставном закону из 1953. године подразумевала и:

(…) слободно удруживање радног народа ради остваривања демократских политичких, економских, социјалних, научних, културних, уметничких, стручних, спортских и других заједничких интереса; личне слободе и друга основна права човека и грађанина; право на рад.[198]

Савезне органе власти чине Савезна народна скупштина, састављена од Савезног већа и Већа произвођача, Извршни органи савезне народне скупштине и Савезна управа. Влада ФНРЈ променила је назив у Савезно извршно веће (СИВ), чији су чланови бирани из Савезног већа, а уместо Президијума Народне скупштине установљена је функција председника републике који истовремено обавља функције шефа државе и председника СИВ-а. За првог председника републике изабран је Јосип Броз.[199]

2.1.3.3. Ослобађање институција културе

Постојећи модел државно-централистичког начина управљања који је, кроз процесе производње и увећавања државне својине, подразумевао изградњу социјализма путем концентрације државне моћи по узору на теоријски концепт и праксу прве земље социјализма[200], требало је негирати и ван привредних и друштвено-политичких организација. У области културе, то је подразумевало негирање идеје о превазилажењу културне заосталости кроз убрзану индустријализацију централизованим планирањем, и конкретно, негирање модела за реализацију задатака културне политике утврђених Законом о Првом петогодишњем плану путем контроле културе од стране јединственог и централизованог административно-оперативног апарата власти. Међутим, увођење нове друштвене праксе одвијало се кроз низ противуречности.[201]

---

[196] Члан 2. Став 2., *Уставног закона о основама друштвеног и политичког уређења Федеративне Народне Републике Југославије и савезним органима власти* (1953), *Službeni list FNRJ*, br. 3 (1953). Наведено према: ”Ustavni zakon o osnovama društvenog i političkog uređenja Federativne Narodne Republike Jugoslavije i saveznim organima vlasti, januara 1953.”, 1028.

[197] Члан 4. Став 1., 2., 3., *Уставног закона о основама друштвеног и политичког уређења Федеративне Народне Републике Југославије и савезним органима власти* (1953), *Službeni list FNRJ*, br. 3 (1953). Наведено према: ”Ustavni zakon o osnovama društvenog i političkog uređenja Federativne Narodne Republike Jugoslavije i saveznim organima vlasti, januara 1953.”, 1028, 1029.

[198] Члан 5. Став 1., 2., 3., ”Уставни закон о основама друштвеног и политичког уређења Федеративне Народне Републике Југославије и савезним органима власти (1953)”.

[199] ”Уставни закон о основама друштвеног и политичког уређења Федеративне Народне Републике Југославије и савезним органима власти (1953)”; ”Ustavni zakon o osnovama društvenog i političkog uređenja Federativne Narodne Republike Jugoslavije i saveznim organima vlasti, januara 1953.”, 1028-1031.

[200] Видети: Vladimir Milić, *Revolucija i socijalna struktura* (Beograd: Mladost, 1978), 17-23; Miroslav Pečujlić, *Budućnost koja je počela* (Beograd: Institut za političke studije, 1969), 17; Dušan Bilandžić, *Ideje i praksa društvenog razvoja Jugoslavije 1945-1973* (Beograd: Komunist, 1973), 40, 41.

[201] ”Ревизија старих решења одвијала се упоредо с начелном негацијом и критиком најизразитијих стаљинистичких погледа у области државне организације, руковођења привредом, партијске организације, културног стварања. Овај

Непосредно након сукоба са ИБ-ом, V конгресом је прокламована појачана централизација у спровођењу културне политике, која се, како пише Димић, ”огледала у повећаној будности, јединству и монолитиности које је тражила Партија”[202], чиме је заправо афирмисан совјетски модел. Партија је изнела захтев за побољшањем метода руковођења кроз план, за правилном расподелом кадрова, контролом извршења партијских одлука, али и за усавршавањем руковођења ”одозго на доле”, како би нижи партијски органи добијали наводно правовремену помоћ са виших инстанци. Ово је подразумевало постављање планова рада управа, али и одељења за агитацију и пропаганду при ЦК КПЈ, Покрајинским Комитетима Комунистичке Партије Југославије (ПК КПЈ) и среским комитетима. Агитационо-пропагандне комисије, тзв. Агитпроп формиране су још током рата, као део партијских ћелија са задацима да у домену идеологије, културе и просвете шире пропаганду новог система. Агитационо-пропагандно одељење при ЦК КПЈ под званичним називом Управа за агитацију и пропаганду ЦК КПЈ-е била је јединствена организација из које су упућиване све директиве, информације и дозволе за укупан културно-стваралачки рад, да би се током 1946. године Управа реорганизовала и поделила на Сектор агитације, Теоретски сектор и Културни сектор, са десетак засебних одељења.[203] V конгресом Партија је захтевала радикализацију рада Агитпропа, тромесечно подношење планова рада Управи за агитацију и пропаганду Централних комитета (ЦК) република и беспоговорно спровођење диригованих одлука са највишег, савезног нивоа Управе. У децембру 1948. на организованој дискусији Агитпропа, на којој су представници свих република подносили извештаје о раду, речено је да ће се културни рад по свим питањима контролисати у Партији, и закључено:

> Ми идемо ка контроли. Сада смо некако попунили апарат и контролисаћемо и ви морате поставити питање одговорности у спровођењу партијске линије на подручју културе.[204]

Овоме је претходило оснивање културно просветних друштава почетком 1948. године и њихова хитна централизација оснивањем Савеза културно-просветних друштава марта исте године, са циљем повезивања масовних друштвених организација и допуне иницијативе у области културно-просветног деловања. Задаци Савеза организованих по територијалном принципу подразумевали су планирање културно-просветне активности у масовним организацијама и рад на предавачком материјалу, цензури и организационом устројству активности. На овај начин су формирана, по Димићевим речима, ”крута централистичка руководства која су спутавала иницијативу масовних организација”[205], која су у потпуности контролисала рад масовних организација. У децембру 1948, а након реконструкције Владе ФНРЈ у августу исте године[206], основано је јединствено Министарство за науку и културу ФНРЈ, које је

процес превазилажења старог и увођења новог контрадикторан је и везан за савлађивање отпора, неразумевања и тешкоћа. Старе идеје биле су дубоко укорењене у свести људи.”, Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1978* (Beograd: Nolit, 1980), 513.

[202] Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952,* 231.

[203] Видети: Branka Doknić, ”Institucionalizacija federalne uprave u sektoru kulture”, u: Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963* (Beograd: Službeni glasnik, 2013), 121-132.

[204] Документ Фонда ЦК СКЈ (агитација и пропаганда), VII-II-5-76, Архив Југославије.

[205] Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952,* 236. Савези културно просветних друштава основани су 14. марта 1948. године.

[206] ”Ukaz o rekonstrukciji Vlade FNRJ”, *Službeni list FNRJ,* br 76 (1948); ”Ukaz o obrazovanju Ministarstava za nauku i kulturu FNRJ”, *Službeni list FNRJ,* br 109 (1948).

формирано обједињавањем и преузимањем послова Комитета за школе и науку и Комитета за културу и уметност.[207] Оба комитета су претходно, по усвајању Устава 31. јануара 1946, Указом Президијума Народне скупштине ФНРЈ од 8. фебруара 1946. у новоформираној влади ФНРЈ, била задужена за руковођење пословима из области културе и просвете.[208]

На II пленуму ЦК КПЈ одржаном од 28. до 30. јануара 1949, констатовано је да се партијски рад на агитацији и пропаганди и, следствено, у области културне политике и стваралаштва није могао одвијати ”без свакодневне помоћи партијских форума” али и ”развијања агитационо-пропагандног апарата и преоријентације његовог рада у вези са сваком новом ситуацијом”, те је прокламовано да се рад у будућности имао усмеравати на ”оне теме” којима Партија може мобилисати ”све расположиве снаге (…) у борби за социјалистичку изградњу сопственим снагама”[209]. Процес појачане централизације је на II Пленуму доведен до врхунца, а административно етатистички модел културне политике добио је своје радикалне и најјасније обрисе.[210] Међутим, истовремено и тиме парадоксално, на Пленуму је пласирана и идеја о другачијем моделу. Ђилас износи и мишљење које, истина касније није обухваћено Резолуцијом, да ”треба смело и без колебања уклонити све оне старе клишее и формуле”, да се треба окренути сопственом искуству, чије је наводно ниподаштавање са једне стране, и апсолутни узор у туђим искуствима са друге, довео до ”затварања хоризонта” југословенским кадровима, ”догматског прилажења питањима” и ”крутог држања за готове шеме и калупе”[211]. Иако је Резолуцијом II Пленума Партија под флоскулом професионализма у сопственом раду, остала на линији снажне интервенције апарата, а тиме појачане централизације и бирократизације у спровођењу културне политике, она се у односу на посве другачији модел потврде правоверности марксизма-лењинизма који ће уследити, и који је успостављен као одговор на совјетску критику упућену југословенским властима, може

[207] Министарство за науку и културу формирано је 11. децембра 1948. године. Комитет за културу и уметност и Комитет за школе и науку укинути су 31. децембра 1948. Видети: Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952,* 234.; Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963,* 122, 123.; Ljubiša Korać, *Organizacija federacije u socijalističkoj Jugoslaviji 1943-1978* (Zagreb: Globus, 1981), 349.

[208] Комитет за културу и уметност је од маја 1946. године имао надзорну функцију над радом најзначајних институција формираних за спровођење културне политике. Реч је о Државном издавачком заводу Југославије, о Државној штампарији ФНРЈ, о Заводу за заштиту ауторског права, о Државној централној библиотеци, о Државном филмском предузећу ФНРЈ и о Државном предузећу Југословенска књига. Видети: Документ 314, ф. 9, Архив Југославије. Од 6. јула 1946. Комитет је састављен од четири одељења, од Одељења за културу и уметност, Одељења за културне везе са иностранством, Одељења за правне и поверљиве послове и од Управно-статистичког одељења. Од јуна 1948. организациона структура Комитета је промењена. Комитет се он састојао од Одељења за културне везе са иностранством, Одељења за књижевност, позориште и музику, Одељења за ликовне уметности, Одељења за питање школства и од Секретаријата. Видети: Документ 314-8-31, Архив Југославије. Комитет је имао ингеренције над: општенародном културом, над општенародним културним вредностима, над подизањем културе и уметности; над утврђивањем општих начела за координацију и рад културних и уметничких установа, над руковођењем културним и уметничким установама општедржавног значаја; над одржавањем и унапређивањем културних веза са иностранством; над културном сарадњом међу народима Југославије и над успостављањем мере за узајамно повезивање народа на подручју културе и уметности, као и над помагањем репубикама на свим пословима подизања културе, *Službeni list FNRJ,* br. 13 (1946). Наведено према: Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963,* 122, 123.

[209] Aleksandar Ranković, ”O organizacionim pitanjima Partije”, referat održan na Drugom plenumu CK KPJ, *Partijska izgradnja,* br.1 (1949), 1-12; Milovan Đilas, ”Aktuelna pitanja agitacije i propagande”, referat održan na Drugom plenumu CK KPJ, *Partijska izgradnja,* br.1 (1949), 13-24; ”Rezolucija Drugog plenuma CK KPJ o tekućim organizacionim i agitaciono-propagandnim zadacima”, *Partijska izgradnja,* br.1 (1949), 45-46; Наведено према: Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952,* 234.

[210] О радикализацији централистичко административног управљања културом, видети: Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952,* 231, 232.

[211] Đilas, ”Aktuelna pitanja agitacije i propagande”, 13-24. Наведено према: Ibid., 240.

тумачити и актом покушаја проналажења адекватног модела за превазилажење кризе. Иако су институције културе током целе 1949. функционисале по постојећим методима[212], њихово финансирање је делимично децентрализовано преношењем више ингеренција на среске народне одборе, односно на локалне органе власти.[213] Већ у мају исте године изгласан је Општи закон о народним одборима[214] којим је њихова надлежност у сфери културне политике проширена, а функције народних одбора су од ”регулаторне и контролне”, како Димић пише, ”постајале (су) све више руководеће”[215].

Партија је на III Пленуму ЦК КПЈ, одржаном 29. и 30. децембра 1949. године дефинитивно заузела нови курс ка превазилажењу административно-етатистичког модела културне политике. Прокламована је неопходност примене нових метода у раду према схватањима ”изворног марксизма”, уз одбацивање совјетског искуства и превазилажење сопствене дотадашње праксе. Нове методе јесу укључивале наставак примене административних мера против реакције и контрареволуције, али су подразумевале и престанак мера ”против оне борбе мишљења, која се одвија на основи и на линији даљег напретка социјализма, на линији изналажења нових форми живота у социјализму, нових метода за развијање тога живота”[216]. Даљи развој културне и просветне политике могућ је уз истовремени развој социјалистичке демократије:

> Изградња социјализма мора код нас неизбежно довести не само до ликвидације капиталистичких елемената већ и до смањивања улоге бирократије, до даљег проширења улоге и иницијативе маса. Неизбежно бисмо касније почели да заостајемо у социјалистичком развитку, ако ликвидацију капиталистичких односа не би пратио стални напор за развијање и јачање социјалистичке демократије за јачање и развијање самоуправљања народа.[217]

Међутим, развијање самоуправљања је јасно стајало, Димићевим речима, ”у обрнутој сразмери према администативном начину руковођења и његовом идеолошком монополу”[218]. Нова решења за институционалне измене у области културе пронађена су на темељу наводне објективне историјске основе за даљи развој просвете и културе, која је подразумевала народну револуцију, изградњу социјализма и идејно наслеђе прошлости. Али, објективна историјска основа је сада интерпретирана са новог становишта - тековина револуције, по рефератима са III Пленума КПЈ, подразумева ”револуционарну свест и демократска начела” на којима је, како је наведено, прва фаза револуције и спроведена, што је административним приступом руковођењу у послератном периоду наводно пренебрегнуто.[219] Нова решења за институционалне измене су могла подразумевати осамостаљивање нижих органа културе и просвете који

---

[212] ”Referat Petra Stambolića na Drugom kongresu KPS”, Документ Фонда ЦК СКЈ (агитација и пропаганда), I-s-k/1, Архив Југославије; *II конгрес ССЈ за Србију:(25-27 септембра 1949)* (Београд: Главни одбор ССЈ за Србију, 1949); *Трећи конгрес Народног фронта Југославије* (Београд: Савезни одбор народног фронта, 1949); *Kongres SKOJ-a i Narodne omladine Jugoslavije. Kongres* (Beograd: Centralni komitet Narodne omladine Jugoslavije, 1949); *Трећи конгрес Народне омладине Србије* (Београд: ЦК Народне омладине Србије, 1949).

[213] Видети: ”Ekspoze ministra prosvete NR Srbije Mitre Mitrović o budžetu u Narodnoj skupštini NR Srbije”, Документ Фонда Министарства просвете за науку и културу Владе ФНРЈ, ф. 62., Архив Југославије.

[214] ”Opšti zakon o narodnim odborima”, *Službeni list FNRJ*, br. 49 (1949), 697-711.; ”Predlog za organizaciju kulturno-prosvetnih odeljenja kod organa narodne vlasti, 20. jun 1949”, Документ Фонда Комитета за културу и уметност Владе ФНРЈ, ф. 22/2, Архив Југославије.

[215] Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952*, 241.

[216] Milovan Đilas, ”Problemi školstva u borbi za socijalizam u našoj zamlji”, Referat sa Trećeg plenuma CK KPJ. Наведено према: Petranović, et.al, ur., *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952*, 287-320, 288, 289.

[217] Ibid., 292.

[218] Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952*, 242.

[219] Đilas, ”Problemi školstva u borbi za socijalizam u našoj zamlji”, 287-320.

би решавали проблеме у целини, и истовремено идејну, организациону и оперативну улогу виших органа, зарад појачане контроле која би се уместо ”бирократског неповерења” заснивала на ”сарадњи међу људима”[220]. Ђилас пише:

> Начин руковођења у питањима просвете, науке и културе треба да је прожет ширином, социјалистичком хуманитарношћу, принципијелношћу и гипкошћу. Никада се не сме заборавити да се ту ради о живим људима, о формирању људске душе и људске свести и да рђав, узак, доктринарски, бирократски и непринципијелан начин руковођења може само да успори правилно васпитање и брзо и успешно преваспитавање.[221]

Са друге стране, смерницама Пленума предвиђена је нова културна политика, која се, како примећује Бранка Докнић, темељила и на дијалогу са западом који, како је наведено у програмском реферату помоћника министра културе из јануара 1950, ”треба да буде свестрано анализиран” на начин да:

> (…) ми можемо да експортујемо у свет дела наше културе, што би донело практичне користи нашој земљи данас или сутра, али ради се и о томе да донесемо нашој земљи нешто из тог спољњег света.[222]

Републичким министарствима и струковним уметничким удружењима је од 1950. дозвољено да самостално организују контакте у међународним односима у култури који ће касније постати један од приоритета целокупне југословенске политике.[223]

Убрзо, по упућивању Директивног писма ЦК КПЈ од 22. јуна 1950. свим ЦК република[224], а по коме ”питање идеолошког рада тражи целокупност рада Партије, а не посебна одељења”[225], уследиле су организационе промене у одељењима и управама за агитацију и пропаганду. Промене у раду структурално су замишљене оснивањем Агитационо-пропагандних комисија при среским комитетима и то на начин да су функције секретара комитета раздвојене од функција председника народног одбора, а рад чланова комитета организован према повременим задужењима из планова рада. Овиме је смањен обим партијског апарата, спречена његова даља културна и уметничка професионализација, што се, како Димић пише, може тумачити као ”знак супротстављања срастању партијског апарата и апарата власти”[226]. Директива је заправо била први документ праксе децентрализације и дебирократизације културне политке у Југославији, којом се почело са промоцијом стваралачке иницијативе.[227] Уследило је и Упутство ЦК КПЈ о реорганизацији агитпроп комисија, по коме су се агитацијом и пропагандом могли бавити само задужени појединци - секретари основне партијске организације на пословима руковођења, сви чланови Партије на извршењу задатака, док је рад имала надгледати партијска организација као целина, јер је идеолошки рад целе партијске организације у складу са обавезом сваког члана партије да активно учествује

---

[220] Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952*, 245.
[221] Đilas, ”Problemi školstva u borbi za socijalizam u našoj zamlji”, 310.
[222] Документ Фонда Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ, 318, ф. 33., Архив Југославије. Наведено према: Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963,* 89.
[223] Видети: Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963*.
[224] ”Svim centralnim komitetima KP republika – CK KPJ, 22. jun 1950”, *Partijska izgradnja,* br.6 (1950), 55-60.
[225] Документ Фонда ЦК СКЈ (агитација и пропаганда), VIII-I-a-12., Архив Југославије. Директивом је наложено оснивање актива предавача марксистичког образовања, који се могу формирати при партијским организацијама и руководствима масовних организација. Видети и: Ibid., 131.
[226] Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952,* 248.
[227] ”Svim centralnim komitetima KP republika – CK KPJ, 22. jun 1950”, 55-60.

у политичком животу.[228] Агитпроп комисије на нивоу среза и вишим обласним нивоима Упутством су проглашене за помоћни орган партијских комитета унутар којих се одустало од постојећих подела по секторима, а чланови комисије су добили повремена задужења ”инструктора” по текућим питањима. Комисије при ЦК република, организационо и даље подељене по секторима, добиле су већи утицај, са задацима руководиоца сектора на ангажовању потребног броја чланова Партије у институцијама унутар сектора, који би спроводили потребну партијску линију. Управа за агитацију и пропаганду ЦК КПЈ на највишем нивоу остала је у истој формацији.[229] Након организационих промена у Партији и Народном фронту из 1950. године, агитационо пропагандни рад унутар одбора Народног фронта се одвијао под руководством комисија партијских комитета, док су на највишем нивоу, при Савезним и главним одборима образоване агитпроп комисије као помоћни органи извршних одбора НФ са задатком ”конкретизације улоге Партије”[230].

Идеја ослобађања од централизма и бирократизма у области културе и уметности иницијално је спроведена реорганизацијом агитпроп апарата путем констролисане либерализације утицаја на нижа партијска тела како би се омогућила слободна иницијатива и започео процес демократизације. Овај курс је потврђен током 1951. године укидањем рада комисија и одељења за агитацију и пропаганду у областима и срезовима и, коначно, 1952, након VI конгреса КПЈ/СКЈ, престанком рада Управе за агитацију и пропаганду Централног Комитета Савеза Комуниста Србије (ЦК СКС).[231] Уследило је оснивање нових државно-друштвених органа управљања – Савета за просвету и културу, уместо ранијих министарстава у републикама и повереништава у срезовима и градовима, чиме је извршено преношење руководећих функција у области просвете и културе са републичких на локалне, среске и градске органе управљања, док су у делокругу републичких ингеренција задржани послови који наводно превазилазе локалне оквире.[232] Паралелно, просветне и културне установе су осамостаљене од органа народне власти преношењем послова на ниже органе, а низ друштвених функција у просвети и култури изузет је из делокруга апарата државно-управне власти преношењем функција на самосталне културне и просветне организације и ангажовањем великог броја људи у њиховом раду, чиме су спровођени процеси, како Димић пише, вертикалне и хоризонталне либерализације.[233] Реорганизовано је и

---

[228] ”Uputstvo CK KPJ o reorganizaciji agitprop komisija i agitprop uprava, 14. X 1950”, Документ Фонда ЦК СКЈ (агитација и пропаганда), II-k-1/61, Архив Југославије.

[229] Управу за агитацију и пропаганду при ЦК СКЈ-е чинили су: члан бироа ЦК СКЈ-е, одговоран за агитацију и пропаганду, начелник Управе и руководиоци сектора, као и представници из република, тј. чланови политбироа ЦК република и начелници управа при централним комитетима република, који долазе на састанке по питањима од општег значаја. Видети: Документ Фонда ЦК СКЈ (агитација и пропаганда), VIII-I-a-12, Архив Југославије.

[230] ”Pismo CK KPJ upućeno svim CK republika o usklađivanju rada u Narodnom frontu prema organizacionim promenama u partijskim organizacijama, 11.11.1950.”, Документ Фонда ЦК СКЈ (агитација и пропаганда), II-k-1/62., Архив Југославије; ”Pismo CK KPJ upućeno svim CK republika o usklađivanju rada u Narodnom frontu prema organizacionim promenama u partijskim organizacijama, 11.11.1950.”, Документ Фонда ЦК КПС, f-37/3, Архив Југославије. Наведено према: Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952*, 250.

[231] ”Diskusija Mitre Mitrović na Petom plenumu CK KPS, 29. II 1952.”, Документ Фонда ЦК СКС, f-26, Архив Србије; ”Glavni problemi ideološkog rada od II kongresa KP Srbije do 1954. godine”, Документ Фонда ЦК СКС, f-260, Архив Србије; ”Razvitak i rad SK Srbije od II do III kongresa – materijal sa III kongresa”, Документ Фонда ЦК СКС, f-20, Архив Србије. Наведено према: Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952*, 250.

[232] ”Rešenje o određivanju grana delatnosti Savjeta za nauku i kulturu”, *Službeni list*, br.50 (1950). Наведено према: Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952*, 251.

[233] Видети: Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952*, 251.

финансирање културне политике. Финансирање је из надлежности власти 1951. године пренето на културне установе и институције које су се имале организовати по моделу привредних предузећа, чиме су у рад институција културе унесени елементи пословања на бази сопственог привредног рачуна и замене платног система расподелом по ефекту и квалитету рада. Следствено, подстакнута је борба за квалитет и штедњу унутар културних установа, а односи културних установа према држави регулисани.[234] Међутим, потпуно ослобађање културе од зависности од државне администрације ипак је било декларативно. Управа за агитацију и пропаганду ЦК КПЈ, а од 1952. променом назива партије као Централни Комитет Савеза Комуниста Југославије (ЦК СКЈ), наставила је да постоји, године 1958, са истим задацима, формирана је Комисија за идеолошко-политички рад за питања школства, науке и културе, док је у другој половини шездесетих година и она преименована у Комисију ЦК СКЈ за идејно деловање у СКЈ.[235]

Ослобађање институција културе јесте ослобађање од репресивног деловања државног апарата, пре свега деловања агит пропа у институцијама нижих инстанци, чиме је простор за државне идеолошке апарате који доминатно функционишу путем идеологије отворен. Међутим, иако је по теорији идеологије било довољно ослободити идеолошки апарат репресивног деловања да би идеологија сама почела да се репродукује, политичка елита је додатно прокламовала слободе у апсолутно свим областима. Проблем је у следећем – једноставним ослобађањем идеолошког апарата може се репродуковати само доминатна идеологија, а то је у тренутку потребе за радикално другачијим моделом било више него непожељно. Акт прокламовања слободе, чије ће се значајније тачке приказати у следећим редовима, може се тумачити ”једносмерно”, као отварање простора за слободно деловање, односно једноставно преузимање симболичких мадата. Ипак, прокламовање слободе се није односило на слободу у апсолутно позитивном смислу – прокламоване су нове класне борбе, односно домени у оквиру којих се класна борба могла спроводити и, следствено, ограде унутар којих се слобода може реализовати. Пре постављања ограде, требало је поставити другост од које се ограђује, али постављањем ограде омеђен је и Други.

2.1.3.4. Ослобађање слободе

Десетак дана након Кардељеве беседе, 26. и 27. децембра 1949. године, одржан је Други конгрес књижевника у Загребу са образложењем да се ”*Организовано људски* (се) утиче на сва подручја нашег новог живота, па је *природно*, да је револуционарна воља за новим обухватила и подручје књижевности.”[236].

---

[234] ”Izveštaj o načinu poslovanja pozorišta, radio stanica, kinematografije i štampe, 1951”, Документ Фонда ЦК СКЈ (агитација и пропаганда), VIII, II/8-a-9 (k-2), Архив Југославије; ”Informacija u sadašnjem stanju u kinematografiji, 20.8.1950.”, Документ Фонда ЦК СКЈ (агитација и пропаганда), VIII, VI/2-d-5 (k-47), Архив Југославије; ”Zaključci sa sastanka kod M. Đilasa 22.12.1951. o izdavačkoj delatnosti i položaju književnika, pozorištu, kinematografiji, likovnoj umetnosti, muzici, radio-difuziji i grafičkoj industriji”, Документ Фонда ЦК СКЈ (агитација и пропаганда), VIII, II/2-b-63 (1-2) (k-4), Архив Југославије; Ljubomir Lakočević, *Izdavačka delatnost u SFRJ* (Beograd: Jugoslovenski bibliografski institut, 1974), 14-18.

[235] Видети: Документ Фонда ЦК СКЈ (агитација и пропаганда), VIII-I-a-28., Архив Југославије.

[236] Petar Šegedin, ”O našoj savremenoj kritici”, *Republika* (Zagreb), br. 1 (1950), 3-12, 4. Видети и: Реч Петра Шегедина, у реферату о југословенској савременој критици. ”Конгрес књижевника Југославије”, *Политика*, 28. децембар 1949, 11.

Уз осврт на трогодишњи период од последњег конгреса који је означен као време првих корака изградње социјализма и борбе за независност под којом се подразумева однос са СССР-ом, књижевности је на Конгресу дата улога у ”откривању истине” која би омогућила ”нов полет за даљи прогрес и напредак”[237]. Прокламовано је да откривање истине треба спроводити кроз ”борбу за истину” која је означена као ”основни постулат уметничког стварања”, и истовремено ”неизводљив подухват” за писце СССР-а с обзиром на наводну ревизионистичку кризу коју је изазвало руководство СКП(б).[238] Конгресом је дефинисано и да књижевност не сме бити инструмент борбе против Југославије надахнут несоцијалистичким намерама и лишен потребе ”за даљим хуманистичким, човјечијим, људским развитком”, напротив. Књижевност би требало да се развија као позитивна тенденција у историји књижевности и ствара ”нови тип књижевника, који ће дати истину, само истину, и који ће се борити да та истина продре даље”[239]. Препоручено је да се писци не задржавају једино на тематици из НОБ-а, већ да ”улазе и у тематике социјалистичке изградње”, јер, до тада, како је наведено, нису дали значајније резултате.[240]

Конгресом је дат и осврт на дотадашњи критички рад писаца у часописима који, према тврдњама, постају културно-књижевне трибине на којима се ”води оштра борба за реалистички израз у свим литерарним родовима” и ”борба против идеализирања социјалистичке изградње или против индивидуалистичког естетизирања”, те је препоручено да се круг проблема критике прошири, омогући шира дискусија, подстакне ”принципијелна, стваралачка полемика и критика у свим областима књижевног и уметничког живота”, као и да часописе којима би се третирали проблеми литературе и културног живота, дефинисани као задаци научне, ”стваралачке критике” и ”теоретског уздизања”, треба даље развијати.[241] Констатовано је да се савремена југословенска критика могла развијати у ”научну марксистичко-лењинистичку критику” којом се културни живот ослобађа ”анархичне, субјективистичке, личне критике”[242].

Ова тумачења постојеће праксе заснована су на идеји о новом приступу критици која је утемељена на схватању појма партијности, по коме ”Партија преузима одговорност за човека у најширем смислу”, те да ”води, организује сав његов друштвени, људски активитет, преузима и чува сву његову људску баштину”[243], с тим да је овога пута тумачење појма изведено из Марксове анализе ”људског смисла”, и на конгресу означено као ”есенцијална датост”[244]. Шегедин пише:

---

[237] ”Govor druga Vladimira Bakarića Drugom kongresu književnika Jugoslavije”, *Republika* (Zagreb), br. 1 (1950), 1-2, 2.; Реч Владимира Бакарића, председника Владе НР Хрватске који је у име ЦК КПЈ обратио конгресу, након уводне речи Иве Андрића, председника Савеза књижевника. ”Конгрес књижевника Југославије”, 11.

[238] Реч Чедомира Миндеровића, генералног секретара Савеза књижевника Југославије. Миндеровић наводи и следеће: ”Заиста, оно што нарочито узбуђује, што стваралачки узбуђује нашег писца, то су наши људи, њихово надахнуће и мирно поуздање у своје снаге и своју будућност. Оно што нарочито карактерише нашег писца, то је чињеница, да је он свестан лепоте и величине своје социјалистичке отаџбине, и да га је неочекиван, суров, узалудан напад са линије са које је очекивао братску подршку још више учврстио, да је развио у њему нове снаге.”, Реферат о развитку и задацима југословенске књижевности. ”Конгрес књижевника Југославије”, 11.

[239] ”Govor druga Vladimira Bakarića Drugom kongresu književnika Jugoslavije”, 2.; Реч Владимира Бакарића. ”Конгрес књижевника Југославије”, 11.

[240] Реч Велибора Глигорића. ”Конгрес књижевника Југославије”, 11.

[241] Реч Чедомира Миндеровића, Реферат о развитку и задацима југословенске књижевности. Ibid.

[242] Šegedin, ”O našoj savremenoj kritici”, 3.

[243] Ibid., 4.

[244] ”(…) према томе је било потребно опредмећивање људског бића и у теоретском и у практичном погледу, и зато, да би се људско *чуло* учинило људским, и зато, да би се за читаво богатство људског и природног бића створио

Не бисмо могли схватити сву ширину, којом Партија обухвата човека, када не бисмо појмом социјалистичког човека, *социјалистичког хуманитета, основног садржаја партијности*, обухватили овај поглед на стварање 'људског смисла, који одговара читавом богатству људског и природног бића'.[245]

Констатовано је да се однос партијности и уметности и, следствено, књижевности, мора уредити на начин партијности науке, према упутству које је дао Кардељ у поменутој беседи, иако је јасно да се Кардељ о овом питању није прецизно одредио, јер, како каже, "О Партијности науке можемо да говоримо једино у смислу њене друштвене односно класне детерминисаности људског сазнања."[246]. Партијност књижевног стварања протумачена је као "изградња књижевног света и живота у знаку марксистичко-лењинистичке пароле". Иако ће већ за три године Крлежиним прокламовањем слободе културе и стваралаштва ствари бити потпуно другачије постављене, у завршном реферату Другог конгреса управо Крлежа пише:

Нема, међу нама, никога, ко уме мислити логично, ко не био био склон да лењинску паролу о 'партијности књижевнога стварања' прими као најосновнију директиву за властити књижевни рад из једноставног разлога јер је та парола жива формула 'живе пролетерске ствари' и 'живе пролетерске стварности' дакле живог, пролетерског књижевног стварања.[247]

Дотадашњој критици која се спроводила кроз "борбу против свих утицаја декадентства, формализма и морбидности", и "против шовинизма, ирационализма, песимизма, антихуманизма, површног новаторства, надреализма" приписане су заслуге за помоћ у "изграђивању једног мишљења" које је наводно већ усвојено и подразумева реализам као уметност социјалистичког човека. Али, наглашено је да су се том "борбом", иако је била неопходна, сузили погледи на негативне ствари, што је "осудило многе плодове које су, дали људи наше стварности"[248]. Критика која је заступала принципе и праксу социјалистичког реализма, да би, како је пар месеци раније прокламовано правилним, марксистичким схватањем, помогла нову социјалистичку културу и вратила уметност радном народу, означена је на исти начин на који је Кардељ означио совјетско тумачење марксизма-лењинизма. Совјетско тумачење марксизма-лењинизма је штетно јер није проверено у пракси, а критика југословенске књижевности је пример "шаблонске примене формулација, које нису живо провераване у нашем уметничком искуству"[249]. Закључено је да уметничко дело не сме бити шовинистико, ирационалистичко, да се оно не може прихватити када је формалистичко и декадентно, али се не може рећи да је дело које нема ове особине заиста и добро дело. Образложења ставова су постављена у сферу "људског смисла", јер:

(…) лишавати човека (…) могућности доживљаја значи осиромашење човека, значи заправо дехуманизацију, што се све своди на антипартијност.[250]

Дотадашњи рад југословенске критике означен је као "груби пракцититет нужности" којим је до Конгреса уметнички проблем "код критичара слабијег квалитета"

одговарајући *људски смисао*", Karl Marks, "Ekonomsko-filozofski rukopisi iz 1844. godine".... Наведено према: Ibid., 6. (курзив П.Ш.)

[245] Ibid., 7.

[246] "Govor druga Edvarda Kardelja na svečanom zasedanju slovenske Akademije znanosti i umjetnosti", 3. Наведено према: Ibid., 7.

[247] Miroslav Krleža, "Riječ u diskusiji na Drugom kongresu književnika Jugoslavije", *Republika* (Zagreb), br. 1 (1950), 13-17, 13.

[248] Šegedin, "O našoj savremenoj kritici", 7.

[249] Ibid., 3.

[250] Ibid., 8.

свођен ”на такозвани садржај”, а критика као ”оптерећена доиста разним декадентним и формалистичким својствима”, која је до Конгреса наводно сама ”тражила” да се пише о извесним темама, те се:

> Добивало (се) каткад утисак, да уметност треба да извире из теорије, идеологије, а не из бића људског, које живи и рађа се у друштву и природи, а на којему се теорија, у живу организациону послу, мора на концу проверавати.[251]

Констатовано је да је преокупација садржајем сама условила мишљење да је дискусија о форми нешто опасно, и констатовано да је ”искључива брига за темат, а занемаривање израза, такође декадентство”, те да се ”у име борбе против декаденства на једној страни” заступа декадентство на другој, и на концу, Конгрес захтева научни и теоријски ослонац за објашњења појмова формализма и декаденције и сам проналази објашњење. Објашњење је дато уз ослонац на Лењинов став према дилеми - да ли је садржај револуционарног рада партије важнији од његове форме. Лењин тврди да је ”форма рада партије (је) до те мере несавршена” и да је последично садржај важнији од форме, да су програм и тактика важнији од организације, и да ”неразвијеност и несталност форме не допуштају да се учине даљи озбиљни кораци у развитку садржине”[252]. Иако аутор реферата већ у следећој реченици сам себи даје приговор да поређење није адекватно и да би се само донекле могло узети у обзир те да би формализам свеједно требало посебно објаснити и разрадити, јер ако је формализам ”губљење везе са садржајем и тематом, односно тражење садржаја у самој игри форма”, такав поступак би се такође могао означити декадентним.[253] Закључено је да дотадашња књижевна и уопште уметничка критика ово није довољно узимала у обзир. Коначно, прокламовано је да у вези са дилемама око критике која ”располаже интелектуализираним појмовима: декадентство, формализам, шовинизам, буржоаски објективизам итд”, које нужно решавају ствар механички, постоји ”једнини могући излаз” – слободна дискусија:

> И мени се чини да је једини могући излаз слободна јавна дискусија која неће бранити личну позицију, личну осетљивост по сваку цену, већ глобална дискусија људи који сагледају проблеме, који обогаћују ’људски смисао’, сву ширину човековог бића и која ће себе у том смислу сматрати одговорном, јер је само таква дискусија израз демократије коју ми развијамо![254]

На крају, констатовано је да је и слободна дискусија примена Марксовог ”људског смисла”:

> И коначно, да би се избегле ове негативности потребно је (…) супротставити тенденцији за прагматизмом Марксов појам ’људског смисла’. ’Људски смисао’ – велика је реч, то значи другови спасити људску меру која није само мера човека у биолошком смислу, то је мера којој припада атрибут објективности, то значи бранити с Лењином супротно прагматизму објективну спознајну моћ човека, то значи бранити истинитост људског, научног и уметничког спознавања, то значи на нашем уметничком плану, супротно дивинизацији с једне стране и субјективистичком распадању с друге стране, бранити реализам, као уметност дозволите и ову реч, хармоничне мере у односу темата садржаја и форме, дијалектичког јединства садржаја и израза, то значи надаље давати појмовима оно значење, које они и имају као људски рационални производ, то значи дати људима да суделују у рационалној анализи појмова, а што практично значи *омогућити људима слободну дискусију*. Јер, ма шта се рекло, ми се немамо чега бојати:

[251] Ibid., 9.
[252] Ibid., 10.
[253] Ibid.
[254] Ibid., 11.

> бранимо људско достојанство, напредак правду и истину, бранимо оно што нам је дужност: 'људски смисао' који не можемо искључити из појма партијности.[255]

Иако је Конгресом јасно речено да треба "бранити реализам", реализам је на овом месту употребљен као место успостављања разлике у односу на постојећи модел социјалистичког реализма, раније постављен по совјетском узору. Иако је разлику и даље требало успостављати унутар Партије, и кроз партијност књижевног стварања, она је поразумевала наводно радикално другачији дискурс - хуманизацију модела.

Истовремено са "омогућавањем слободне дискусије" и, након дискусије о рефератима, на Конгресу се усваја и нови Статут, са образложењем да је постојећи, усвојен три године раније, застарео и да је, због разлога који су произашли из праксе, неопходно поставити нове смернице рада и задатке. Принципима Статута основан је Савез књижевника Југославије, и дат простор за иницијативу и слободу удружењима књижевника, и могућности за остварење демократичности која се имала реализовати кроз "опште, једнако, непосредно, тајно гласање"[256]. Књижевницима је омогућено и да по републичким центрима и у оквиру удружења "развијају и негују друштвени живот"[257]. Конгрес је усвојио и Резолуцију о смерницама и задацима књижевника Југославије, којом је упућен позив да се приступи стварању дела достојних времена у коме се гради социјалистичко друштво, да се истинито одражава стварност, проучава марксизам-лењинизам, ослобађа тематске ограничености, представи нови човек, фиксирају појаве новог, пружи отпор буржоаским идејама у данима када књижевност и уметност одбацује ревизију основа марксистичко-лењинистичке естетике, али и да се критика учини стваралачком и њом помогне у тумачењу дела.[258]

Партија се према идеји слободе званично изјаснила на поменутом III Пленуму ЦК КПЈ, од 29. и 30. децембра 1949, у разматрањима дотадашњег развоја школства. Резолуцијом о задацима у школству истакнуто је да треба:

> Васпитавати у школама новог, смелог, и одважног социјалистичког човека, чија су схватања широка и разноврсна, коме су туђи бирократизам и укалупљеност мисли.[259]

Међутим, истицање значаја "слободно изграђене, стваралачке личности"[260], како то каже Петрановић, нераздвојиво је од значаја институција које би "одважног социјалистичког човека" могле да произведу:

> Да бисмо то постигли, морамо имати такав наставнички кадар који ће моћи да васпита свестрано развијеног човека – градитеља и браниоца социјализма. Такав наставнички кадар ћемо добити само упорном борбом против бирократских метода у школству и настави, у борби за слободан идејни развитак на основу социјалистичке демократије и смелог развијања иницијативе. То ћемо постићи размахом идејне борбе, свестраним развијањем иницијативе, слободном изменом практичних искустава и схватања на линији борбе за изградњу социјализма у нашој земљи. (…)

---

[255] Ibid., 12.

[256] "Drugi kongres književnika Jugoslavije", *Republika* (Zagreb), br. 1 (1950), 43-57, 53.

[257] "Осим својих клубова, поједина удружења имају и летовалишта за своје чланове. У Београду постоји Дом Савеза књижевника Југославије, у чијим се просторијама налази и Клуб књижевника. Савез има летовалиште у Волоском. У Загребу постоји и заједнички клуб хрватских књижевника и новинара, у Љубљани исто тако књижевници и новинари имају заједнички клуб, а Удружење књижевника Словеније има и своје летовалиште на Бледу. У Сарајеву је недавно отворен клуб књижевника и осталих уметника Босне и Херцеговине.", "Југословенски писци између два своја конгреса обогатили су нашу литературу новим прозним, песничким и драмским делима", *Политика*, 24. децембар 1949., 5.

[258] Видети: *Republika* (Zagreb), br. 1 (1950), 43-57, 55.

[259] "Rezolucija Trećeg plenuma CK KPJ o problemima školstva u borbi za socijalizam u našoj zemlji". Наведено према: Petranović, et.al, ur., *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952*, 483-490, 483.

[260] Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988*, 319.

Та борба мора се такође, у првом реду водити путем појачаног идеолошког, политичког и културног рада, уз правилно коришћење и помоћ школа и школских установа.[261]

У складу са потребама и тенденцијама развоја Југославије препоручене су измене у начину руковођења школством. Прокламовано је да ”измене треба да доведу до јачања и већег испољавања иницијативе у самим школама и школским установама и до онемогућавања бирократизма у раду органа који руководе школством”[262]. Институционалним изменама је основано Савезно Министарство за науку и културу чија надлежност у вези са општим смерницама и евиденцијом над радом републичких установа обухвата савезне просветне, културне и научне установе, које су обједињене под Републичким министарствима и којима је дата самосталност и омогућена широка иницијатива по питању и просвете и културе. Идеја разграничења компетенција је заснована на потреби за блиском сарадњом и пружањем помоћи и, кључно, зарад заустављања тенденција ”претварања” републичких комитета, тј. Министарстава за науку и културу у ”гломазне бирократске установе”, где се уместо ”пружања стварне помоћи у крупним принципијелним питањима” приступа решавањима проблема административним путем, односно где општи принцип руковођења има за циљ осамостаљивање нижих органа уз истовремено развијање идејне борбе и помоћ путем контроле.[263] Државна управа овиме није у потпуности одвојена од Партије, која ће, три године касније, 1952, на VI конгресу, сама сопствену улогу дефинисати као авангардну и образлагати је прилагођавањем својих метода рада променама, али не и престанком деловања Партије као руководеће снаге социјалистичке изградње. По Резолуцији III Пленума ЦК КПЈ улога партије је у ”пружању помоћи наставном кадру и ученицима да се ослободе схватања наслеђених из старог капиталистичког друштва и разних догматских, механицистичких и вулгаризаторских ’теорија’”, те је за даље ”идејно и политичко уздизање просветних кадрова и ученика” и за ”даљи развитак научног рада” потребна не само ”борба против реакционарне идеологије и негативног наслеђа из прошлости”, већ и да ”Партија и убудуће буде носилац борбе против секташтва, бирократизма и догматизма како у школским тако и у осталим питањима”[264].

Овиме је потврђено да је изградња институција које репродукују идеологију југословенског пута, нераздвојива од изградње Партије. Такође, Партија се, осим путем спровођења општих задатака, изграђује кроз институције школства и, кључно, путем, ”развијања слободне размене мишљења на линији борбе за идејност у настави и науци”[265]. Прокламовано је да: ”нова, социјалистичка школа” може бити остварена само ”заједничким напорима Партије, масовних организација, породице и просветних и осталих државних органа”[266]. Јасно је исказано и да се слобода може остварити унутар институција, али, уз ”помоћ” Партије.

Наредне године, 1950, курс либерализације потврђен је кроз све институционалне апарате. Између осталих, одржани су Оснивачки конгрес Савеза композитора 12. и 13. фебруара, Оснивачки конгрес Савеза репродуктивних уметника,

[261] ”Rezolucija Trećeg plenuma CK KPJ o problemima školstva u borbi za socijalizam u našoj zemlji”, 483, 484.
[262] Ibid., 486.
[263] Ibid., 483-490.
[264] Ibid., 488.
[265] Ibid., 489.
[266] Ibid.

23. и 24. априла; Други конгрес Савеза ликовних уметника одржан је 6. и 7. маја.[267] За истраживање значајно, Оснивачки конгрес Савеза филмских радника одржан је 5. марта, а Прво саветовање архитеката и урбаниста ФНРЈ од 23. до 25. новембра.

Партија се поново огласила 3. и 4. јуна 1951. у Београду на IV Пленуму ЦК КПЈ, где је под тачком 1. Резолуције ЦК КПЈ о теоријском раду у КПЈ прокламовано да се:

> Развитак нових теоријских погледа у КПЈ врши (се) на основи *дискусије и борбе мишљења*. На тој основи чланови КПЈ изграђују своје теоријске погледе. Чланови КПЈ *имају пуно право* да се о теоријским погледима појединих чланова Партије, независно од тога какве они функције врше, као и о погледима радника теоретичара уопште, *слободно изражавају и дискутују* било усмено, било у партијској и другој штампи.[268]

Усвајање Резолуције уследило је након Ђиласове расправе о теоријском раду у Партији.[269] Ђиласова расправа започиње констатацијом да се совјетски модел ”лажно приказује за социјалистички”, и да се Партија у оквиру совјетског модела ”лажно приказује” Партијом марксистичког типа. По Ђиласовом мишљењу, ово за последицу има разарање елемената партије - ”слободе борбе мишљења и на тој основи – стварне унутарпартијске демократије”, које су, како је наведено, резултирале тиме да монопол у свим идеолошким питањима припада ”једној личности”, што је супротно ”марксистичкој партији и уопште традиционалним напредним радничким организацијама”[270]. Међутим, у расправи је констатовано да истих тенденција, и то код, по правилу, ”добрих и оданих другова”, који теоријске радове и ставове чланова Политбироа ЦК КПЈ ”узимају као дефинитивне и за сва времена довршене теорије”, има и у КПЈ. У борби КПЈ против бирократизма, како тврди Ђилас, настала је ”необична ситуација (...) нама из ЦК нуде монопол, гурају нас у њега, а ми морамо да се отимамо”, и саветује да би КПЈ требало да ”још више (да) истакне и учврсти марксистички и демократски карактер Партије”[271]. Овај став је дат уз ослонац на Марксов став о слободи борбе мишљења у Првој интернационали, Енгелсов став у Другој интернационали, и Лењинов став у Бољшевичкој партији, према којима се принципијелна разлика између пређашњег и тренутног стања у СКП(б) најбоље могла видети.[272] Конкретно, реч је о примени Лењиновог става о могућности да изван граница јединства акције постоји потенцијал за ”широко и слободно претресање и осуду оних корака, одлука, тенденција, које сматрамо штетним”, као услов којим ће Партија по Ђиласу, ”увек” бити у стању да изнесе своје мишљење. Лењинов принцип је цитиран:

> Принципијелно ми смо већ више пута, дефинисали наш поглед на значај и појам дисциплине,

---

[267] ”Данас се одржава конгрес Савеза композитора ФНРЈ”, *Политика*, 12. фебруар 1950, 5.; ”Својим делима наши композитори обогаћују музичку уметност и приближују је народним масама”, *Политика*, 13. фебруар 1950, 4.; ”Садашњи нови наше репродуктивне уметности виши је од њеног некадашњег нивоа”, *Политика*, 23. април 1950, 4.; ”Други дан заседања основачког конгреса Савеза репродуктивних музичких уметника Југославије”, *Политика*, 24. април 1950, 4; ”Донесен је статут и изабрана управа Савеза музичких уметника Југославије”, *Политика*, 26. април 1950, 3.; ”Пуна стваралачка слобода омогућиће истински успех наше ликовне уметности”, *Политика*, 7. мај 1950, 4.; ”Реферат Бранка Шотре, секретара Савеза ликовних уметника Југославије”, Архив Југославије, 317-80-113.; ”Резолуција II конгреса Савеза ликовних уметника Југославије, Београд”, Архив Југославије, 317-80-113; ”Rezolucija Drugog kongresa Saveza likovnih umjetnika Jugoslavije”, *Umetnost* (Beograd), br. 2 (1950), 79.

[268] ”Rezolucija četvrtog plenuma CK KPJ o teorijskom radu u KPJ”. Наведено према: Petranović, et.al, ur., *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952*, 639. (курзив Т.К.)

[269] Milovan Đilas, ”O teorijskom radu naše Partije”, Referat sa Četvrtog plenuma CK KPJ. Наведено према: Petranović, et.al, ur., *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952*, 589-597.

[270] Ibid., 590.

[271] Ibid., 591.

[272] Видети: Petranović, et.al, ur., *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952*.

дисциплине у радничкој партији. Јединство акције, слобода дискусије и критике – то је наша дефиниција. Само таква дисциплина доликује Демократској партији напредне класе.[273]

Лењинов принцип је интерпретиран као основа за конкретну примену у Југославији, али:

Али је принцип у основи исти, с том разликом што ми *можемо и морамо ићи и отићи даље* у погледу борбе мишљења него што је могао Лењин у оним – далеко заосталијим и економским и друштвеним – условима.[274]

То ”даље” је, како је наведено, зависило од развоја социјалистичке науке, и усклађивања принципа борбе мишљења и обавезног спровођења партијских одлука, на основу чега је закључено:

(...) да се о линији Партије, када је Партија у *акцији*, не може дискутовати. (...) Линија Партије, када се и док се изграђује, ствара, треба да буде слободно и јавно дискутована, критикована (...) Али, када је та линија утврђена, (...) када Партија улази у акцију – онда закључке треба спроводити (...) Једино тако се може видети ко је за линију Партије усвојену демократским путем, слободном дискусијом, а ко је против ње. Тиме се слобода борбе мишљења не укида. (...) Бити добар и дисциплинован комунист – значи активно се борити за спровођење партијске линије на основу сопственог уверења, до којег си дошао у слободној акцији, не усвајајући оне – ако се не слажеш – теоријске поставке појединаца, које још нису постале део партијске линије, део свакодневне партијске праксе, одлука Партије.[275]

Следствено, под тачком 2. Резолуције ЦК КПЈ о теоријском раду, прокламовано је да је у партијским организацијама обавезно проучавати само одлуке директиве партијских конгреса и форума, као и иступања појединих руководилаца уколико она имају такав карактер, те да се радови појединих руководећих чланова Партије који имају изразито теоријски карактер имају обавезно проучавати у партијским организацијама, али, само онда, ако је Политбиро ЦК КПЈ изричито донео о њима такву одлуку, то јест – ”када су ови радови резултат већ спроведене борбе мишљења и дискусије и имају непосредни практички и идеолошки значај за даљи рад и развој Партије”[276]. Право на слободу изражавања и дискусију, потврђено усвајањем Резолуције уследило је након краће расправе:

Друг *Тито*: Има ли примедаба на ову резолуцију? Ко тражи реч?

(...)

Друг *Грга Јанкес*: Ја се не бих сложио са овом формулацијом на почетку текста резолуције, где се каже: ’Чланови Партије могу да се изражавају слободно ...’ Мислим да ово ’могу’ није згодно.

(...)

Друг *Тито*: Ја мислим да би било боље рећи: ’Имају пуно право’. (...) Ако нема више примедаба, резолуција се прихвата. Према томе, другови, закључујем заседање Четвртог партијског пленума.[277]

Годину дана касније, на VI конгресу КПЈ, на коме КПЈ мења назив у СКЈ, Резолуцијом о задацима и улози СКЈ под тачком 6. прокламовано је да се демократија у борби мишљења изражава, али ”у снази аргумената и у подједнаком праву за оне који се разилазе у мишљењу”, и даље:

---

[273] Vladimir, Iljič Lenjin, *Dela,* II, (Beograd: Institut za medjunarodni radnički pokret, 1974), 116. Наведено према: Đilas, ”O teorijskom radu naše Partije”, 592.

[274] Đilas, ”O teorijskom radu naše Partije”, 592. (курзив Т.К.)

[275] Ibid., 597.

[276] ”Rezolucija četvrtog plenuma CK KPJ o teorijskom radu u KPJ”, 639.

[277] Документ Фонда ЦК СКЈ, II/8, Архив Југославије. Наведено према: Branko Petranović, et.al, ur., *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952,* 640-641, 640,641.

> *Сваком мишљењу* које има за полазну тачку борбу за социјализам и социјалистичку демократију, за братство и јединство народа Југославије, за њихову независност и несметани унутрашњи развитак, треба *осигуравати право да се испољи и изрази*.[278]

”Преломну границу расправа”[279] представља и реферат Мирослава Крлеже *О слободи културе.*[280] Реферат је поднесен на Трећем конгресу књижевника одржаном у Љубљани 1952. године[281], у исто време када је одржан и VI конгрес КПЈ, од 5. до 7. новембра. Крлежа започиње реферат питањем да ли је књижевност у Југославији ”на висини оне политичке концепције, то јест њеног субстанцијалног остварења, које представља класичну антитезу свеукупној нашој научној, књижевној, мисаоној или уметничкој, романтичној схематици из филистарског, паланачког, малограђанског периода деветнаестога столећа?”[282], и наставља:

> Чиме се она, у овоме тренутку, бави, шта су њене преокупације, узори, идеали, шта хоће да постигне у питањима укуса или моде, да превлада, да делује, а ако је пасивна, зашто је пасивна? Одакле њена пасивност (...) спрам читавога комплекса основних и актуелних питања, и одакле потиче њено, у последње време, нервозно одушевљавање за неке књижевне, помодне узоре, који су владали западноевропским укусом око fin de siècle (...).[283]

Питање је постављено у односу на контекст називан стаљинским насиљем, а образложен и политичким околностима, уз тумачења по којима су ”Четири године минуле (су) како је наша земља одбила да се подреди стаљинском насиљу, прекинувши везу с оним организационим форумом, који је остао као нека врста публицистичког, информативног сурогата за Трећу интернационалу.”, те ”Изопштени из међународне организације (…) ми пловимо већ четири године *сами.*”[284]. Контекст је образложен и интерпретацијама наводне чињенице да се у књижевности и уметности у Југославији, као и у свим другим уметностима света, ради о ”имитацији (...) страних књижевних модела” и да након тридесет година ни у совјетској ни у ”западноевропској” литератури нема узора за књижевну проблематику у Југославији, јер:

> Како бисмо могли да опишемо нашу стварност када се нигде на свету не збива то што се збива код нас, где се у оквиру сваке појаве синхроно прожимају кругови од шест столећа: између барока, Морлакије, турских и аустријских паланака јавља се у оквиру драматске борбе са Кремљом за интернационалистичке принципе лењинизма – контура двадесетидругог столећа! На сваком кораку ми се сусрећемо са елементима акутне револуције која превладава грађанску конзервативну надградњу, израђујући своје властите елементе, данас још на бази револуционарне индустријализације (...) у једној сиромашној земљи, која се тек пре неколико деценија формирала, после вековне окупације по страним силама.[285]

Крлежа се не задржава на књижевности, и тренутну ситуацију југословенске уметности описује дилемом подређивања уметности политичкој тенденцији, оној која се бори против ”приватно-правне базе”, у ”доследној фанатичкој и једностраној форми политичке партијности”, или онима који ”разноврсним религиозним, конзервативним,

---

[278] ”Rezolucija VI kongresa KPJ o zadacima i ulozi Saveza komunista Jugoslavije”, *VI kongres Komunističke partije Jugoslavije (Saveza komunista Jugoslavije). Stenografske beleške*, 422-428, 427. (курзив Т.К.)
[279] Petranović, ”Idejni prelom i sloboda stvaralaštva”, u: Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988*, 316-331, 324.
[280] Miroslav Krleža, ”Govor na Kongresu književnika u Ljubljani”, *Republika*, br. 10-11 (1952), 205-243; Miroslav Krleža, *Govor na Kongresu književnika u Ljubljani* (Zagreb: Državno izdavačko preduzeća Hrvatske, 1952).
[281] ”Treći kongres književnika Jugoslavije”, *Republika* (Zagreb), br. 10-11 (1952), 333-334.
[282] Krleža, *Govor na Kongresu književnika u Ljubljani*, 2.
[283] Ibid.
[284] Ibid., 1. (курзив М.К.)
[285] Ibid., 2,3.

легитимистичким (у бити капиталистичким и приватно-правним тенденцијама)", такође "проповедају партијност у супернатуралистичком и идеалистичком смислу"[286]. Коначно, Крлежа се пита да ли југословенска уметност треба да остане индиферентна. У есејима, белетристици, лирици, "по катедрама", и у програматским текстовима и "између редака", он примећује наводе о "цепидлачењу" које назива "сенка мртвих ствари и појмова"[287], указује на потребу за њиховим, како пише, срећивањем, и зауставља се код "толико гласне и у последње време тако компромитоване пароле 'социјалистичког реализма'"[288]. Кључни проблем социјалистичког реализма своди на проблем истине, појашњавајући да је:

> (...) нелогично, свесно не говорити истину само зато, јер нам је наметнут један начин мишљења, који се не подудара с нашим естетским уверењем и који је као врхунаравни начин мишљења декретиран одозго једанпут заувек, а нико нема смелости да се аналитички позабави његовом генезом како је дошло до те 'одозго' декретиране стаљинске аберације укуса и естетике.[289]

Занимљиво, Крлежа ће појмове "средити" ослобађањем "уметности ради уметности", а културу и стваралаштво ослободити кроз анализу начина на које су идеје безидејног *l'art pour l'art*–а прозване реакционарним. Расправу започиње цитатом Арагона (Louis Aragon), које назива "арагонским катехизмом за социјалистички реализам":

> Уметност за руског човека ('за људе тамо доле') проповеда мисли о Човечанству, то је прогресивна идејна уметност, која верује у напредак Човечанства. (...) Она се заснива на познавању приказивања стварности, на одражавању живота не натуралистички ни механички, него типично, у развојном смислу, у склопу ствари и друштвених односа, у смислу револуционарног развоја, са превладавањем протусловља и са оптимистичким изгледима на будућност. (...) Ова уметност је социјалистичка у суштини, а национална по свом стаљинском облику, она је патриотска, јер има своју отаџбину совјетску као основну базу (...).[290]

И даље, ова уметност од уметника захтева:

> (...) истинито, историјски стварно приказивање стварности у њеном револуционарном развоју. Поврх тога: истинит и историјски стваран карактер овог уметничког приказивања стварности треба да се повезује са дужношћу идеолошке трансформације и одгоја маса за социјализам. (...) Ако од тог (рецепта) недостаје само један детаљ, уметничко Дело губи своје социјалистичко-реалистичко значење. Оно пада на ниво натурализма и социолошке вулгаризације и тиме уништава и руши хегемонију уметничког дела као целине.[291]

Крлежа закључује да се ова расправа односи на период европске уметности у којој су "голготски мотиви створени по фалангама религиозних и ингениозних 'инжењера душе'", који још увек "живо делују својом непосредношћу као одраз живе стварности", а захваљујући којима се уметност још увек налази "у првој фази преисторије човечанства". Он се пита "шта могу у овом голготском естетском мистеријуму да постигну стаљински 'инжењери душе'", који би наводно требало да негирају душу као идеалистички појам, а следствено и "стаљинско-ждановљевски 'социјалистички реализам', који би логично требало да буде материјалистички". Крлежа сматра да је "религиозна пропаганда" разлог због кога је грађанска пропагандистичка уметност "потпуно затајила":

---

[286] Ibid., 4.
[287] Ibid., 7.
[288] Ibid., 8.
[289] Ibid., 10.
[290] Louis Aragon, *Pour un Réalisme socialiste* (Paris: Denoel et Steele, 1935). Наведено према: Ibid., 10.
[291] Aragon, *Pour un Réalisme socialiste*. Наведено према: Ibid., 10, 11.

> Изгубивши се једним делом своје еротике у порнографији, а другим у баналностима монденског живота и помодних детаља, неспособна да сама симболизује смисао грађанског бесмисла до уметничке синтезе, ликовна уметност Западне Европе срозала се у бестидној капитулацији своје властите безидејности и парадоксално се предала голготском патосу религиозних мотива.[292]

На крају, он ослобађа ”l’art pour l’art” безидејности тврдећи да су идеју безидејности, коју назива ”паролом”, створили ”апологети реакционарне грађанске уметности”, јер ”l’art pour l’art–исти (...) нису неговали култ црквеног мистерија и државотворног патоса код освајања колонијалних земаља”[293], а што, како пише, и на социјалистичкој платформи још увек траје. Уметност ради уметности је, по Крлежином мишљењу, запела на маргини политичке стварности у лирској самоизолацији, али је и остала екстратериторијална спрам религиозних и етатистичких принципа грађанске уметности. Овај став је употпуњен питањима о социјалистичкој уметности - каква би то социјалистичка уметност, која не негује лиризме, била, и због чега би требало да их пориче када су они ”несумњиво материјалистички саставни део објективне стварности људског живота”[294]. Даље, сматра да је ”данашњи перверзан смисао ове анти l’art pour l’art-истичке бајке (...) прворазредна идеолошка опасност по развој револуционарне ’Мисли’”, чији пут води ”ка сибирским логорима”, те да она нема никавне сврхе до да ”идеалистичким димом отровне наркозе онесвести социјалну револуцију”[295]. Стога, борба против l’art pour l’art-а, као ”противу програматског система данас”, има смисла искључиво ”на црти социјалистичке тенденције”, али упозорава да ”код тог социјалистичког става не треба сметнути с ума огромну количину негативног искуства, које нам је намрло последње столеће”[296]. По Крлежи, све теорије о ”изопаченој уметности” јесу ”клерикалног и социјално-демократског порекла”[297], што види као проблем спрам кога се социјалистички идеолог ”има одредити у свакоме случају безусловно.”[298] Он се даље пита – ”У овој пропагандистичкој заврзлами, где је нормална, људска истина?”[299]. Закључак је неочекиван, и за ослобађање уметности ради уметности и за ослободиоца:

> Истина је у томе, да је *лењинизам*, као логична примена Марксових теза, *стопостотна западноевропска доктрина, коју је наш западноевропски народ* као такву програматски *примио и на темељу социјалистичке револуције остварио у облику социјалистичког устава*. Лењинизам је отворио револуционарну битку на руском сектору за остварење марксистичких теза у међународном мерилу, а да је лењинска револуција остала трагично изолована у међународним релацијама, код тога је политичка инсолвентност Западне европе играла историјски негативну улогу већ пре тридесет година. (...) Да је у међународном политичком социјалистичком покрету услед тога дошло до аберације снага, и да је политичко магнетно поље Москве превладало снагу интелектуалне гравитације западноевропске, то је само по себи трагично, али је то тако било и остало, и с тим се европски пролетеријат помирио већ пре неколико деценија.[300]

Међутим, ослобађање уметности ради уметности Крлежа мора да образложи и отвара питање ”власништва”, које је још Кардељ покренуо пре три године. Кардељева

---

[292] Ibid., 12.
[293] Ibid.
[294] Ibid., 14.
[295] Ibid., 17.
[296] Ibid., 19.
[297] Ibid., 23.
[298] Ibid., 24.
[299] Ibid., 30.
[300] Ibid. (курзив Т.К.)

критика права власништва над теоријом марксизма-лењинизма од стране Совјетског Савеза је у Крлежином тексту критика права власништва над слободом, и као таква, основ за коначно одбацивање социјалистичког реализма:

> Марксистичка спознаја никада није значила да власт Велике социјалистичке силе има право да социјализује не само власништво грађанске класе, него власништво и право на слободу читавих народа и континената, са производним снагама и земаљским благом и средствима и људским материјалом и њиховим уверењима заједно. Такву политику никаква књижевна теорија социјалистичкога реализма *не може оправдати*, па били ти 'инжењери душе' не знам колико пута талентованији него што нису.[301]

Крлежа даје упутство за развој књижевности у Југославији:

> Наша социјалистичка књижевност има да брани јужнословенски социјалистички status quo, јер тиме брани наш социјалистички, а према томе логично наш народни и културни опстанак. Наша социјалистичка књижевност треба као уметничка пропаганда пред иностранством (које о нашој књижевности и о нашој уметности појма нема), да серијом својих дела доказује, како смо се ми одувек, откад нас има, борили за слободу уметничког стварања, за симултанитет стилова, за начело слободног изрицања мишљења, по црти свог независног моралног и политичког уверења. Данас, у овој трагичној дилеми, када нам са стране наших идеала прете очитим убиством, а са стране грађанског запада (који нас пориче столећима као балканску рају) дува ветар гњилих симпатија, лицем пред овим расколима проповедати мир, писати књиге, и наоружавати се, то су задаци којима не би дорасла ниједна књижевност ни уметност западноевропског света. (...) По мишљењу многобројних наших западњачких симпатизера, ми тихо цврчимо у тави властитих илузија (...).[302]

Он сматра да, у оквиру "највећег масовног покрета у нашој историји који је револуционарном борбом остварио принципе социјализма", треба тражити "научна, књижевна, уметничка и идеолошка остварења на интелектуалној подлози", али, подлози проблематике која још није испитана са становишта "нејелементарнијег познавања интелектуално-моралне, културно-историјске, естетско-морфолошке, економске или социолошке анатомије нашег грађанског друштва"[303]. Следствено, југословенско друштво стоји пред задацима, "разноврсно и необично испреплетаним културним задацима једног политички оствареног плана, који не представља више никакву хипотезу нити културно-политички програм, него државном политиком одређену економску, социјалистичку стварност"[304]. Он сматра да би требало "сакупити сву политичку, културну, интелектуалну свест о својој појави у простору и времену", коју означава као "дисперзирану и уситњену после вековних пораза по многобројним и изолованим регионализмима", и сабрати "све потребне елементе у синтези" која неће бити "култ романтичних фраза, него истинит песнички приказ факата", и дати "огромној маси импозантне стваралачке материје програматски оквир, објаснити и протумачити сву трагичност наших властитих раскола и узајамних негација"[305]. Ово би по Крлежином мишљењу требало да буде "основном мисијом"[306] у Југославији, а једино слобода може довести до стварања аутентичне југословенске уметности:

> (...) Оног тренутка, када се буду јавили код нас уметници, који ће својим даром, својим знањем и својим укусом умети да те 'објективне мотиве наше леве стварности – субјективно одразе',

[301] Ibid., 32. (курзив Т.К.)
[302] Ibid., 34, 35.
[303] Ibid., 35.
[304] Ibid., 35, 36.
[305] Ibid., 38.
[306] Ibid.

родиће се наша властита Уметност. Уколико се буде код нас развио социјалистички културни медиј, свестан своје богате прошлости и свестан своје културне мисије у данашњем европском простору и времену, наша Уметност појавиће се неминовно.[307]

2.2. Идеологија *хуманизоване еволуције ка комунизму*

До краја 1953. године, самоуправљање у привреди се налазило у почетној фази, док су се у опсегу од друштвено-политичких до културних организација тек постављали услови за његово имплементирање. Уставним законом из 1953, прокламована је социјалистичка демократија, која је ”по тенденцијама” дефинисана као, како пише Петрановић, ”облик одумирања државе” а ипак, у условима прелазног периода нужна, јер ”организује одбрану социјалистичког система од спољних и унутрашњих непријатеља”, учествује у ”концентрацији и расподели средстава”, и јер ”изграђује и усмерава социјалистичке елементе у друштву”[308]. Како је, према Уставном закону, друштвено-економско и политичко уређење Југославије засновано на ”руководећој улози радничке класе у изградњи социјализма; друштвеној својини над средствима за производњу; самоуправљању произвођача у привреди и самоуправљању радног народа у општини, граду или срезу; на једнаким личним правима; децентрализацији извршних функција; на јединственом друштвено-политичком систему; јединству југословенске социјалистичке заједнице и равноправности народа; на демократизму”[309], а Устав представља, ”компромис између класичног облика државе и политичке организације прелазног периода”, којим је и ”правно изражен систем социјалистичке демократије у стварању, облик политичке организације државе прелазног периода”[310], Југославија је до краја 1953. године замишљена као заједница коју временом треба изграђивати, односно као *друштво у прелазном периоду*.

Социјалистичка демократија у Југославији полази од човека као непосредног произвођача и основног носиоца социјалистичког развитка, али, како је неспојива са једнопартијским системом, ослања се на активност маса и друштвено самоуправљање које је основни принцип савременог друштвено-политичког система у Југославији, чиме се, по Петрановићевом мишљењу, омогућава стварање услова у којима су односи међу људима засновани на слободи и равноправности. Основу слободе чине ”друштвена својина над средствима за производњу; право човека да ужива плодове свога рада према начелу ’свако према способностима – свакоме према његовом раду’”, где рад служи искључиво задовољавању личних и заједничких потреба произвођача, и ”људске слободе, демократска права и такви друштвено-политички односи који омогућавају да човек стваралачки делује у друштву и као управљач и као грађанин”[311].

Идеологија у Југославији функционише кроз доктрину социјалистичке демократије, институционалне измене у доменима од политике до културе којима су конструисани неопходни механизами којима би идеологија могла да се репродукује, и

[307] Ibid., 39.
[308] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963*, 29.
[309] Ibid., 25.
[310] Ibid.
[311] Ibid., 30.

кроз деловање идеолошког субјекта који својим материјалним праксама ствара идеологију, тј. управљача и грађанина, слободног човека који стваралачки делује и ужива плодове свога рада.

Прокламовање темељних вредности, доктрине која представља платформу за грађење комплексне идеолошке матрице спровођења аутентичног југословенског пута ка комунизму, није значило конструисање ”имагинарног колажа”, оквира за некакву лажну реалност, о којима је говорио Алтисер. Доктрина социјалистичке демократије, као темељ аутентичног југословенског пута, није била пуки оквир у коме грађани социјалистичке демократије представљају себи сопствене реалне услове егзистенције у имагинарној форми, јер би то подразумевало да су политичка и друштвена елита, КПЈ и власти ФНРЈ, како то Алтисер каже, ”измислиле лепе лажи” како би грађани социјалистичке демократије били послушни према представницима Партије и власти, који делују у сопственом интересу, а да се узрок имагинарне транспозиције реалних услова егзистенције грађана тицао извесног броја људи на власти који ”заснивају своју доминацију и експлоатацију ’народа’ на лажној представи света коју су измислили како би поробили друге умове владајући њиховом имагинацијом”[312]. Како по Алтисеру, људи не представљају себи своје реалне услове егзистенције, свој реални свет у идеологији, већ сопствени однос према тим условима егзистенције која им је ту и представљена, то значи да, у југословенском случају, *грађани социјалистичке демократије* не представљају себи своје реалне услове егзистенције у *идеологији социјалистичке демократије* и тиме у спровођењу *аутентичног југословенског пута ка комунизму*, већ напротив, свој однос према условима егзистенције која им је *доктрином социјалистичке демократије* и представљена. Како је овај однос по Жижеку, у центру сваке идеолошке, тј. имагинарне представе реалног света, и садржи ”узрок” који објашњава имагинарну деформацију идеолошке представе реалног света, то би у југословенском случају, значило да идеологија социјалистичке демократије, спровођење аутентичног југословенског пута ка комунизму, представља у својој нужно имагинарној деформацији *имагинарни однос грађана социјалистичке демократије према производним односима самоуправљања и односима који проистичу из њих*, праву власништва, људским слободама, и, коначно, и за ово истраживање важно, према стваралачкој слободи, тј., имагинарни однос слободних грађана и управљача социјалистичке демократије према реалним условима у којима живе. Дакле, управо слобода грађанина социјалистичке демократије коју чине друштвена својина над средствима за производњу, људске слободе, демократска права и друштвено-политички односи, који му омогућавају да стваралачки делује у друштву и као управљач и као грађанин, нужно јесте имагинаран однос у идеологији.

Ово централно и конститутивно идеолошко место које репродукује идеологију социјалистичке демократије функционисало је унутар институција, путем идеологије-за-себе. Институционалне измене, од привредних и друштвено-политичких до измена институција културе од 1949. до 1953, разумеју се као конструкција ДИА-а, односно као конструкција, Алтисер би рекао, ”одређеног броја реалности”, који функционишу под владајућом идеологијом социјалистичке демократије која је идеологија КПЈ, односно

[312] Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, 54, 55.

СКЈ од 1952, која поседује државну моћ и репресивни апарат. Конструкција ДИА била је нужна, јер се државна моћ током дужег периода времена заправо не може поседовати, а да се то не обезбеди остваривањем хегемоније над ДИА-има и кроз њих. Остваривање хегемоније над ДИА-има било је процес који је започео Кардељевим ослобађањем марксизма-лењинизма и који је завршен Крлежиним ослобађањем слободе културе и стваралаштва. Како држава и њени апарати имају смисла само са аспекта класне борбе, и како се владајућа идеологија реализује се у контрадикторностима ДИА-а, све прокламоване слободе јесу биле конструкција механизама класних борби унутар одговарајућих ДИА-а. Конкретно - прокламовање слободе науке је конструисање механизма борбе мишљења о марксизму-лењинизму као нулте тачке, јер је овај механизам укључен у све остале; прокламовање слободе књижевне критике је конструкција слободне дискусије; прокламовање васпитавања новог, смелог, и одважног социјалистичког човека конструкција свестраног развијања иницијативе, слободном изменом практичних искустава и схватања у изградњи школског система; прокламовање слободног изражавања и дискутовања о новим теоријским погледима у партији конструкција слободне дискусије и борбе мишљења; и коначно, прокламовање слободе културе и уметничког стварања конструкција борбе за слободу уметничког стварања, симултанитет стилова, начело слободног изрицања мишљења. Сви ови механизми требало је да се укључе у репродукцију социјалистичке демократије. Њена репродукција потврђује и тиме легитимизује либерализацију, утемељену на ДДД процесу, процесу демократизације, децентрализације, дебирократизације, чиме истовремено чини две кључне ствари. Са једне стране, механизми кроз ДИА-е производе разлику у односу на совјетски модел, јер је разлика већ претходно уписана у разлоге за класну борбу: борба мишљења о марксизму-лењинизму на Марксовом упуту на акцију (разлика у односу на наводно непроверавање теорије у пракси); слободна дискусија у књижевности на Марксовом тумачењу ”људског смисла”, (разлика у односу на недостатак потребе ”за даљим хуманистичким, човјечијим, људским развитком”); слободна дискусија и борба мишљења на Лењиновом принципу јединства акције, слободе дискусије и критике, (разлика у односу на ”монопол у свим идеолошким питањима” који припада ”једној личности”); и, коначно, борба за слободу културе и уметничког стварања, симултанитет стилова, начело слободног изрицања мишљења на уметности ради уметности (разлика у односу на социјалистички реализам). На овај начин се, кроз механизме ДИА-а, потврђивањем разлике потврђује, односно легитимише, и аутентичност југословенског пута, односно аутентичност модела изградње социјализма, претходно прокламована као доктрина правоверности изградње. Да ствари буду занимљивије, отишло се даље од узора којима је исказана верност. Кардељ пише да неће претерати ако каже да наука у Југославији пред собом има задатке од ”великог историјског значаја не само за народе Југославије, него и за развитак социјализма и напредно човечанство уопште”[313]; Шегедин сматра да се књижевници и књижевна критика немају чега бојати, јер ”бране људско достојанство, напредак правду и истину”, чак ”људски смисао”[314]; Ђилас тврди да КПЈ, ”*може и мора ићи и отићи*

[313] ”Govor druga Edvarda Kardelja na svečanom zasedanju slovenske Akademije znanosti i umjetnosti”, 4.
[314] Šegedin, ”O našoj savremenoj kritici”, 12.

даље у погледу борбе мишљења него што је могао Лењин”[315]; и, коначно, Крлежа пише да проповедање мира, писање књига, и наоружавање јесу задаци којима ”не би дорасла ниједна књижевност ни уметност западноевропског света”[316]. Са друге стране, потврђивањем разлике кроз механизме ДИА-а, осим легитимизације аутентичности југословенског пута, потврђена је, и то је једнако важно, и власт ФНРЈ. Јер, како владајућа класа социјалистичке демократије не може током дужег периода бити на власти једино постојањем ДА, односно путем репресија и насиља, конструкцијом класне борбе унутар ДИА, конструисан је механизам за њихово функционисање, неопходан за остваривање државне моћи током дужег временског периода. Дакле, ослобађање институција није ни некакав чин лажне демократизације, децентрализације и дебирократизације нити лажни оквир социјалистичке демократије, већ нужна конструкција простора за најједноставнију репродукцију државне моћи. Колико је то и коме било важно, потврдиће практично непрекидне институционалне измене у свим доменима, које, показаће се, заправо никада нису ни престајале.

Прокламована социјалистичка демократија и платформа аутентичног југословенског пута се, по правилима идеологије-по-себи *приказивањем симболичког мандата* слободе и равноправности, стваралачког деловања као природне карактеристике управљача и грађанина, инсталирају као могућност за неупитност и беспоговорност истине, природни и спонтани процес изградње социјализма у Југославији. Заправо, репродукција идеологије социјалистичке демократије у Југославији и аутентичан пут изградње социјализма нису могући без преузмања симболичких мандата слободе, равноправности и стваралачког деловања, претходно конструисаних на разлици од совјетског модела, односно, они су могући у само у случају деловања слободног грађанина и управљача, који симболичке мандате преузима уз нужни услов прихватања друштвене својине и рада, чиме се доктрина и потврђује и поново инсталира као неупитна и беспоговорна истина, природни и спонтани процес. Прокламовање слободе, од слободе науке до слободе културе и стваралаштва имало је и улогу уређивања начина за преузимање симболичких мандата. Дакле, симболички мандат слободе у науци марксизма-лењинизма преузима се уз услов борбе мишљења о марксизму лењинизму и искључење непроверавања теорије у пракси; симболички мандат слободе у књижевној критици уз услов слободне дискусије и искључење недостатака потребе ”за даљим хуманистичким развитком”; симболички мандат слободе у теоријској изградњи партије уз услов слободне дискусије и борбе мишљења и искључење ”монопола у идеолошким питањима” који припада ”једној личности”; и, коначно, симболички мандат слободе културе и стваралаштва уз услов борбе за слободу уметничког стварања, симултанитет стилова, начело слободног изрицања мишљења, односно стварања уметности ради уметности и искључење социјалистичког реализма. Дакле, управо уз прихватање наведених нужних услова и преузимање поменутих симболичких мандата од стране учесника идеологије, доктрина социјалистичке демократије се потврђује као природна и спонтана у областима од науке до културе. Али, како идеологија не подразумева досезање циља, напротив, једино идеолошку

[315] Đilas, ”O teorijskom radu naše Partije”, 592. (курзив Т.К.)
[316] Krleža, *Govor na Kongresu književnika u Ljubljani*, 35.

праксу, идеје, од Кардељевог социјализма, који ће имати ”историјски значај” за ”напредно човечанство” до Крлежине аутентичне ”Уметности” у Југославији, нису се ни морале реализовати, чак, за функционисање идеологије је било пожељно да се процес никада не доведе до краја. За функционисање идеологије социјалистичке демократије у Југославији била је важна пракса досезања циљева или поменутог распона идеја, и код Кардеља и код Крлеже означена као задатак развоја који се остварује у слободи, а заправо кроз слободу. Парафразирајући Лакана, може се закључити да није лудак само човек унутар идеологије социјалистичке демократије у Југославији који је мислио да је слободан грађанин и слободан управљач у Југославији, већ, и пре свега, слободан грађанин и слободан управљач социјалистичке демократије у Југославији који је мислио да је слободан грађанин и слободан управљач у Југославији.

Од V конгреса КПЈ, када се утврђују назнаке аутентичног југословенског пута, прокламовањем аутентичности револуције, преко ослобађања марксизма Кардељевим говором, и постулирања правоверности пута, до краја 1953. године, темељним вредностима - *Антифашистичкој Народно-ослободилачкој борби од 1941-1945, социјалистичкој револуцији, братству и јединству* и *марксизму-лењинизму,* дата су нова значења утврђена на конструкцији разлике, и додате нове вредности, како каже Зундхаусен, ”практично изведене из сукоба са Стаљином”[317]. По завршетку формативне фазе, 1954. године, Броз је изјавио:

> Ми следимо наш сопствени пут у социјализам, и нећемо дозволити никоме, ни са Истока, ни са Запада, да нас скрене са тог пута.[318]

2.2.1. Епилог доктрине

2.2.1.1. VII Конгрес СКЈ

Своју најпрецизнију формулацију друштво прелазног периода добило је Програмом СКЈ, објављеном по VII Конгресу СКЈ, 1958. године, одржаном од 22. до 26. априла у Љубљани.

У прелазном периоду означеном као изградња социјалистичких друштвених односа где власт припада радном народу, прокламовани су *основни носиоци развоја*: произвођач, који радом и друштвено-економским интересом заснованом на раду ”неизбежно постаје главно упориште социјализма”; радни колектив, који као носилац привређивања, заинтересован за усклађивање индивидуалних и колективних интереса, омогућава пораст индивидуалног животног стандарда, а привредним удруживањем постаје инструмент друштвене заједнице за ”демократску централизацију (…) економских функција”; комуна, која као ”основна политичко-територијална и друштвено-економска самоуправна заједница радних људи” јесте основни фактор

[317] Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века*, 387.
[318] ”We are following our own path into socialism, and we will not allow anyone, neither those in the East nor those in the West, to make us stray away from this path.”, *Primorske novice*, 3 april 1954, 1. Наведено према: Sabina Mihelj, ”The Dreamworld of New Yugoslav Culture and the Logic of Cold War Binaries”, in: Peter Romijn, Giles Scott-Smith, Joes Segal, eds., *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), 97-114, 97.

усклађивања индивидуалних и колективних интереса; социјалистичке друштвене политичке, социјално-економске, културне и друге организације, које се организују на ”подручју одређених интереса социјалистичког грађанина”, и које, са једне стране ”задовољавају најразличитије потребе грађана”, а с друге, ”постају инструмент друштвене заједнице као целине”, односно ”њених најнапреднијих социјалистичких снага у спровођењу доследне социјалистичке политике, у социјалистичком друштвеном васпитавању маса и у њиховом културном уздизању, као и у усмеравању свесних напора целог народа на решавајуће социјалистичке задатке”[319]. Овиме организације ”врше улогу носиоца социјалистичке мисли и њеног сталног даљег развитка, без чега нема ни социјалистичке праксе”[320]. Носилац социјалистичког друштвеног развоја је и држава, али искључиво као ”заједнички инструмент” поменутих фактора, који једино у том случају може бити ”фактор напретка социјализма”[321].

Појам Марксове слободне заједнице произвођача, на чијем је тумачењу и постављен цео систем, није интерпретиран као територијално-политичка организација или било која организациона форма друштва, већ као ”низ друштвено-економских односа у којима нестају класни антагонизми”[322] и супротности између: града и села, физичког и умног рада, организатора производње и практичних извршилаца, управљања и извршавања. У таквим односима, друштво постаје ”(…) организација равноправних радних људи”, где ”сваки од њих – било у производној организацији или изван ње – има своје место као активан чинилац у борби за даљи развитак производних снага и за подмирење животних потреба човека”[323]. На овај начин, разлика између ”непосредног произвођача и радног човека изван непосредног материјалног производног процеса” нестаје и, кључно, ”читава заједница постаје *заједница произвођача*”[324]. Овакав *модел друштвеног преображаја* означен је као ”основна карактеристика друшвеног развитка целе епохе социјализма ка пуном остварењу основних друштвених и економских циљева радних људи – ка комунизму”[325].

Социјалистичка демократија дефинисана је као ”непосредна демократија”, где се проглашавање позиције СКЈ као ”апсолутног монопола комунистичке партије у политичкој власти као универзалног и ”вечитог” принципа диктатуре пролетеријата и социјалистичке изградње” сматра ”неодрживом догмом”[326]. Улога партије означена је као ”пролазна”, али само ради успостављања ”нове власти и стварања основних политичких услова за изградњу социјализма”, јер власт партије не може заменити сву ”иницијативу маса” и ”разноврсна друштвена кретања кроз која долази до изражаја стваралачка активност новог друштва”[327]. Коначно, ”демократизација револуционарног система власти и непосредног ослањања водећих социјалистичких снага на активност

[319] ”Program Saveza komunista Jugoslavije usvojen na VII Kongresu SKJ”, u: *Sedmi kongres Saveza komunista Jugoslavije: Ljubljana 22-26. aprila 1958.* (Beograd: Kultura, 1958), 926-1106, 1010, 1011; ”Iz Programa SKJ”, u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*, 1072-1077, 1072, 1073.
[320] ”Program Saveza komunista Jugoslavije usvojen na VII Kongresu SKJ”, 926-1106, 1011.
[321] Ibid., 1011, 1012.
[322] Ibid., 1012.
[323] Ibid.
[324] Ibid.
[325] Ibid.
[326] Ibid., 1039.
[327] Ibid.

маса" је означена као један од првих задатака после победе револуције, уз нагласак на то да, током демократизације, радничка класа "не може постати господар своје сопствене судбине, а тиме и главна покретачка снага друштвеног напретка" уколико не обезбеди "непосредну контролу над управљањем производњом и расподелом"[328]. Закључено је да је даљи развој "постојећих форми демократије ка облицима који су органски део нових социјалистичких економских односа" неопходан као "услов и саставни део социјалистичког напретка"[329]. Нови облици социјалистичке демократије не искључују, већ претпостављају "разноврсност и различитост конкретних облика демократизма у разним земљама, и у истој земљи", и то разноврност и различитост облика у "разним фазама развоја социјализма"[330].

На основу претходно поменутог, и према постојању заједничког интереса "у општој друштвеној и културној свести радних маса" формулисан је *југословенски социјалистички патриотизам*:

> На тој основи се развија социјалистичка југословенска свест, југословенски социјалистички патриотизам, који није супротност већ нужна интернационалистичка допуна демократске националне свести, у условима социјалистичке заједнице народа. *Није ту реч о стварању неке нове 'југословенске нације' уместо постојећих нација, већ о органском растењу и јачању социјалистичке заједнице произвођача односно радних људи свих народа Југославије, о афирмацији њихових заједничких интереса на бази социјалистичких односа*. Такво југословенство не само да не смета слободан развој националних језика и култура, већ га оно, напротив, претпоставља. У томе *социјалистичко југословенство, као облик социјалистичког интернационализма*, и демократска национална свест, која је прожета духом интернационализма, нису одвојене појаве, већ две стране јединственог процеса.[331]

Уз ослонац на ставове о социјалистичком југословенству и демократској националној свести прокламовано је и "учвршћивање духа *социјалистичког интернационализма*", под чиме се подразумева да ће се комунисти Југославије, "у свакодневној пракси и свим идејним и политичким средствима", борити против "извора и појава националистичких, шовинистичких, и партикуларистичко-егоистичких тенденција", против "тенденција бирократског централизма и великодржавног хегемонизма", да ће се супротстављати покушајима да се "материјалне противречности, које је социјалистичка Југославија наследила из прошлости, искоришћавају за распиривање национализма, шовинизма и партикуларистичког егоизма", да ће "у широким народним масама неговати дух зближења, узајамног разумевања и међусобне помоћи међу народима Југославије", бранећи тиме идеју братства и јединства, идеје пролетерског интернационализма и "зближења и пријатељства међу народима уопште", и, коначно, да ће се супротстављати свему што "међу народима изазива мржњу, националне и расне предрасуде или тенденције ка националним привилегијама"[332].

Развој *културних стваралачких способности народа* је означен као: слободан развој националних култура на бази равноправности и стваралачке сарадње; социјалистичка демократизација система образовања, научних, уметничких и свих културних установа; ослобађање просвете, науке, уметности и културе од

[328] Ibid.
[329] Ibid.
[330] Ibid., 1040.
[331] Ibid., 1058. (курзив Т.К.)
[332] Ibid., 1061.

административног деловања органа власти, етатистичких и прагматистичких концепција културног стваралаштва, путем изграђивања система друштвеног самоуправљања у установама и организацијама; марксистички критички став према културном ставралаштву свих народа, културном наслеђу југословенских народа, борба против ”класнобуржоаских мистификовања културне историје и културних вредности”, ”неуког, примитивистичког и секташког потцењивања културног фонда” створеног у прошлости које социјалистичко друштво, ”као природни и историјски наследник позитивне културне баштине прихвата и култивише, као један од елемената за изградњу бескласне цивилизације”[333]. И коначно, речено је следеће:

> Да бисмо извршили своју историјску улогу у стварању социјалистичког друштва у нашој земљи, морамо све своје снаге посветити томе циљу, бити критични према себи и своме делу, бити непомирљиви непријатељи сваког догматизма и верни револуционарном стваралачком духу марксизма. *Ништа што је створено не сме за нас бити толико свето да не би могло бити превазиђено и да не би уступило место ономе што је још напредније, још слободније, још људскије*.[334]

2.2.1.2. Од радничких савета ка заједници произвођача

Изградња југословенског самоуправног система која је постављена по Основном закону о управљању државним привредним предузећима и вишим привредним предузећима од стране радних колектива, од 27. јуна 1950, спроводила се и уобличавала и наредних година.[335] Први конгрес радничких савета одржан је јуна 1957. у Београду, чије је сазивање предложено Резолуцијом Већа произвођача Савезне народне скупштине, 1955. године.[336] Резолуцијом конгреса прокламовано је да треба ”обезбедити” реализацију права непосредним произвођачима на зараду према раду, уједначене услове привређивања за све колективе, проширење права произвођача у управљању над основним средствима и права органа радничког самоуправљања да фондове привредних организација користе према потребама предузећа, развијање самоиницијативе произвођача, развијање управљања предузећима, проширење производње и стварање услова за специјализацију, кооперацију и удруживање.[337] Овиме је захтевано даље ослобађање привреде од државне контроле и јачање демократизма у одлучивању.[338] Самоуправни систем је уобличаван до усвајања Основног закона о удруженом раду, 1976. године[339], који је назван ”системским законом” којим су разрађена начела Савезног устава прокламованог 1974, и постављене ”институционалне претпоставке” за будуће темељење социјалистичког самоуправљања, са задатком

---

[333] Ibid., 1077, 1078.
[334] Ibid., 1105. (курзив Т.К.)
[335] Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века*, 371-414.
[336] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963*, 23.
[337] *Kongres radničkih saveta Jugoslavije, 25-27 jun 1957* (Beograd: Rad, 1957), 659-672. Наведено према: ”Iz Rezolucije kongresa radničkih saveta”, u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*, 1070-1071.
[338] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*, 1070-1071.; Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963*, 23.
[339] *Zakon o udruženom radu* (Beograd: ”Privredna štampa” OOUR Preduzeća finansijski studio, 1976); ”Zakon o udruženom radu”, u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*, 1188-1192.

”оживотворења”[340] организација удруженог рада као ћелија удруженог рада и основних чинилаца коначне самоуправне интеграције друштва.

Јачањем локалних органа власти, општина, односно комуна, развијена је у основну јединицу друштвено-економске самоуправне заједнице. Крајем 1953, започело се са припремама за прелаз на комунални систем уређења. До 1955. функцију комуне вршили су срезови, да би се усвајањем Општег закона о уређењу општина и срезова, 16. јуна 1955, приступило територијалном увећању општина, а усвајањем Закона о надлежности општинских и среских народних одбора, 5. јула исте године потврдио положај општине као основне ћелије друштвено-политичког уређења, и среза као заједнице комуна.[341] На овај начин, проширена је основа друштвеног самоуправљања. Комуна се сматрала ”једном од најзначанијих фаза у развитку социјализма”[342]. По Кардељевом мишљењу, комуна је требало да се развије као ”јавна и отворена организација, одговорна како зборовима бирача тако и друштву у целини, увек подложна како јавној критици грађана и њихових организација тако и инспекцији виших државних органа на линији обезбеђења законитости”[343]. Успостављање комуналног уређења био је ”практичан покушај оживљавања Марксове идеје да се локални органи власти развију као асоцијација непосредних произвођача удружених на територијалној основи”[344]. Закони којима је уређиван рад комуна су и у наредном периоду измењивани и допуњивани.[345] Одредбама Устава из 1963, којима су утврђени јединство система средстава и метода у изградњи општина и јединствени критеријуми за материјалне услове за њихово функционисање, и дефинисањем удруженог рада, општине су изједначене као политичко-територијалне јединице. Већ 2. јула 1964, као непосредан облик самоуправљања, спајањем месних народних одбора и стамбених заједница, уведене су месне заједнице, да би уследио још један сет закона, до коначног укидања срезова 31. марта 1967, када су само општине прокламоване за основне друштвено-политичке заједнице. Општине су од доношења Савезног Устава 1974. године, повезиване Сталним конференцијама градова Југославије.[346]

Усвајањем ”повеље самоуправљања”[347], Устава ФНРЈ од 7. априла 1963. године, потврђен је курс социјалистичког самоуправног система. Сматрало се да је идеја ”обогаћења праксе социјалистичког прображаја друштва”, која се, по Кардељевом

---

[340] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1192.

[341] ”Opšti zakon o uređenju opština i srezova”, *Službeni list SFRJ,* br. 26 (1955); *Službeni list SFRJ*, br. 29 (1957); Паралелно се радило на Закону о надлежности општинских и среских народних одбора, видети: ”Zakon o nadležnosti opštinskih i sreskih narodnih odbora i njihovih organa”, *Službeni list FNRJ,* br. 34 (1955); *Službeni list SFRJ*, br. 52 (1957).

[342] Едвард Кардељ, *О комуни* (Београд: Радничка штампа, 1981), 233.

[343] ”Ekspoze E. Kardelja u Saveznoj narodnoj skupštini o novom uređenju srezova i opština 16. juna 1955”. Наведено према: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1066-1069, 1068.; Едвард Кардељ, наведено према: Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963,* 32.

[344] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1069.

[345] Најпре су измењене административно-територијалне поделе република, Закон о подручјима срезова и општина, од 1. јула 1955, ”Закон о подручјима срезова и општина”, *Службени гласник НРС*, бр.27 (1955), 433; а потом су уследили ”Закон о изменама и допунама Закона о подручјима срезова и општина у НР Србији”, *Службени гласник НРС*, бр.27 (1957), 386; ”Закон о подручјима срезова и општина у НР Србији”, *Службени гласник НРС*, бр.26 (1958), 146; ”Закон о подручјима општина и срезова у НР Србији”, *Службени гласник НРС*, бр.51 (1959), 804; ”Закон о изменама и допунама Закона о подручјима општина и срезова у НР Србији”, *Службени гласник НРС*, бр.45 (1962), 268.

[346] Након усвајања Закона ”Закон о изменама и допунама Закона о подручјима општина и срезова у НР Србији”, *Службени гласник НРС*, бр.51 (1965), 246., по Уставу из 1963, по коме Републички устав може одредити да у републици постоје само општине, Скупштина СР Србије је на седници од 28. децембра усвојила одлуку о проглашењу уставног закона о укидању срезова.

[347] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1091-1092, 1093.

мишљењу, у претходном десетогодишњем периоду ”развијала и продубљивала”, већ ”превазишла многе облике и методе досадашњег рада”[348]. Уставом је прокламовано да је ”Право грађанина на друштвено самоуправљање (је) неприкосновено”[349] и наново ”афирмисани” нови друштвени односи, овог пута коначним ”ослобађањем рада”, кроз регулисано право грађанина и присвајање ”еквивалента за свој рад”, док ”заједница узима онолико колико је потребно за одржавање заједничких служби и послова”[350]. Потврђени су и раније помињани принципи комуналног уређења, а пажња посвећена ”механизму уравнотежења интереса појединаца и уже и шире заједнице”. Тиме се, како је наведено, водило рачуна о положају човека, јер се, у оквиру комуналног уређења, ”најнепосредније” изражавају његови интереси. У центар система постављен је грађанин – произвођач, и рад који је ”једино мерило човековог материјалног и друштвеног положаја”[351]. Устав из 1963. године је сматран актом који ”полази од човека”, а целокупан прогрес начињен за претходних десет година развојем који је ”управљен (је) на ослобођење човека”[352]. Замењене су и ”застареле” одредбе Устава из 1946, и Уставног закона из 1953. године, које су се односиле на позицију друштвено-политичких организација ССРНЈ, СКЈ, Савеза синдиката у друштвено-политичком систему, али и на структуру Савезне скупштине, коју чине Савезно веће, као Веће делегата грађана у општинама и републикама, и Привредно, Просветно-културно, Социјално-здравствено и Организационо-политичко веће као већа делегата радних људи у радним организацијама.[353] Масовне организације и најпре ССРНЈ нису позициониране као део система власти, али је прокламована пожељна активност ових организација у покретању расправа по најразличитијим проблемима. Скупштина је реформисана у ”орган друштвеног самоуправљања”, следствено Кардељевој тези о ”класној хомогенизацији радног народа”[354]. Предвиђене су и установе уставног судства, подпредседника Републике и Савет федерације, а функција председника СИВ-а одвојена је од функције председника Републике. Председник Републике се бирао на четири године и могао је бити изабран за још један изборни период, осим у случају - ”За избор на положај Председника Републике нема ограничења за Јосипа Броза Тита”[355]. Назив државе је промењен у СФРЈ. Поменуте институционалне промене су, по Петрановићевом мишљењу, представљале кључ у ”успостављању демократског јединства социјалистичког друштва у Југославији”[356].

Непуних десет година касније окончана је, међутим, још једна фаза измена. На X конгресу СКЈ, одржаном од 27. до 30. маја 1974, по усвајању новог Устава 21. фебруара исте године, потврђено је да су Уставом ”извршене радикалне промене у политичком

---

[348] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963,* 37.
[349] Члан 34. Став 1. Устава СФРЈ. *Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije* (Beograd: Službeni list SFRJ, 1963). Наведено према: ”Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, aprila 1963”, u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1091-1092, 1091.
[350] Јосип Броз. Наведено према: Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963,* 38.
[351] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1092.
[352] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963,* 39.
[353] Члан 165. Став 1. *Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*; ”Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, aprila 1963”, 1091-1092.
[354] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1092.
[355] Члан 34. Став 1. *Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*. Наведено према: ”Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, aprila 1963”, 1092.
[356] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963,* 40.

систему", чији је смисао био да се обезбеди "владајући положај радничке класе и радних људи уопште" а да се "даље развијају односи између народа и народности на основама равноправности и солидарности"[357]. Савезним уставом је изражена реформа федерације.[358] Осим што је Југославија замишљена као федерација република и две покрајине, које су и саставни део републике и конститутивни део федерације, чиме је поделом права између републике и покрајина конципирана "федерација на два нивоа"[359], изједначавањем односа Аутономних покрајина према Републици и Републике и Аутономних покрајина у федерацији, Југославија је замишљена и као:

> (…) социјалистичка самоуправна демократска заједница радних људи и грађана и равноправних народа и народности (…) заснована на власти и самоуправљању радничке класе и свих радних људи.[360]

Идеја о грађанину – произвођачу, као жижној тачки система, дефинисана претходним Уставом, новим Уставом јесте ревидирана. Ово потврђује и Члан 4. по коме у Социјалистичкој аутономној покрајини (САП), а то је мање важно, јер је могло бити дефинисано на било којој административној инстанци, "радни људи и грађани, народи и народности остварују своја суверена права"[361]. Устав из 1974. године је изгласан по усвајању Уставних амандмана из 1967. и 1968, као и 1971. године[362], а још Амандманима из децембра 1968. године, сем појма грађанина, уведен је и појам "народности":

> 1. У Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији народи и народности су равноправни. 2. Ради остваривања равноправности народа и народности, законом и статутом друштвено-политичке заједнице и општим актима радних и других организација обезбеђује се примена равноправности језика и писама народа и народности на подручјима на којима живе поједине народности, и утврђују се начин и услови њихове примене. 3. Припадници народности имају, у складу са уставом републике и са законом, право на употребу свог језика у остваривању својих права и дужности, као и у поступку пред државним органима и организацијама које врше јавна овлашћења.[363]

По Петрановићевом мишљењу, појам "народност" био је уведен и раније и замењивао је појам "националних мањина" те је у вези са "њиховим новим друштвено-економским и политичким положајем изражена (је) њихова равноправност у правима, обавезама и одговорностима са народима"[364]. Међутим, појам је Амандманима по први пут употребљен равноправно са појмом "грађанина", чиме је заправо, идеја о народу као

---

[357] "Borba za dalji razvoj socijalističkog samoupravljanja u našoj zamlji i uloga SKJ", u: *Deseti kongres SKJ: dokumenti,* (Beograd: Komunist, 1974), 39-47. Наведено према: "Borba za dalji razvoj socijalističkog samoupravljanja u našoj zamlji i uloga SKJ, X kongres, 1974", u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1176.

[358] Видети: *Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije* (Beograd: Savezna administracija, 1974); "Ustav SFRJ, februara 1974", u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1181-1187.

[359] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1145.

[360] Члан 1. Устава СФРЈ. *Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*; Наведено према: "Ustav SFRJ, februara 1974", 1181.

[361] Члан 4. Устава СФРЈ. *Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*. Наведено према: "Ustav SFRJ, februara 1974", 1181.

[362] Реч је о Уставним амандманима VII, XVIII, XIV, од децембра 1968, и XX, XXI, XXII, XXXVI, од јуна 1971. Видети: "Ustavni amandman VII", "Ustavni amandman XVIII", "Ustavni amandman XIV", *Službeni list* br.55 (1968); "Ustavni amandman XX", "Ustavni amandman XXI", "Ustavni amandman XXII", "Ustavni amandman XXXVI", *Službeni list* br.29 (1971); "Početak menjanja federacije. Ustavni amandmani", u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1140-1145.

[363] "Ustavni amandman XIX", *Službeni list* br.55 (1968). Наведено према: "Ustavni amandman, decembra 1968.", u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1141.

[364] Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1145.

”популусу” који изграђује социјализам, релативизована идејом о ”етносу”. Уосталом, зар сви грађани социјалистичке демократије, већ нису били једнаки у ослобађању рада, ако већ, како је Програмом СКЈ из 1958. наведено, ”Није ту реч о стварању неке нове ’југословенске нације’ уместо постојећих нација”, ако је реч ”о органском растењу и јачању социјалистичке заједнице произвођача односно радних људи свих народа Југославије, о афирмацији њихових заједничких интереса на бази социјалистичких односа”, и ако ”Такво југословенство не само да не смета слободан развој националних језика и култура, већ га оно, напротив, *претпоставља*”[365]? Идеја ”југословенског социјалистичког партиотизма”, који 1958. године, под претпоставком ”слободног развоја националних језика и култура”, није постављен као супротност, већ као ”нужна интернационалистичка допуна демократске националне свести, у условима социјалистичке заједнице народа”[366], десет година касније, 1968, јесте доведена у питање. Темељна вредност нове Југославије, братство и јединство народа, где се једнакост остварује кроз рад, више није имала исто значење. Линије националног раздвајања, наводно давно избрисане, што је посебно потврђено 1958. године претпоставком о слободном развоју националних језика и култура, 1968. године су унесене у уставне одредбе. Иако је идеолошки садржај 1968. године суштински измењен новим тумачењем појма народа, Југославија је даље замишљана, далеко комплекснијим средствима.

Иако је јуна 1973, Платформом за припрему ставова и одлука X конгреса СКЈ предочено да је, Уставом из 1963. године и реформом из 1965, започета фаза проширивања самоуправљања на целокупну друштвену репродукцију и друштво у целини, и то, пре свега, деетатизацијом и децентрализацијом друштвених инвестицијских и других фондова преношењем управљања средствима фондова на радне организације, и иако је закључено да је упркос ”одређеним резултатима” дошло до ”снажних отпора реформској оријентацији, па и до напуштања појединих битних циљева и задатака те реформе”[367], СКЈ је на X конгресу о Уставним изменама 1974. инсистирао на идеји о континуитету у развоју самоуправљања и социјалистичке демократије:

> Самоуправљање тиме постаје целовит систем друштвено економских политичких односа. Социјалистичка самоуправна демократија се афирмише као специфичан облик диктатуре пролетеријата. У овоме је изражен *континуитет нашег социјалистичког револуционарног развоја* који је почео са првим народноослободилачким одборима 1941. године као демократским самоуправним облицима нове народне власти.[368]

Ранија Кардељева идеја о ”класној хомогенизацији радног народа” је у Уставу из 1974, који је израдила уставна комисија којом је такође председавао Кардељ, метастазирала у идеју коју Стивен Берг (Steven Burg) назива ”’потрага за регулаторном формулом’, или још одређеније, формулом за решавање сукоба”[369]. Устав СФРЈ из 1974.

---

[365] ”Program Saveza komunista Jugoslavije usvojen na VII Kongresu SKJ”, 1058.
[366] Ibid.
[367] ”Iz platforme za pripremu stavova i odluka Desetog kongresa SKJ, juna 1973”, u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*, (Beograd: Izdavačka radna organizacija "Rad", 1988), 1170.
[368] *Deseti kongres SKJ, Dokumenti*. Наведено према: ”Borba za dalji razvoj socijalističkog samoupravljanja u našoj zemlji i uloga SKJ, X kongres, 1974.”, u: Petranović, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*, 1176-1181, 1176. (курзив Т.К.)
[369] Steven L. Burg, *Conflict and Cohesion in Socialist Yugoslavia* (Princeton: Princeton University Press, 1983). Наведено према: Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja*, 277.

године је, како пише Лемпи, ”постао (је) најдужи на свету са 406 чланова”, са ”најкомпликованијим изборним системом игде виђеним у XX веку”[370]. Био је то само један од исхода аутентичног југословенског путовања у комунизам.

2.2.1.3. Од културне политике ка политици културе и праву на културу

Изменом контроле, организације и финансирања институција културе, административно етатистички модел културне политике у Југославији је наводно превазиђен. Тридесет година након почетака измене модела, 1978, овај модел се тумачио у светлу зависности културе од државне администрације.[371] Сматрало се да је реч о моделу који је био последица зависности свих облика људског рада, а не њихов узрок, и да се културно и уметничко стваралаштво подређивало ”одређеним силама посредовања” које су изван и изнад њих, уз опасности ”концетрације и централизације материјалне и идеолошке моћи” и принципа по коме се култура политички и васпитно пожељног садржаја уносила споља у процес рада не би ли испољила одређени утицај и реализовала пожељне ефекте.[372] Измене модела, међутим, нису подразумевале прелаз на тржишни модел културне политике, јер, сматрало се, реч је о механизму који културу подређује деловању тржишта које ”није нипошто идеолошки неутрално”, већ је ”моћан систем манипулације људским потребама”, круг у који је ”ухваћен (је) човек којим се манипулише”[373].

Административно етатистички модел културне политике у Југославији је, како се писало, превазиђен и негиран успостављањем ”самоуправног модела” који се, посебно је наглашавано, не може тумачити као средњи пут, или ”средњи модел”, компромис између административног и тржишног модела културне политике, већ као механизам који се заснива на:

> (…) уклањању преграда и посредовања између материјалне и културно духовне производње, на отклањању монополске моћи над културом, на *ослобађању човека и културе.* Култура не може бити средство за циљеве изван ње саме. Удружени произвођачи овладавају својим радом, условима и резултатима, али и својим потребама и стваралачким моћима.[374]

Новим моделом је, према наводима, требало афирмисати правоверност изградње социјализма, и то у складу са Лењиновим учењем, указивањем на ”конкретне мере за покретање револуције напред”, што подразумева ”успостављање самоуправне самоделатности маса”[375], и указивањем на неопходност културе након победе социјалистичке револуције, коју Лењин, како Прњат пише, сматра ”политичком ургентношћу”, с обзиром на наслеђе старог друштва са којим ће се пролетеријат суочити након револуције, а које се не може превазићи ”никаквим војничким победама

---

[370] Ibid. Лемпи тврди да је мало Југословена икада потпуно разумело Устав, или осећало да је у оквиру Устава добило икакву стварну правну заступљеност.
[371] Prnjat, ”Kulturna politika u socijalističkom samoupravnom društvu”, 392-405.
[372] Ibid.
[373] ”Тај модел организован је тако да формира чврст, затворен круг понуде и потражње. У тај круг ухваћен је човек којим се манипулише. Њему се нуди тип продукције; формира се непрекидни ланац све нових и нових вештачких потреба, а систем продукције показује бескрајне могућности и бескрајну инвенцију у проналажењу и форсирању вештачких потреба”, Ibid., 398.
[374] Ibid. (курзив Т.К.)
[375] Ilič Lenjin, *Dela,* XXV, 38. Наведено према: Ibid., 395.

и никаквим политичким преображајима (…) већ једино подизањем културе”[376]. Тридесет година након замене модела културне политике у Југославији, речено је:

> Социјалистичка револуција у Југославији је већ на самом почетку отворила и процес дубоке културне револуције. Она је ослободила енергије радничке класе и радних маса (…) разбудила интерес маса за образовањем, културом и науком, подстакла њихову стваралачку самоделатност у свим областима. *Први пут у културној историји радни човек је постао чинилац културне политике*.[377]

Самоуправни модел културне политике назван је ”политиком културе”:

> Овај модел одузима традиционалној културној политици класичне атрибуте моћи и власти и постаје својеврсна *политика културе,* то јест *политика коју воде слободни културни субјекти према сопственој процени културних потреба и стваралачких могућности*. Такав модел културне политике носи у себи клице сопственог превазилажења, односно превазилажења традиционалних одређења и политике и културе.[378]

Интерпретације самоуправног модела се не заустављају на политици културе и слободним културним субјектима, већ, будући да је социјалистичка револуција у Југославији била усмерена на ”ослобађање човека и превазилажење облика људске отуђености”, модел је подразумевао и ”креативно ангажовање и суделовање у култури најширих слојева и сваког појединца” ка успостављању ”нове човекове потребе”:

> Самоуправни концепт културног развитка инспирисан (је) *аутентичним захтевом* да се не само стварају услови за проширење простора људске креације, већ да се *креација успостави као нова човекова потреба,* облик њене пуне људске самореализације.[379]

Коначно, у складу са наведеним, констатовано је да је кључно место самоуправног културног модела ”право на културу” које не исрпљују једино културни ствараоци, већ оно има ”целовитије и за све људе подједнако битно значење”:

> Право на културу могли бисмо означити као право човека на све слободније, културно садржајније и хуманије облике и могућности људског живљења, комуницирања и самореализације.[380]

Право на културу се у југословенским условима, како је наведено, исказује као једно од ”суштинских права човека и самоуправљача”, а остварује се ”подруштвљавањем културе”, позиционирањем ”радног човека и ствараоца у положај активног чиниоца и субјекта културне политике”, и још, слободним, свестраним развојем културе, демократизацијом система образовања и ”остваривањем принципа слободе стваралаштва (...) отвореношћу према светским културним токовима”, чиме култура добија ”пуно хуманизовано значење”[381].

Потпуно ослобађање културе од зависности од државне администрације било је, међутим, како је раније поменуто, ипак декларативно. Концепт ”политике културе” коју води слободни културни субјект, жижна тачна самоуправног модела културне политике, био је у колизији са ставовима о политици који су, уз све претходно поменуто, навођени истовремено. Речено је да политика ”може да врши притисак” на одређене стваралачке тенденције, на ствараоца и на његово дело, чиме ”разређује ваздух” стваралаштву и представља ”компоненту доминације етатистичке политике над културом”, што се не

---

[376] Vladimir Ilič Lenjin, *Izabrana dela,* XXIV (Beograd: Kultura, 1960), 414. Наведено према: Ibid., 396.
[377] Ibid., 397.
[378] Ibid., 398.
[379] Ibid., 404.
[380] Ibid., 404, 405.
[381] Ibid., 405.

мора ”увек испољавати неким поводом”, већ може ”проналазити па и конструисати поводе, да би, с времена на време, испољила своју присутност”[382]. У тумачењу је цитирано упозорење Луначарског (Анатолий Луначарски) на значај слободе стваралаштва и на постојање могућности њеног ограничења:

> Ја често говорим о томе колико је важно да уметник себе осећа слободним. Свако дело, било оно и комунистичко, *може се и мора критиковати, али то треба чинити врло зналачки*, јер ако се уметник не осећа слободним и, уместо да даје оно што је сазрело у њему, ону истину коју види, настоји да сакати своју истину – онда је то врло лоше за уметност. То је ствар танана: овде се човек може лако преварити и почети грубо приморавати уметника да даје оно што одговара нашим потребама.[383]

2.2.2. Затварање Лењиновог јаза: хуманизација простора транзиције

Демократизација, децентрализација и дебирократизација, од 1953. године нису биле само ствар доктрине. Појавили су се захтеви за драстичнијим променама, којима би се превазишао постојећи модел непосредне демократије и заменио директном демократијом. У одговору захтевима, датим у тачкама Смерница о најважнијим задацима Савеза комуниста у развијању система друштвено-економских и политичких односа, 1968. године, курс изграђивања демократије кроз време је, ипак, потврђен, и то уз образложење ”о заостајању развоја”. Речено је да је ”развој самоуправљања – једини могући пут” и подвучено да нема одустајања од постојећег правца изградње југословенског друштва, али је указано на потребу да се донесу ”ефикасније мере за убрзано остваривање реформе” у циљу ”дубоког преображаја наше привреде и друштва”, повећања ефикасности економије, подизања квалитета стандарда живота, јачања материјалне основе друштва као предуслова бржег развоја.[384] Констатовано је да се:

> (…) заостаје у разради концепција даљег развоја друштвено-економског и политичког система, у проналажењу правих одговора на актуелна питања и у реализовању усвојене политике СКЈ, нарочито у спровођењу друштвено економске реформе.[385]

Смернице о најважнијим задацима СКЈ, скоро да се нису разликовале од одговора на питања које сам себи поставља Броз у говору о радничком управљању привредним предузећима, поводом доношења Закона, 26. јула 1950. године:

> … Као што сам већ унапред казао, пројекат закона који ми овде треба да усвојимо од ванредно је велике важности за даљи правилан развитак наше социјалистичке земље, али он још у потпуности не решава то питање; он представља само један корак даље ка комунизму. Државне функције у управљању привредом још у потпуности не престају, али оне више нису искључиве. Оне слабе услед тога што се на управљање привлаче трудбеници. Они улазе постепено, а не одједанпут, у целини, у своја права да као произвођачи и управљају том производњом. Зашто трудбеници улазе постепено, а не одједанпут? Да ли ће то трајати дуго и колико? Не може се

---

[382] Ibid., 400.
[383] A. V. Lunačarski, *O ruskoj književnosti* (Beograd: Kultura, 1959), 65. Наведено према: Ibid.
[384] Део ставова из овог документа биће инкорпорирани у партијске програме усвајане на републичким партијским конгресима крајем 1968. и на IX Конгресу СКЈ, одржаном марта 1969. године у Београду.
[385] Смернице су усвојене 9. јуна 1968., на заједничкој седници Председништва и Извршног комитета ЦК СКЈ, наводно након иницијативе од 20. маја 1968. године, знатно пре почетка студентских протеста. Видети: ”Smernice o najvažnijim zadacima Saveza komunista u razvijanju sistema društveno-ekonomskih i političkih odnosa”, *Политика*, 14. јун 1968, 1.

одговорити колико ће то времена трајати, јер то зависи од разних околности. Зависи од тога колико ће брзо напредовати културни развитак, то јест свестрана наобразба радника, да би они били у сваком погледу способни да управљају успешно, на корист заједнице, фабрикама, рудницима, транспортом итд., јер без тога радници неће моћи да врше евиденцију и контролу. Без културног уздизања неће моћи да овладају потпуно техником управљања. То, даље, зависи од темпа развитка производних снага и тако даље. Културно уздизање трудбеника је тим најважније за нас и представља један од најтежих проблема због тога што је наша земља била међу најзаосталијим земљама у Европи у погледу степена производних снага.[386]

Поруке дате у временском распону од скоро двадесет година потврђивале су постојање јаза између политичке авангарде и историјски ”заосталих” привредних услова о којима је говорио Лењин. У југословенском случају, затварање јаза значило је једноставну замену дискурса времена, својствену СССР-у, дискурсом транзиције као поља вршења суверене власти. Реч је о власти над временом прелазног периода, која се манифестовала одлагањем циља ка коме је југословенско друштво тежило, чиме је идеја о Југославији као револуционарној заједници која изједначава револуционарно време са историјским прогресом и привредном модернизацијом, суштински редефинисана. Јаз о коме говори Лењин, у Југославији је затворен ”идејом транзиције и реформи”, како Александар Игњатовић, у тексту *Транзиција и реформе: архитектура у Србији 1952-1980,* а позивајући се на Козелека (Reinhart Koselleck), пише. Идеја о изграђивању социјализма спровођењем револуције замењена је идејом о изграђивању социјализма еволуцијом ка комунизму, што је, по Игњатовићу, трајно обележило југословенски пут:

Међутим, транзиција није значила једноставан прелаз или кретање из историјски симетричних категорија као што су прошлост и будућност, већ између онога што Рајнхард Козелек назива метаисторијске категорије ’простора искуственог’ (*Erfahrungsraum*) и ’хоризонта очекиваног’ (*Erwartungshorizont*). Разлика између ових темпоралних и вредносних структура, карактеристична за сва модерна друштва, у југословенском случају очитовала се између социјалистичке револуције и комунистичке еволуције. Процес или хијатус у темпоралној структури савладан је идејом транзиције и прогреса, и означен као пут ка ’напреднијем и слободнијем’, ка сјајнијој и хуманијој будућности. (…) детронизација историје као *magistrae vitae,* очитава се у концепцији социјалистичке револуције, и еволутивно, прогресивно напредовање ка слободи, ослобођењу и крају историјских условљености друштва, могу се разумети управо кроз визуру метаисторијских и вредносних категорија ’искуственог’ и ’очекиваног’, као темељних структура у сложеној идеолошкој конструкцији социјалистичке Југославије. Премошћавање расцепа између ’простора искуственог’ и ’хоризонта очекиваног’ одвијало се кроз низ различитих поредака у култури. Они су утврђивали основне транзицијске вредности: прогрес и реформе, и прожимали су све домене политике, друштва и културе.[387]

Осим што је трајно обележен идејом транзиције и реформи, југословенски пут је, с обзиром на то да се идеологија социјалистичке демократије заснивала на преузимању симболичког мандата слободе као природне карактеристике грађанина социјалистичке демократије, био трајно обележен и хуманизацијом исте те транзиције. Идеологија југословенског пута била је идеологија *хуманизоване еволуције ка комунизму*, где се кроз идеолошку праксу којом индивидуе постају слободни идеолошки субјекти, легитимише социјалистичка демократија а, слобода грађана, прокламована Чланом 5.

[386] ”Говор маршала Тита поводом Предлога основног закона о управљању државним привредним предузећима и вишим привредним удружењима од стране радних колектива”, 1-4, 3.
[387] Ignjatović, ”Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980”, 690. Игњатовић се позива на: Reinhart Koselleck, ”’Space of Experience’ and ’Horizon of Expectation’: Two Historical Categories”, in: Reinhart Koselleck, *Future's Past: On the Semantics of Historical Time* (New York: Columbia University Press, 2004), 255-275.

Уставног закона из 1953. године, легитимише као природна и спонтана истина. *Хуманизована еволуција ка комунизму* је легитимисала цео систем модела аутентичног пута у комунизам и, коначно, саму власт, која је систем користила за потврду сопствене аутентичности.

Док је, по Бак Морс, Стаљин насилно затворио јаз, премештањем дискурса грађанског рата, политичке зоне, на терен привредног развоја, чиме је ”милитаризовао простор историјске транзиције, и терен привредног развоја и сељачке колективизације претворио у ратну зону – дивљу зону за употребу машинерије апсолутне моћи”[388], затварање јаза у Југославији хуманизовањем простора историјске транзиције, подразумевало је да је терен од привредног до уметничког развоја доктринарно, претворен у зону слободе. Југословенски начин затварања јаза, са чијом се конструкцијом, Кардељевим поновним ишчитавањем марксизма-лењинизма и његовим ”ослобађањем”, започело 1949. године, био је довољно различит од Стаљиновог приступа, а тиме и више него адекватан за потврду аутентичности.

На VI конгресу КПЈ/СКЈ, одржаном 1952. године, када је трасирање пута било готово окончано, Милован Ђилас је између осталог рекао:

> Другови и другарице, ако је дух Октобарске револуције, ако су генијална мисао Маркса, Енгелса и Лењина пригушени у Совјетском Савезу од бирократске контрареволуције и фалсификатора и марксизма и социјализма и Октобра, тај дух и мисао су се – у другим условима и другим облицима, у новом оживотвореном сјају појавили у нашој земљи. (*Дуготрајно одобравање. Сви делегати устају, бурно аплаудирају и скандирају: ’Херој Тито!’ Аплауз је трајао неколико минута.*) Дух Октобра, мисао Марска, Енгелса и Лењина, живе и стварају у неустрашивој, револуционарној, пролетерској, плебејској личности друга Тита. (*Сви делегати поново устају, дуготрајно аплаудирају, скандирају: ’Херој Тито!’)* Тај дух и та мисао, другови и другарице, живе и развијају се у нашој револуцији, у нашим радничким саветима, у нашој Партији, и данас овде; дух Октобра, мисао Маркса, Енгелса и Лењина владају нашим конгресом, овом салом, срцима и душама свију нас. (*Сви делегати устају и бурно аплаудирају. Аплауз прелази у овације које су трајале неколико минута и које су се стишале тек кад је читавом двораном одјекнула ’Интернационала’, коју су делегати отпевали у видљивом узбуђењу.*)[389]

Дан завршетка Конгреса био је дан тридесетпетогодишњице Октобарске револуције. Ђилас је овом пригодом свој реферат започео речима:

> Другарице и другови, сутра се навршава тридесет и пет година од Велике октобарске револуције. Можемо се само радовати што је случајно испало тако да рад и одлуке нашег конгреса падну у дане када се одиграо овај најепохалнији догађај у модерној историји човечанства. (*Дуготрајан аплауз*).[390]

Након 1953. године све до распада Југославије деведесетих година двадесетог века, реформе и транзиција утврђиваће се на дискурсу слободе, и, како Игњатовић пише, ”кроз низ симултаних режима, дисциплинарних поредака и институционализованих пракси поставши фундаментално обележје културе социјалистичке Југославије”[391]. Архитектура и филм су у процесима конструисања знања о творевини која на специфичан начин остварује индустријску модерност, имали значајно место.

---

[388] Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, 52.
[389] *VI kongres Komunističke partije Jugoslavije (Saveza komunista Jugoslavije). Stenografske beleške*, 398.
[390] Ibid., 397.
[391] Ignjatović, ”Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980”, 690.

Специфичност је често интерпретирана као социјализам са људским ликом. Иако би се могло рећи да је социјализам са људским ликом био само доктрина, лажни имагинарни пејзаж остатака дана пуне реалности у Југославији, он се може тумачити и као реалност хуманизоване транзиције која је функционисала од тренутка када је човек постао грађанин социјалистичке демократије, када је ставио маску са људским ликом. Човек са маском са људским ликом "замишљао" је и произвео аутентичан пут Југославије ка комунизму, практикујући сопствену слободу у слободним институцијама. Архитектура Југославије (Београда), југословенска кинематографија, али и архитектура која је приказана на југословенском филму и у овоме имају своје место и низ могућих значења која су фиксирана док се, уз контролу суверена, јер затварање јаза, како Хелер пише, нужно подразумева и "национализацију времена"[392], слобода војевала илузијама и фантазмима.

Национализација времена би се у југословенском случају могла тумачити у домену национализације слободе. Хуманизовани прогрес и реформе *уз контролисану слободу* подразумевали су да, парафразирајући Бак Морс, ако се могло наредити да слобода буде већа, онда се она могла и одузети и потпуно укинути.[393] Значајни примери којима је исказан, како пише Лидија Мереник, "амбивалентни однос према либерализацији културе"[394], потврђују претпоставку о постојању национализације слободе стваралаштва и указују на то да је главни актер национализације времена у Југославији био њен доживотни председник Јосип Броз. Броз је, говорећи о уметности, а између осталог, исказујући 1953. бригу за "западноевропски штимунг" и "вестернизацију"[395]; указујући 1963. на "декадентне појаве, унесене извана" и "на малобројне, јалове интелектуалце (…) који су (…) носиоци негативних утицаја из иностранства"[396]; говорећи 1966. о падању "под утицај стихије, ситнобуржоаске идеологије са Запада и унутрашње реакције од пре рата"[397], контролисао слободу. Говорио је:

> Чуо сам да ми приговарају појединци које су погодиле моје речи и да питају откуд ми право да критикујем негативне појаве у области културе. Кажу Тито добро води политику, али није компетентан за област културе. Међутим другови, ко тако говори, тај не схвата шта је комунистичка партија, шта је социјализам, шта је комунизам. Ја нисам одговоран само за индустријализацију и агрикултуру, већ и за културу, ја нисам само Председник Републике, него и генерални секретар Савеза комуниста. И као генерални секретар Партије одговоран сам пред историјом и народом за правилан курс развитка наше земље. Зато такви људи треба да схвате и да запамте да другачије не може да буде. А поред тога, као просечан човек који гледа на уметност, могу да знам шта је добро, а шта није.[398]

---

[392] Heller, *La machine et les rouages: La formation de l'homme sovietique*, 65. Наведено према: Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, 53.

[393] Оригинал реченице гласи: "Ако је Стаљин могао да нареди времену да се убрза, онда је могао и да га успори – односно, могао је да га потпуно заустави када се 'социјализам' потпуно оствари", Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, 53. Бак-Морс се ослања на рад: Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 40.

[394] Lidija Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968* (Beograd: Beopolis, 2001), 56.

[395] Брионски пленум

[396] Josip Broz Tito, "Govor na VII kongresu Narodne omladine Jugoslavije", *Govori i članci,* XVIII (Zagreb: Naprijed, 1966), 67-81, 74.

[397] Josip Broz Tito, *Govori i članci,* XXI (Zagreb: Naprijed, 1972), 114-117. Реч је о Брозовом говору на III пленуму ЦК СКЈ, 1966. године.

[398] Josip Broz Tito, "Iz razgovora sa članovima predsjedništva Saveza novinara Jugoslavije", *Govori i članci,* XVIII, 87-101, 94.

2.3. Модерна архитектура Југославије (Београда)

Непосредно пре почетка II Конгреса Друштва инжењера и техничара Југославије (ДИТЈ), који је одржан од 31. октобра до 2. новембра 1948. у Београду, ова и организације сличног делокруга поднеле су извештај о раду у коме је затражено да ДИТЈ-е, преко друштава република, организује "општу дискусију по питањима архитектуре и урбанизма" у Југославији.[399] Дискусију је, како је навођено, требало организовати након искустава стечених у периоду обнове у првој и другој години планске социјалистичке изградње Југославије, али и "у времену покренутих дискусија (...) о принципијелним теоретским питањима о архитектури и урбанизму нове Југославије". Предложено је да се дискусија обави током септембра и октобра 1948. и да се њени резултати прикажу на предстојећем, II Конгресу ДИТЈ-е, јер "Савез сматра да теоретске поставке Петог конгреса КПЈ и закључци донети на Конгресу по питању даљег развоја наше културе, науке и уметности, стечена искуства у досадашњем раду код нас и искуства у СССР-у на овим секторима, омогућавају да се утврде смернице даљег развоја наше архитектуре и урбанизма."[400].

На II Конгресу је, осим резултата дискусије, о чему ће бити речи, указано на то да ова организација "у потпуности одобрава" писмо пленарног састанка Управе ДИТЈ-е, које је "као став свих инжењера и техничара Југославије", 6. јула 1948, поводом резолуције Информбироа, упућено ЦК КПЈ. У *Резолуцији поводом клеветничке кампање која се води против наше земље, наших народа, КПЈ и њеног руководства,* инжењери и техничари Југославије су изјавили да су оптужбе о непријатељском ставу према цивилним стручњацима из Совјетског Савеза нетачне, да су сви стручњаци који су долазили из СССР-а и земаља народне демократије у Југославију "уживали (...) највеће симпатије и братско гостопримство", а да су одлазили "усхићени нашом љубављу коју гајимо према народима СССР-а и земљама народне демократије". Речено је и да су инжењери и техничари Југославије "умели (су) да цене и цене данас помоћ коју су ови стручњаци указали нашој земљи", да су одржавали "братске везе са инжењерима и техничарима Совјетског Савеза и земаља народне демократије", и да ће и даље радити на упознавању социјалистичке изградње СССР-а, те да "Совјетска стручна и научна књига остаје и даље приручник којим се сваки наш инжењер и техничар служи у свом теоретском и практичном раду." Осим похвала сарадњи са СССР-ом и заветовања на даљи рад по узору, у резолуцији је наведено и следеће:

> Инжењери и техничари свесни су нових излишних тешкоћа са којима у садашњем часу морају рачунати услед тих неоправданих оптужби и клевета. Они данас масовно и свесно учествују у изградњи социјализма под руководством КПЈ, нераздвојно повезани са радничком класом и њеном авангардом, и ништа их не може поколебати у њиховом поверењу према ЦК КПЈ и другу Титу. Они ће још више збити своје редове и у заједници са радничком класом и свим трудбеницима радити на извршавању првог Титовог Петогодишњег плана и тиме доказати, да су

[399] "Izveštaj o radu Saveza DITJ i pojedinih organizacija", *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1948), 104. Дневни ред предстојећег конгреса ДИТЈ и осврт на I Конгрес који је одржан од 5. до 7. маја 1946. у Загребу, видети: "II kongres inženjera i tehničara", *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1948), 85-86.
[400] "Izveštaj o radu Saveza DITJ i pojedinih organizacija", 104.

остали верни јединству демократског и антиимперијалистичког фронта и да је једино правилан пут којим нас води наша Партија на челу са херојским ЦК и другом Титом.[401]

У обраћању ЦК КПЈ инжењери и техничари су изјавили и да су после првих резултата у остваривању Петогодишњег плана "још уверенији, да је једино исправни пут онај којим нас води ЦК на челу са другом Титом" и да ће "са још већим залагањем, радити на остварењу задатака прве Титове Петољетке", јер то ће бити, како је наведено, најбољи одговор на "клевете и нападе", "доказ наше чврсте решености, да на том путу истрајемо до краја", а тиме "израз наше оданости, љубави према Совјетском Савезу и читавом фронту антиимперијалистичких и демократских снага у свету"[402].

Ставови ДИТЈ-е о изградњи социјализма у Југославији предочени су и Јосипу Брозу. Поновљено је да сумње у правилност даљег пута нема:

Инжењери и техничари нове Југославије са свог II Конгреса, (…) шаљу Вам, друже Маршале, своје пламене поздраве. (…)

На Конгресу је дошла до изражаја, у раду стручних секција, воља и способност наших техничких кадрова, да прићу *оригиналном решавању најкрупнијих питања наше техничке изградње*. Свесни смо, *да морамо учинити више на усвајању науке марксизма-лењинизма, која ће нам омогућити сигурније и правилније прилажење проблемима у њиховом успешном решавању*. (…)

Обећавамо Вам, друже маршале, да ћемо убудуће још устрајније, збијени са свим трудбеницима наше земље око Вас и наше КПЈ, *наоружавајући се науком марксизма-лењинизма, владајући напредним техничким и научним сазнањима, непоколебљиво извршавати задатке Петогодишњег плана – задатке нашег пута у социјализам*.[403]

Била је ово тек назнака престројавања у домену архитектуре. Но, шта је било пре? Да ли је, како је и од чега је начињено престројавање?

2.3.1. Узрок: нова архитектура Југославије *vs* нова југословенска архитектура

2.3.1.1. Узрок 1: реконструкција, обнова, План и "наша млада архитектура"

Питање градитељства у нашој земљи један је од најважнијих проблема и министарства грађевина у том погледу имају велике задатке пред собом.[404]

На скупу инжењера и техничара, који је одржан 11. новембра 1944. у Београду, у присуству 1600 чланова, основан је Јединствени југословенски народноослободилачки фронт инжењера, архитеката и техничара (ЈНОФ-ИАТ), са основним задацима да се све техничке снаге, ради даљег вођења рата, ставе на располагање НО војсци, и да се исте снаге, ради изградње и подизања разрушене земље и помоћи инжењерима и техничарима у њиховој стручној изградњи, ставе на располагање НО фронту.[405] Маја

[401] "Rezolucija povodom klevetničke kampanje koja se vodi protiv naše zemlje, naših naroda, KPJ i njenog rukovodstva", *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 115.
[402] "Centralnom Komitetu Komunističke Partije Jugoslavije", *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 3.
[403] "Maršalu Jugoslavije Josipu Brozu Titu", *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 4. (курзив Т.К.)
[404] "Maršal Tito o našem radu i našim zadacima. Iz razgovora Maršala Tita sa rukovodiocima Ministarstva građevina", *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 33.
[405] A. Mendelson, "O istorijatu Društva inženjera i tehničara N.R. Srbije", *Tehnika* (Beograd), br. 10-12 (1948), 313-316.; B. Stojanović, "O osnivanju Društva inženjera i tehničara", *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 40-41.

1945. године ЈНОФ-ИАТ је престао са радом, а делокруг ингеренција ове организације пренесен на Друштво инжењера и техничара који је прешао у надлежност Јединствених синдиката радника и намештеника Југославије (ЈСРНЈ). Синдикати су ”обухватили 90% инжењера и техничара” јер су ”омогућавали стручни рад своме чланству” и јер су ”себи у задатак поставили и организовање секција по професијама, које ће се бавити искључиво питањем своје струке и стручно научним усавршавањем”. Промена је била, како је навођено, условљена, јер се оваквим начином организовања ”учвршћује Синдикални савез у којем су већином учлањени интелектуални радници чија синдикална свест још није могла бити на великој висини, будући да су први пут синдикално организовани”[406]. Пар месеци касније, 9. децембра 1945, у Београду је одржан још један састанак представника инжењера и техничара свих народних република, а онда су, након што је од 25. до 30. децембра одржана Конференција руководилаца грађевинарства у Србији, уследиле оснивачке скупштине републичких друштава. Већ 30. децембра одржана је Оснивачка скупштина Друштва инжењера и техничара НР Србије, а потом, по већим градовима Србије и организовање друштава са стручним секцијама кроз подружнице. У Србији их је основано двадесет и четири, а по истом принципу уследила је организација у свим осталим републикама.[407] Нешто касније, од 23. до 25. фебруара 1946, у Београду је одржана Конференција представника инжењера и техничара народних република, где је одлучено да се маја месеца у Загребу одржи Конгрес инжењера и техничара Југославије, где би се основао Савез Друштва инжењера и техничара Југославије (ДИТЈ).[408] Марта 1946. је одржана и Прва конференција представника техничких факултета, студената, привредних министарстава и ДИТЈ, где је озваничена сарадња факултета и привреде која је требало да обликује наставни програм факултета и профиле дипломаца.[409] Убрзо, 23. марта, Председништво владе НРС је донело и *Уредбу о оснивању Урбанистичког завода НРС*.[410] Недељу дана касније, од 31. марта до 2. априла, одржан је и Први слободни конгрес Савеза службеника привредно-управних и техничких установа Југославије.[411] Коначно, од 5. до 7. маја 1946. одржан је и Први конгрес ДИТЈ.[412] Скупу се у поздравном говору обратио Андрија Хебранг, министар индустрије и председник Планске комисије Савезне владе. Одмах је речено да Конгрес ”мора до краја уочити ону непремостиву провалију која раздваја стару и нову Југославију”[413]. Посебна пажња

[406] Mendelson, ”O istorijatu Društva inženjera i tehničara N.R. Srbije”, 314.
[407] ”Konferencija rukovodilaca građevinarstva u Srbiji”, *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 66-67.
[408] ”Konferencija pretstavnika društava inženjera i tehničara narodnih republika održana u Beogradu 23-25. II. 1946”, *Tehnika* (Beograd), br. 3 (1946), 104.
[409] На Конференцији су истакнуте и потребе да се настава на Техничком факултету продужи на 5 година, да се технички факултети реорганизују у политехничке институте са одговарајућим факултетима и одсецима, и то под непосредним руководством Комитета за вишу наставу. Milenko Filipović, ”Planska priprema inženjerskih kadrova”, *Tehnika* (Beograd), br. 3 (1946), 101-103. У време Конференције, на Техничком факултету у Београду, Николај Николајевић Аграмов је одржао предавање о Високој техничкој школи у СССР. Ж. Ј., ”Југословенско-совјетска хроника”, *Југославија СССР* (Београд), бр. 5 (1946), 43.
[410] Stojanović, ”Urbanizam”, 13.
[411] ”Prvi slobodni Kongres Saveza službenika privredno-upravnih i tehničkih ustanova Jugoslavije održan od 31 marta do 2 maja 1946 godine u Zagrebu”, *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1946), 133-166, 142.
[412] Bratislav Stojanović, ”Prvi kongres inženjera i tehničara Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1946), 109-110; ”Prvi kongres inženjera i tehničara Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 6 (1946), 167-168.
[413] ”Govor Andrije Hebranga”, *Tehnika* (Beograd), br. 6 (1946), 169-171, 169.

скренута је на ”нову улогу техничке интелигенције” која је имала ”општенародни значај”. Југославији је требао нов инжењер:

> Нашој земљи потребан је нови тип инжењера. Ми од њих не тражимо да буду само одани народу, да схватају ново стање у земљи и да се слажу с политиком владе. Ми требамо способне инжењере и техничаре који иду напред ломећи све запреке. Нама је потребна техничка интелигенција која ће откривати нова природна богатства и нове изворе сировина, која ће знати искоришћавати старе могућности и стварати нове. Само таква техничка интелигенција може спроводити у дело политику и тежње наше Владе на челу са другом Титом. Не заборавимо, да од привредног и техничког напретка зависи и бољи живот и одбрамбена способност, наша слобода и независност.[414]

И пре првог конгреса ДИТЈ, пред инжењере и техничаре су током интензивних организационих измена постављани велики задаци. На састанку представника инжењера и техничара свих народних република од 9. децембра 1945, речено је да су њихови задаци ”стручно-научне природе”, и то: ”стручно-научно уздизање чланства”; ”популарисање науке и технике и изградња стручних кадрова”; ”активно учествовање у економској обнови земље, као и у планској економској изградњи”[415]. Задатке је требало остварити решавањем проблема стручног школства, издавањем стручних часописа, сарадњом са штампом, организовањем библиотека, одржавањем конгреса, помагањем народних власти и државних установа у решавању техничких проблема и сарађивањем на остварењу програма НФ.[416] Обнова и изградња земље били су, како је навођено, горући задаци које је требало остваривати планским приступом, а техничка интелигенција је требало да се укључи у рад. Ово, међутим, није била ствар избора, већ императив, о чему је и Хебранг, у говору на Првом конгресу ДИТЈ-е, рекао:

> Да ли је сва техничка интелигенција схватила ове промене и нашла своје право место у новој, Титовој Југославији? Нажалост није. (...) Но још увек један део техничке интелигенције стоји по страни или саботира, колеба се, очекује нешто, прислушкује разне глупости, краде богу дане или се бави нечасним пословима. Са овог Конгреса треба да одјекне снажан поклик: доста је било колебања и јаловог критизирања са стране. Срамота је, недостојно је грађанина наше Републике да стоји по страни, да свом народу ускраћује своје знање и своје способности и тиме успорава обнову опустошене домовине и њен напредак. Дођите. Уложите поштено, заједно с нама, своје знање и напоре у обнову земље и стварање бољег живота. Ако брзо не дођете, можете закаснити. А ми ћемо продужити и без вас.[417]

За обнову није било средстава.[418] Рачунало се на ратну репарацију, помоћ UNRRA-е (United Nations Relief and Rehabilitation Administration), и на средства у земљи. Према Брозовим речима, на државни буџет се, пак, није могло рачунати, већ се требало усмерити или на финансијске институције, тј. на зајмове од постојећих банака и фондова или на залагање народних маса.[419] Од средине 1945. до средине 1946. године обнова Југославије је спровођена путем планова кроз три концепта. Јануара месеца 1946, објављено је да је Југославија, ”после СССР-а једина земља која може прећи на планирање и планско руковођење привредом” и да се решење Југославије да пређе на ”стварање општедржавног привредног плана” заснива на ”стварним могућностима које

[414] Ibid., 170.
[415] Stojanović, ”O osnivanju Društva inženjera i tehničara”, 41.
[416] Ibid.
[417] ”Govor Andrije Hebranga”, 169, 170.
[418] Živa M. Đorđević, ”Problemi i zadaci Ministarstva građevina. Iz referata održanog na konferenciji rukovodilaca ministarstva građevina 9. decembra 1945. godine”, *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 35-39.
[419] ”Maršal Tito o našem radu i našim zadacima. Iz razgovora Maršala Tita sa rukovodiocima Ministarstva građevina”, 33.

у земљи постоје”[420]. Планирање у Југославији је, како је навођено, било омогућено испуњењем три услова: тиме што је ”власт у земљи прешла из руку капиталистичких и велепоседничких елемената у руке народних маса”; тиме што је ”већина, за привреду најважнијих средстава производње прешла у општенародну својину” која ”сачињава државни сектор и представља руководеће позиције државе у привреди”, а да је државни сектор у привреди ”први основни елемент планирања и планског руковођења”; и тиме што се очекује ”јединство интереса радног народа и његова заинтересованост на изградњи и спровођењу плана, његово активно учествовање у остварењу плана и у привредној контроли”[421]. Закључено је, међутим, да то нису исти услови планирања као у СССР-у где су сва средства производње ”у рукама социјалистичке државе”, будући да Југославија још увек не може да обухвати сву привреду директним планирањем и ствара дугорочне и детаљне опште државне привредне планове. Речено је да Југославија не може да оствари социјалистичко планирање као СССР, већ да ”*треба да тражи своје путеве и методе, користећи при томе велико искуство планирања у СССР-у*”[422]. Заправо, Југославија је још извесно време требало да се ограничава на стварање ”краткорочног оквирног плана који обухвата (...) државни и задружни сектор и састоји се из планова за поједине гране привреде, који се међусобно повезују у једну целину”[423], иако је наглашено и да је нацртом Устава ФНРЈ предвиђено стварање Савезне планске комисије која је требало да има ранг министарства и ”сличну улогу као што је има Госплан у СССР-у”[424]. Члан 15. Устава подразумева да:

> У циљу заштите животних интереса народа, подизања народног благостања и правилног искоришћавања свих привредних могућности и снага, држава даје правац привредном животу и развитку путем општег привредног плана, ослањајући се на државни и задружни привредни сектор а остварујући општу контролу над приватним сектором привреде.[425]

Почетком 1946, јануара месеца, објављен је текст *Средишњи и регионални (урбанистички) планови* где Никола Добровић пише да се изградња земље развија у ”колективну нужност”, да ”задаци захтевају и од урбанизма да буде нешто ново”, али да није једноставно одговорити на ”објективне потребе”, јер, ”Већ сама околност што унутрашња консолидација урбанизма није још извршена отежава напоре да се његов однос одреди према нашем друштву”[426]. Наредног месеца, текстом *Постављање урбанистичког рада на реалне основе,* Бранко Максимовић је најавио почетак рада на урбанистичким решењима градова у Југославији.[427] Иако се са реконструкцијом градова у Србији већ било започело, израдом планова за Краљево (Ранковићево), Ваљево и Лесковац још 1944, за Неготин, Крупањ, Нови Сад, Шабац, Чачак, Младеновац, Смедеревску Паланку, Суботицу, Светозарево и Трстеник јануара 1946, за нова

---

[420] Вељко Беговић, ”Могућност и задаци планирања у привреди Југославије”, *Југославија СССР* (Београд), бр. 3 (1946), 14-15, 14.
[421] Ibid.
[422] Ibid., 14,15. (курзив Т.К.)
[423] Ibid., 15.
[424] Ibid. ГОСПЛАН (Gosudarstvennyi Komitet po Planirovaniyu), који је основан 1921. године, имао је ингеренције над два, до тада, у СССР-у, успешно спроведена петогодишња плана. Видети: Branko Petranović, Čedomir Štrbac, *Istorija socijalističke Jugoslavije* (Beograd: Radnička štampa, 1977).
[425] ”Ustav Federativne Narodne Republike Jugoslavije”. Наведено према: Vladimir Dedijer, ur., *Dokumenti 1948*, knjiga 1 (Beograd: Rad, 1980), 88. Видети и: *Устав Федеративне Народне Републике Југославије*.
[426] Nikola Dobrović, ”Središnji i regionalni (urbanistički) planovi”, *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1946), 8-9, 9.
[427] Branko Maksimović, ”Postavljanje urbanističkog rada na realne osnove”, *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 56-57.

рударска и индустријска насеља, као и Соко Бању и Матарушке Бању[428], Максимовић пише о неопходности да се урбанистички план остварује доследно, да се изградња врши према генералном пројекту. Постављање урбанистичког рада на ”реалне основе” подразумевало је да ”замисао о будућем граду” мора бити:

> (...) довољно прогресивна да би омогућила стални развој и напредак града. Но у исти мах та замисао мора бити реалистична, мора бити заснована на данашњим економским и техничким могућностима, мора да израсте из данашњих потреба и тежњи најширих маса градског становништва. *Та замисао мора бити таква, да се њоме постиже стварно побољшање животних услова у граду, усавршавање градског организма и стварање бољег и лепшег изгледа града, али у исти мах она мора омогућити да се живот данашњег града нормално наставља, да се нови град надовезује на постојећи, да нови урбанистички елементи оживотворавају замисао о бољем, светлијем и лепшем граду, а никако да се њоме данашњи град брише са површине, гаси, да би се на његовим рушевинама подизао нови град*.[429]

Ни оснивање урбанистичког завода НРС, *Уредбом о оснивању Урбанистичког завода НРС*, коју је 23. марта 1946. донело Председништво владе НРС, није било ни ван дискурса обнове земље нити ван дискурса ”реалних основа” урбанистичког рада. Објављено је да Урбанистички завод као самостално тело, треба да помогне у планској изградњи земље[430], а јуна је, од стране Николе Добровића, директора Урбанистичког завода НРС, у тексту *Обнова и изградња Београда. Контуре будућег града*, стигао и предлог урбанистичког решења Београда, чије су ”обележене контуре будуће физиономије, конструисане на реалним претпоставкама”[431].

Тек што је нови приступ у раду на урбанистичким решењима најављен, *Експозеом Јосипа Броза Тита о политици нове Владе*, од 2. фебруара 1946, најављен је и нов концепт ”планске обнове”, према коме је, сем обнове саобраћаја и попаљених села и вароши, требало оспособљавати фабрике и руднике, а привреду поставити на предратни степен ”па и више”[432]. Већ марта, прва етапа у развоју државног сектора била је завршена. Месец дана касније, у тексту *Планирање тражи нове методе пројектовања,* уз став да је Југославија, после СССР-а, прва држава која ”мора” приступити увођењу и извођењу државног привредног плана, објављено је да ”Данас, морају инжињери и архитекти да постану више *проналазачи, конструктори, организатори*, а мање цртачи”, што је значило да је ”епоха нове културе у грађењу” дефинитивно отпочела и то радикалним прекидом са ”традицијом” од ”индивидуализма” до ”стила”. Марјан Тепина пише:

> Посебност традиције, која се вуче за нама као лоша савест, јесте *индивидуализам,* који се изражава у љубоморном скривању сопствених искустава и знања и у индивидуалном обрађивању појединих задатака, издвојено од широке проблематике науке, технике и привреде, а нарочито од привредно-техничке проблематике. Тај индивидуализам мора да буде *замењен методом*

---

[428] У Институту су рађени планови за: Лесковац (Ратомир Богојевић), Краљево (тада Ранковићево – Јован Крунић), Ужице (Ружица Илић), и Ваљево, а по оснивању Института, од јануара 1946. године и за Неготин (Станко Мандић), Крупањ (Јованка Јефтановић), Нови Сад (Димитрије Маринковић), Шабац (Ружица Илић), Чачак (Јозеф Кортус), Младеновац (Александар Милосављевић), Смедеревску Паланку (Михајло Митровић), Суботицу (Балтазар Дулић), Светозарево (Драгољуб Јовановић), Трстеник (Михајло Митровић). Видети: Михајло Митровић, ур., *Градови и насеља у Србији* (Београд: Научна књига, 1953), 11-26.

[429] Maksimović, ”Postavljanje urbanističkog rada na realne osnove”, 57. (курзив Б.М.)

[430] Stojanović, ”Urbanizam”, 13.

[431] Nikola Dobrović, ”Obnova i izgradnja Beograda. Konture budućeg grada”, *Tehnika* (Beograd), br. 6 (1946), 176-186, 186.; *Obnova i izgradnja Beograda* (Beograd: Urbanistički institut, 1946).

[432] ”Експозе Јосипа Броза Тита о политици нове Владе”, *Политика*, 2. фебруар 1946, ”Prvomajsko takmičenje”, *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 65.

колективног рада. Ако нам је искрено стало да створимо најбоље, јасно је да ће оно најбоље, што може појединац да да, бити још увек боље, ако будемо решавали проблеме заједничким напорима, користећи искуства и знања сваког појединца. Не иде се данас за тим да извршимо овај или онај план или објекат и да га затим објавимо као пример нашег рада. Данас се иде ка изградњи читавог низа објеката, који треба да отпочну *епоху нове културе у грађењу*. Време је такво да ми инжењери и архитекти можемо да говоримо о добу које ће имати свој стил. Не данас или сутра, али је сигурно да ће променом друштвених темеља бити изорана земља где ће да расту такве руже.[433]

Метод колективног рада је подразумевао ”планско искоришћавање кадрова”, тј. ”рационално искоришћење њихових способности”, те је прокламовано да се приступа ”удруживању пројектаната у установама за пројектовање” које су ”противне индивидуализму”. Усвајање нових метода рада је имало ”исту важност као и привредно планирање”, а нова организациона шема пројектантске делатности у Југославији направљена је по угледу на совјетску. У поменутом тексту посебно је наглашено да је Комесаријат грађевина СССР-а, основан 29. маја 1939, увођењем нових метода рада у организацију пројектовања и грађења за кратко време показао велике успехе, а ради илустрације узора цитиран је Совјетски закон. У Административном праву СССР, глава XX, став 4 (Управа на подручју грађевина), по коме се приступило организовању пројектантске делатности у Југославији, наведено је:

Пројектовање изводи установа за пројектовање на основу погодбе коју склапа руководилац предузећа које треба градити или лице овлашћено од Народног комесаријата. Додељивање пројектантских радова појединцима забрањено је за велике грађевине, решењем Савета народних комесара СССР од 3 маја 1929, за све гране општенародне привреде, сем у случајевима када се пројекат додељује према резултату јавног конкурса или непосредно проналазачу … Према томе је додељивање пројектантских радова појединцима незаконито.[434]

Организовање изградње Југославије није изостављало нити један сегмент, те је поменути Први слободни конгрес Савеза службеника привредно-управних и техничких установа Југославије одржан да би се, између осталог, одредио ”однос са стручњацима”, под чиме се подразумевало дефинисање материјалних надокнада за рад. Како, наводно, јасних представа о томе није било, постављен је оквир за решавање проблема којим је решење заправо одложено. Речено је да ”већ данас постоје сви услови да се стручњаци боље осећају у новој Југославији него у бившој”, али да постоји ”маса неправилних односа, неправилног запослења”, да су ”плата и положај наших стручњака још (су) нерегулисани”, те Кардељ пише:

Треба наћи такве методе, такву организацију рада, који ће материјални интерес појединаца повезати са интересом читаве земље. Треба се борити против тенденција изједначавања, тзв. ’ураниловке’ као што је Стаљин називао тенденцију да се више или мање изједначавају сви људи, без обзира на резултате њиховога рада. Ствар треба поставити тако, да људи који предано раде и постизавају (sic!) веће успехе добијају веће награде.[435]

Трећи, последњи концепт обнове проглашен је усвајањем *Закона о општедржавном привредном плану и државним органима за планирање*, 22. маја 1946. године. У образложењу законског предлога, Хебранг наводи да се основни проблеми привреде у Југославији, као прворазредни политички проблеми, морају решавати

[433] Marjan Tepina, ”Planiranje traži nove metode projektovanja”, *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1946), 111-112, 111,112.
[434] Ibid., 112.
[435] ”Prvi slobodni Kongres Saveza službenika privredno-upravnih i tehničkih ustanova Jugoslavije održan od 31 marta do 2 maja 1946 godine u Zagrebu”, 142.

плански, али, да би се, како каже, планирање осигурало, у привреди се морала водити борба против ”наслеђених застарелих схватања, навика, метода и норми рада”, ”бирократских стега и формализама”, ”површности, спорости, недисциплинованости и нереда”, не би ли план отворио ”широке и светле путеве у будућност” и то ”Водећи у првом реду рачуна о развоју наше индустрије челика, електричне енергије и индустрије нафте и горива, као подлоге обнове и даљег развитка свих грана привреде (…).”[436]. Захтевао се и бржи развој производних снага и њихов правилан размештај, правилна размера у развоју појединих привредних грана, правилно искоришћавање могућности и природних богатстава и откривање нових, подизање материјалног и културног живота радног народа, подизање одбрамбене способности земље и заштита њене слободе и независности.

Југославија је плановима, поготову наредним, Првим петогодишњим, који се тицао индустријализације и електрификације прилазила совјетском моделу индустријализације. Заснован на примарном развоју тешке индустрије, овај модел развоја је, како је објашњавано, тек након година у којима се не произведу финансијски вишкови и у којима се, пошто се тешка индустрија развије, прелази на друге привредне гране, на лаку индустрију, могао да произведе и независан економски а тиме и независан политички систем. Модел је био заснован на ”научном” планирању да би се избегли циклуси економске кризе карактеристични за капиталистичко тржиште и економију засновану на примарном развоју лаке индустрије. Увођење планске привреде у Југославију се, са једне стране, може тумачити, како пише Марија Обрадовић, директивним актом о индустријализацији у земљама народне демократије, будући да се са израдама краткорочних планова у свим земљама започело у готово исто време[437], након Стаљиновог говора, од 9. фебруара 1946. године, у коме је расправљано о индустријализацији у капиталистичким земљама која започиње развојем лаке индустрије, а што је, у СССР-у, Партија одбацила као могућност.[438] Са друге стране, будући да је ”Функција краткорочних планова у земљама народне демократије (је) била да у пропагандном, ’идејно-акционом’ смислу инаугуришу планску привреду, а доношени су у време када државно-војински монопол још увек није био успостављен до краја, како би се извршила асимилација свих елемената политичке и економске структуре.”[439], увођење краткорочних планова у Југославији се може сматрати и актом којим је, како примећује Јелена Живанчевић, КПЈ покушала да оствари потпуну контролу над друштвено-економском репродукцијом. Да ли се краткорочни планови у Југославији могу тумачити и као акт који наговештава обрисе југословенске аутентичности будући да остварење потпуне контроле над друштвено-економском репродукцијом, од стране КПЈ, није искључивало могућност да партија касније не жели да одустане од остварене контроле? Уосталом, у чланку о *Могућностима и задацима планирања у привреди Југославије,* који је објављен јануара 1946. наведено је да Југославија ”*треба (да) тражи своје путеве и методе, користећи при томе велико*

[436] ”Zakon o opštenarodnom privrednom planu i državnim organima za planiranje”, *Tehnika* (Beograd), br. 6 (1946), 204.
[437] Marija Obradović, *„Narodna demokratija“ u Jugoslaviji 1945-1952* (Beograd: INIS, 1995), 109-110.
[438] Ibid.
[439] Живанчевић, ”Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије”, 68.

искуство планирања у СССР-у."[440], а нови приступ "планској обнови" Југославије који је најављен у *Експозеу Јосипа Броза Тита о политици нове Владе,* од 2. фебруара 1946. године[441], објављен је седам дана пре Стаљиновог говора.

Јануара 1946. године је објављен и текст *Ми не почињемо рад изнова – ми настављамо са радом.* Мате Бајлон текст започиње реченицом:

> Последњих година пре фашистичке најезде, *наша млада архитектура* почела се је јако развијати. Придолазили су млади кадрови – кадрови пуни жеље за радом – кадрови који су почели исправно схватати *проблеме наше архитектуре*, који су увидели да ће само променом друштвених односа моћи у пуној мери користити техничка искуства и своје знање за *побољшање животних услова наших народа*.[442]

Бајлон сматра да су поједини "напредни архитекти" проблем друштвених односа уочили раније, али да "њихов таленат и знање нису били довољни", да је требало "створити услове под којима ће те своје способности, везане са напредном техником, моћи користити и ставити у службу читавог народа" и да је током рата "архитектура (је) такође ступила у бескомпромисну борбу, борбу за те своје идеје, идеје које су истоветне са духом Народноослободилачке борбе"[443]. Архитекте су, пре рата, како је наведено, углавном занимали "чисто архитектонски проблеми", али се за време рата схватило да се све појаве морају посматрати као јединствена целина у којој су оне "органски везане једна с другом". Пре реченице којом је закључен текст и која стоји у наслову, речено је "И ако ми наше будуће стварање вежемо за искуство и сазнање стечено кроз ове 4 године, ако се користимо условима које нам је донело ново стање, нећемо погрешити."[444].

Учешће архитеката у Револуцији, јер су "увидели да ће *само променом друштвених односа моћи у пуној мери користити техничка искуства и своје знање* за побољшање животних услова наших народа", било је важно место са кога се пар година касније могла творити идеја о аутентичној југословенској архитектури, и то стварањем моста ка предратном модернизму као традицији на коју се, показаће се касније, могло позивати, уз главни аргумент да, због капиталистичког уређења предратне Југославије, модернизам свој пуни замах није могао да досегне. До аутентичне југословенске архитектуре, "*наше* младе архитектуре", чекало се још извесно време, а парадокси на том путу, јер је револуција требало да обрише све континуитете са претходним, нису стајали ван покушаја да се буде узоран следбеник прве земље комунизма.

2.3.1.2. Узрок 2: социјалистички реализам?

За социјалистички модел индустријализације била је неопходна примарна акумулација капитала. Трећи краткорочни план обнове Југославије је убрзо по усвајању одбачен, а јуна 1946. године започело се са припремама за Први Петогодишњи план. У исто време, југословенска делегација је отпутовала у Москву "у пријатељску посету"[445]

---

[440] Беговић, "Могућност и задаци планирања у привреди Југославије", 14,15.
[441] "Експозе Јосипа Броза Тита о политици нове Владе".
[442] Mate Baylon, "Mi ne počinjemo rad iznova – mi nastavljamo sa radom", *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1946), 5. (курзив Т.К.)
[443] Ibid.
[444] Ibid.
[445] Југословенску делегацији су чинили: Јосип Броз, Александар Ранковић (министар унутрашњих послова), Благоје Нешковић (председник владе НР Србије), Коча Поповић (начелник генералштаба), Лаврентијев (амбасадор СССР-а у

која је, између осталог, резултирала одлуком о развијању тесне економске сарадње између две државе. Одлука је донета 10. јуна, а већ 23. јула уведен је нов начин плаћања радника по ефекту рада, односно, по радним нормама[446], што је била нова метода, која је, како је Кардељ раније говорио, материјални интерес појединаца повезала са интересом читаве земље.[447] Септембра се започело са централизацијом банака.[448] Крајем 1946. године усвојен је и *Закон о национализацији приватних привредних предузећа*.[449] *Основним законом о буџету*, од 27. децембра, омогућено је да државни буџет, који је обухватао савезни, републичке, буџете народних одбора, свих привредних предузећа, министарстава и административно-оперативних руководстава за руковођење привредом, постане централни резервоар друштвеног капитала. Четири дана касније, 31. децембра, усвојена је *Уредба о јединственим ценама* на територији целе Југославије, те су концем 1946. године сви економски токови у земљи стављени под контролу.[450] Након разраде постојеће легислативе, 1. маја 1947. године на снагу је ступио *Закон о петогодишњем плану развитка народне привреде ФНРЈ*, чиме је период обнове краткорочним плановима завршен.[451]

Паралелно са легислативним припремама за доношење Закона о петогодишњем плану, отпочело је и ново организовање стручњака за извршење плана. Управа Савеза ДИТЈ је, од 5. до 7. октобра 1946. године у Београду, одржала пленум са циљем да ”инжењери и техничари Југославије још организованије прићу даљем извршењу својих задатака”[452]. Реорганизовано је министарставо грађевина. Формиран је пројектантски оперативни сектор, којим су, у циљу правилног руковођења и брзог прихватања задатака, руководили помоћници министара. Пројектантски сектор је придодат постојећим, планском и извођачком сектору.[453] Од почетка до краја 1947. број државних пројектантских бироа, који су настали национализацијом приватних бироа[454] и потоњом реорганизацијом професије у државне пројектантске организације на свим нивоима администрације, порастао је од 7 на 13, готово се удвостручивши и запошљавајући 548

Београду), Кисељев (шеф војне мисије СССР у Београду), Раде Хамовић, Јован Вукотић, Мијалко Тодоровић (генерал мајори),Срећко Манола (вице-адмирал), Звонко Морић (помоћник председника Привредног савета) и Радован Зоговић (књижевник), J., ”Југословенско-совјетска хроника”, 43.

[446] ”Спровођење новог закона о државним службеницима”, *Политика*, 27. септембар 1947, 5.

[447] ”Prvi slobodni Kongres Saveza službenika privredno-upravnih i tehničkih ustanova Jugoslavije održan od 31 marta do 2 maja 1946 godine u Zagrebu”, 142.

[448] Видети: Obradović, *„Narodna demokratija“ u Jugoslaviji 1945-1952*, 57-58, 76-77. Марија Обрадовић напомиње да је централизацијом банака омогућено стварање јединственог новчаног фонда и тиме изједначавање услова кредитирања по републикама, што је био један од кључева преласка на планску привреду.

[449] Видети: ”Govor pretsednika Privrednog saveta i ministra industrije Savezne vlade Borisa Kidriča”, *Tehnika* (Beograd), br. 11-12 (1946), 315-316; Dušan Budimirović, ”Značaj zakona o nacionalizaciji privatnih privrednih preduzeća”, *Jugoslavija SSSR* (Beograd), br. 15 (1947), 13-14.

[450] Видети: Petranović, Čedomir Štrbac, *Istorija socijalističke Jugoslavije*, 53-59; Stevan K. Pavlowitch, *Yugoslavia* (London: Ernest Benn Limited, 1971), 191-192.

[451] ”Закон о Петогодишњем плану развитка народне привреде ФНРЈ у годинама 1947-1951”, *Борба,* 1. мај 1947, 13-19.; ”Закон о Петогодишњем плану развитка народне привреде ФНРЈ у годинама 1947-1951”, *Службени лист ФНРЈ,* бр. 36 (1947). Видети и: ”Предлог закона о Петогодишњем плану развитка народне привреде Федеративне Народне Републике Југославије у годинама 1947-1951”, *Политика*, 26. април 1947, 3-5; ”Сматрам да је дужност сваког грађанина наше земље да да све од себе за остварење задаћа које се постављају пред нас у вези са петогодишњим планом”, *Политика*, 27. април 1947, 1-2.

[452] ”Plenum uprave Saveza DIT Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 7-8 (1946), druga nepaginirana strana.

[453] Živa M. Đorđević, ”O projektovanju u 1947 godini i neposrednim zadacima projektantskih organizacija u 1948”, *Građevinski bilten* (Beograd), br. 2-5 (1948), 222-237.

[454] Национализација приватних бироа спроведена је према Члану 1., тачка 36. *Закона о национализаији приватних привредних предузећа*, видети: В. Т., ”Uputstva i tumačenja: Honorari privatnih projektanata”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 2 (1947), 99.

архитеката, инжењера и техничара.[455] Крајем 1947. године Југославија је имала укупно 889 ”архитеката и инжењера”, од којих је 60% њих било запослено у државним бироима, уз потребу ”за најмање још 750 наредне године”[456]. Одржан је и Проширени пленум управе ДИТЈ-е где је, након дискусије о задацима ”у вези са реализацијом плана за 1947 годину”[457], одлучено да се закључци спроведу до 1. маја 1947. године.

Обимни планови за развој земље, прокламовани Првим петогодишњим планом, били су у диспропорцији са реалним стањем на терену. Грађевинског материјала, материјалних извора, чак ни квалификоване радне снаге, није било довољно. Министарства грађевина су организовала курсеве за цртаче, за чије расписе ”нису тражене нарочите квалификације”, а где су се, по првим извештајима, пријављивали кандидати ”разноврсних старости и занимања, односно без занимања”[458]. Мајстори су школовани на градилиштима, а ”велики део радне снаге био је не само неквалификован, већ и неплаћен”[459]. Држава се, суочена са недостатком финансија, ослањала на ентузијазам народних маса и волонтерски рад, на шта је још Броз позвао у поменутом експозеу. Најбољи волонтери су проглашавани ударницима, а ударнички рад није био ни у чему другачији од рада који је у СССР-у оличен у стахановнском покрету, где се у такмичењима превазилазила норма. Кампања рада у социјализму спровођена је педантно. У априлском броју часописа *Југославија СССР* за 1947. у тексту *Совјетски Савез – земља социјализма* је, сем исцрпних појашњења о социјализму и прегледа уставних решења СССР-а, објашњено да је принцип прерасподеле народног прихода једно од његових основних карактеристика и да је правило ”Од свакога – према способности, свакоме – према његовом раду”[460], по коме се награђује рад човека у социјализму, у совјетски устав уграђено реченицом ”Ко не ради, тај не треба ни да једе”. Рад у социјалистичком друштву назван је ”обавеза и дело части сваког човека способног за рад”[461]. Са друге стране, није било ни средстава за рад, од цртачког прибора до грађевинског материјала и механизације[462], а иновације у грађевинарству на које су званичници и раније позивали, кратко објављиване у сегменту *Наши новотари* у часопису *Наше Грађевинарство*[463], биле су, међутим, ”тек нешто више од импровизације”[464].

---

[455] Izveštaj o aktivnostima Ministarstva gradjevina za 1947, ASCG Fond 50, Predsedništvo Vlade FNRJ, f. 78, 78-114, 3. Наведено према: Vladimir Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65” (PhD Dissertation, Austin: The University of Texas, 2009), 33.
(Преузето са: https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/11635).

[456] Izveštaj o aktivnostima Ministarstva gradjevina za 1947, ASCG Fond 50, Predsedništvo Vlade FNRJ, f. 78, 78-114, 12. Наведено према: Ibid.

[457] ”Zaključci Proširenog plenuma Uprave Saveza DIT Jugoslavije održanog 9, 10 i 11-II-1947 u Beogradu”, *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1947), 9-11, 9.; ”Referat o stručnoj štampi održao na Plenumu Saveza DITJ ing. Zdenko Dizdar”, *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1947), 5-6.

[458] Miladin Prljević, ”Sto-dnevni tečaj za crtače”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 1 (1947), 11-13, 11.

[459] ”But a large part of the labor force was not only unqualified, but even unpaid.”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 37.

[460] F. Olešćuk, ”Sovjetski savez – zemlja socijalizma”, *Југославија СССР* (Београд), бр. 18 (1947), 5-7, 7.

[461] Ibid.

[462] Đorđević, ”Problemi i zadaci Ministarstva građevina. Iz referata održanog na konferenciji rukovodilaca ministarstva građevina 9. decembra 1945. godine”, 35-39. Видети и: Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 39.

[463] Видети: ”Naši novotari”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 4-5 (1948), 272-273.; ”Naši udarnici i novotari”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 6 (1948), 352-353.

[464] ”amounted to a little more than mere improvization”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 40.

Осим према проблемима из домена праксе, требало је одредити се и према теоријским питањима архитектуре. У фебруарско-мартовском броју *Технике* објављен је текст *О архитектури нове Југославије.* Био је ово, по речима аутора текста, Братислава Стојановића, ”само увод за даље постављање и разраду проблема архитектуре Федеративне Народне Републике Југославије”[465], а заправо само увод за теоријске расправе које ће уследити. Постављање и разрада теоријских проблема подразумевале су да се заузме ”одређен и правилан став према нашој савременој архитектури”, јер треба устројити ”њене путеве у скорој и даљој будућности” и утицати ”на њен правилан развој”, за шта је, како је наведено, било неопходно отворити питања архитектуре ”уопште”, ”архитектуре СССР-а” и ”наше нове архитектуре”[466]. Већ сама подела на ова три сегмента је у тренутку у коме се поставља упитна. Да ли се о архитектури СССР-а могло расправљати унутар проблема архитектуре ”уопште”? Ако не, да ли је ту могло бити место архитектуре у Југославији? Ако се ни то није могло зашто онда архитектура у Југославији, није постављена ван архитектуре ”уопште” заједно са архитектуром СССР-а? Шта се хтело? И како се то што се хтело постигло?

Стојановић износи тезе да архитектура зависи од друштвеног развоја, ”она је одраз друштвено-економског стања”, ”креће се (…) између технике и уметности”, зависи од ”развоја производних снага (…) развоја читавог друштвеног и политичког система”, а тезе по питању архитектуре као дела културе и њених веза са производњом нису ни образложене, иако су проблеми постављени, већ се аутор позива на Маркса и Енгелса. Архитектура ”уопште” је означена као употреба ”тековине раније архитектуре”, с тим да је кључ њеног развоја друштвено-економски прогрес. Нова архитектура се гради на елементима прогресивних вредности старе архитектуре, одбацивањем ретроградних елемената супротних развоју, који је ”складан са степеном развитка производње, степеном развитка нових друштвено-економских односа”[467]. Архитектура у СССР-у, ”социјалистичка по садржини, национална по форми”, је крај пута до кога се стиже ”Преко архитектуре робовског доба (египатске, грчке, римске), преко ренесансне архитектуре, архитектуре прелаза из робовског у феудално доба, преко феудалне архитектуре, преко капиталистичке (модерне архитектуре)”[468]. Без појашњења шта архитектура ”социјалистичка по садржини, национална по форми” заправо подразумева, речено је да је социјалистичка револуција донела ”нацијама Совјетског Савеза пуну слободу, створила им је најшире могућности развоја, процват националне уметности, националне културе”, што се ”одразило” и на архитектуру СССР-а, која ”иако млада, има свој специфични карактер, има своје одлике – које нису биле својствене, у тој мери и у том облику, ни у једној архитектури до сада”, а где ”Њен општенародни демократски карактер, њена социјалистичка садржина, њене националне форме спадају у те одлике.”[469]. Отварање проблема архитектуре нове Југославије је, сходно тезама о архитектури као ”одразу” друштвено економског стања, отпочело историјским освртом на међуратни период када се архитектура у Југославији ”развијала

[465] Bratislav Stojanović, ”O arhitekturi nove Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 2-3 (1947), 39-41, 39.
[466] Ibid.
[467] Ibid., 40.
[468] Ibid.
[469] Ibid., 41.

непланској, скоковито, хаотично", јер се "Градило (се) за поједине капиталисте, (…) у шпекулативне сврхе (…)." Архитектура нове Југославије је архитектура настала из дисконтинуитета са пређашњим економским стањем:

> За време народно-ослободилачке борбе наши народи су *остварили на специфичан начин, под специфичним условима, народну демократску револуцију*; власт је прешла из руку шаке експлоататора у руке широких слојева радног народа, економске позиције земље су у рукама народа (…). У овим условима и пред нашу архитектуру стављају се нови задаци, произашли из наше нове стварности – из развитка политичког и економског живота наших народа – променили су се услови под којима се гради.
>
> *Наша архитектура је већ кроз народно-ослободилачку борбу, кроз народну револуцију, почела да добија своје специфичне форме, своју специфичну садржину*.
>
> У периоду од ослобођења досад ми смо мало градили ново – обнављали смо порушено: (…). У првом периоду обнове наша је архитектура продубила своју специфичност. Ово се нарочито огледа у њеном карактеру, у народно-демократском карактеру који је прожима. Но *она још није добила свој јаснији израз*, свој пунији замах. (…)
>
> Та наша нова архитектура још више треба да се уходa у корак са новим условима, новим потребама – новим могућностима; још више треба да се веже са народом, са његовом борбом, са његовим тежњама, са његовим успесима и победама. (…) *Она треба да широко развије стваралачке снаге*.
>
> *По своме садржају, по својој функционалности она треба да буде* онаква какав је народ који је гради, какав је народ за кога се гради: *широко-народно-демократска*.
>
> Даље, она треба да буде израз оне огромне, ослобођене, до сада спутаване, народне стваралачке снаге, израз пута којим су наши народи ишли током народно ослободилачке борбе и којим иду данас, израз стремљења наших народа, израз националних слобода и равноправности, економског и културног процвата нација, израз братства и јединства наших народа.[470]

Теоријско дефинисање архитектуре нове Југославије још увек очито није искључивало могућност да би се она једном могла дефинисати као аутентична југословенска архитектура, јер је идеолошка подлога за разраду њене аутентичности, говором о остварењу народне демократске револуције током народно-ослободилачке борбе, на "специфичан начин" и под "специфичним условима", у овом тексту била више него присутна. Својеврсни парадокс ове расправе лежи у чињеници да је објављена пре V конгреса КПЈ на коме је идеја о аутентичности и прокламована, а чиме се теза о свеприсутном постојању идеје да је осим Октобарске постојала и југословенска револуција, и пре њеног прокламовања, може доказати као тачна. Са друге стране, парадокс је и у томе што архитектура нове Југославије још увек није била званично проглашена архитектуром социјалистичког реализма. Још неко време она је била "широко-народно-демократска" док, у августу 1947, није речено да је наступила епоха социјалистичког реализма у архитектури. Почетак нове епохе проглашен је у часопису који је основан да би се придао значај Првом петогодишњем плану, док ће званично прокламовање социјалистичког реализма у архитектури уследити на V конгресу, где су, ударени темељи југословенске аутентичности. Ово се такође може сматрати још једним парадоксом, те се може закључити да је "Само увод" у дефинисање архитектуре у Југославији, концидирао са "уводом" у нејасну позицију Југославије на мапи Европе. У то време, Југославија је одбила учешће у Маршаловом плану (*Marshall Plan*) за економску реконструкцију Европе, који је САД понудио свим европским земљама јуна 1947. године. Маршалов план је у Југославији и у земљама источне Европе одбијен, у

[470] Ibid. (курзив Т.К.)

складу са Стаљиновим оптужбама да је план израз америчког империјализма, а онда је крајем 28 јуна, годину дана касније, уследила и Резолуција Информбиро-а.

Прву ”потрагу за изразом у архитектури” у Југославији најбоље илуструју догађаји око три архитектонска конкурса за објекте на Новом Београду, за зграду ЦК КПЈ и Председништво владе, оба од ”општенародног значаја”, и за Репрезентативни хотел, конкурс између пројектантских организација. Новембра 1946, сва три конкурса су расписана у року од три дана, а рок за предају био 1. мај 1947. године.[471] Изложба конкурсних радова, најављена у циљу ”дискусије и консултација” пред доношење одлука[472], отворена је 20. јула 1947. на Техничком факултету у Београду[473], где су одржана предавања након говора министра грађевина ФНРЈ Зечевића, у коме је наведено:

> Ми смо против тога да се у архитектури враћамо назад, али смо и против неке модерне архитектуре, која не би била одраз наше стварности. Потребно је из *нашег историјског развоја* узети све што је лепо и корисно, те на тај начин створити једну *нову синтезу*. Свака се архитектура стварала кроз дужи историјски период, па ће и *наша нова архитектура* морати да прође кроз период оформљења и стварања (...).[474]

Шта се подразумевало под синтезом?

Десет дана касније, августа 1947, објављен је први број часописа *Архитектура,* водећег архитектонског часописа у првим годинама послератне Југославије. Одлука о оснивању донесена је на Проширеном пленуму управе ДИТЈ-е, а часопис је требало да буде објављен 1. маја 1947. Пошто је у уводнику првог броја наведено да је покретање ревије била ”прека потреба *наше нове друштвене стварности*”, да су одлуку Савеза ДИТЈ-а о њеном основању прихватили ”сви радници *наше архитектуре*”, да је то ствар свих народних република и да ревија треба да постане ”регистратор и организатор свеукупне *наше архитектонске делатности*”[475], указано је на основне задатке *Архитектуре*:

> У првоме реду забележити огромне напоре наших државно-пројектних организација на подручју реконструкције и обнове наше земље од ослобођења до данас. *То је наш први задатак.* (…) Критика, здрава, градитељска критика и контрола рада, нераскидиви су фактори наше нове архитектонске делатности. Тиме ћемо ликвидирати све оне остатке, које вучемо из анархистичке и непланске архитектонске праксе старе Југославије. У томе погледу морамо се угледати на архитекте СССР-а, који непрекидном критиком подижу ниво своје архитектуре. *То је наш други задатак. И наш трећи задатак* може се означити као најважнији: а то је стварање идејне основе наше архитектуре (што ни у ком случају не значи униформисање). Ми морамо нашу архитектуру поставити на чврсте темеље. Дати јој подлогу зрелу за њену надоградњу. Та подлога лежи у снази наше традиционалне архитектуре. (…) Ми их нећемо узети као готове, али ћемо их узети

---

[471] ”Vesti iz organizacija i ustanova”, *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1947), 28-29; (Bratislav Stojanović), ”Konkursi za Dom Centralnog komiteta KPJ i zgradu Pretsedništva vlade FNRJ”, *Tehnika* (Beograd), br. 6 (1947), 141-147; ”Konkurs za izradu idejnih skica zgrade Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije”, ”Konkurs za izradu idejnih skica zgrade Pretsedništva vlade Federativne Narodne Republike Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 11-12 (1946), poleđina naslovne strane.

[472] ”Vesti iz organizacija i ustanova”, 29.

[473] ”На Техничком факултету отворена је изложба конкурсних радова за зграде Централног комитета Комунистичке партије Југославије; Претседништва владе ФНРЈ и репрезентативног хотела”, *Политика*, 21. јул 1947, 2.; Bratislav Stojanović, ”Konkursi za Dom Centralnog komiteta KPJ i zgradu Pretsedništva vlade FNRJ”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), 69-71; *Tehnika* (Beograd), br. 6 (1947), 141-147.

[474] Stojanović, ”Konkursi za Dom Centralnog komiteta KPJ i zgradu Pretsedništva vlade FNRJ”, *Arhitektura*, 70. (курзив Т.К.)

[475] ”Uvod”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 3. (курзив Т.К.)

као почетне тачке. Кренути с тих тачака значи упутити се чврстим стазама. *На том путу треба имати у виду наш технички потенцијал, нашу индустрију.*[476]

Уводник је завршен констатацијом о садејству сва три задатка, и наведено ”Усклађивањем тих фактора родиће се зрела дела за почетак једне *нове архитектонске епохе, епохе социјалистичког реализма у архитектури*.”[477].

Међутим, чак је и у СССР-у постојао проблем дефинисања социјалистичког реализма. По Хелеру (Leonid Heller), социјалистички реализам је над културом СССР-а функционисао у непрестаном стању дестабилизације ”према различитим ’принципима неодређености’”[478]. Била је то, како Кулић пише, ”доктрина која је настојала да регулише комплетну културну продукцију” која, међутим, ”није била прецизно разрађена ни у теоријском нити у практичном смислу”[479]. У књижевности и лепим уметностима социјалистички реализам је био јасан, ”*реализам* је реферирао на реалистични мод репрезентације, док је *социјалистички* подразумевао опсег пожељних тема, које се идентификују са појмом ’идеолошка посвећеност’ (*идејност*), у славу револуције и социјалистичког рада”[480]. У архитектури је, међутим, функционисао кроз ”негативна одређења”, као супротност ”разним манифестацијама модернизма, посебно оних који, као функционализам, јесу били повезани са социјалистичким идејама и могли су се посматрати као конкуренција тотализујућим амбицијама социјалистичког реализма и стаљинистичког система”[481]. Манифестације модернизма су, како је Кулић приметио, под Стаљином постале неприхватљиве као наводно стране радничкој класи, те су замењене крајњом конвенционалношћу такође наводно лако разумљивом за масе. Ослањање на препознатљиве историјске облике је довело до тога да питање форме, постане крунско питање социјалистичког реализма, који је постепено обухватио ”све

---

[476] Ibid. (курзив у оригиналу)

[477] Ibid. (курзив Т.К.)

[478] ”(...) according to an ’uncertainty principle’ of sorts.”, Leonid Heller, ”A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories”, in: Thomas Lahusen, Evgeny Dobrenko, eds., *Socialist Realism Without Shores* (Durham, Indiana, and London: Duke University Press, 1997), 51-75, 58. Наведено према: Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 61.

[479] ”(...) the doctrine that strove to regulate the complete cultural production was precisely elaborated neither in theoretical nor in practical terms.”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 61.

[480] ”(...) *realism* referred to the realistic mode of representation, while *socialist* prescribed the range of desirable topics, identified with ’ideological commitment’ (*ideinost*) to celebrate the revolution and socialist work.”, Ibid. (курзив В.К.) Кулић примећује да је проблем са архитектуром био далеко нејаснији, јер ”архитектура једва да је миметичка уметност, што подрива основну претпоставку доктрине: Шта је реализам у архитектури?”, ”(...) architecture is hardly a mimetic art, which undermines the most basic assumptions of the doctrine: What is realism in architecture?”, Ibid.

[481] ”(...) negative terms, in opposition to various manifestations of modernism, especially those that, like functionalism, were associated with socialist ideas and could be seen as competition to the totalizing ambitions of Socialist Realism and the Stalinist system.”, Ibid., 62. Овај став дат је уз ослонац на Хелерово мишљење, ”Socialist Realism was normative, but only negatively so: it gave practical instructions on *what could not be done*, but its positive applications and its theorizing... remained highly nebulous”, Heller, ”A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories”, 60. (курзив у оригиналу). Речено је и да је критицизам посебно био усмерен на ”чишћење специфично руских грехова конструктивизма и формализма, касније повезаних са формалистичком школом књижевне теорије”, јер су се руски формалисти ”залагали за аутономију уметничког медија од тираније конвенционално прихваћеног значења кроз ’острањење’ (остранение): стварање необичних или нелогичних односа и контекста који су скрећу пажњу на чисту форму”/ ”(...) purging the specifically Russian sins of constructivism and formalism, the latter being associated with the formalist school of literary theory centered around Roman Jakobson and Viktor Šklovskij. Russian formalists advocated the autonomy of the artistic medium from the tyranny of the conventionally accepted meaning through ’defamiliarization’ (*ostranenie*): the creation of unusual or illogical relationships and contexts that draw attention to the pure form.”, Ibid. Видети и: Viktor Shklovsky, ”The Resurrection of the Word”, in: Stephen Bann, ed., *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation* (Edinburgh; London: Scottish Academic Press, 1973), 41-47.

архитектонске историје човечанства минус, наравно, модернизам, који је сматран производом буржоаске културе”[482].

Нејасни теоријски принципи социјалистичког реализма нису могли да заобиђу ни Југославију која је прогласила почетак ”нове епохе”. Једноставно угледање на узорне Совјетске примере било је подједнако проблематично и у теорији и у пракси, будући да би се анализом архитектуре у СССР, примера ради, 1930. године, могли наћи представници ”готово сваког стила који је прошао као социјалистички реализам”[483]. Иако је тек након Другог светског рата ”успостављен мање више конзистентан стил али на отворено историцистичким монументалним структурама у примерима нових солитера у Москви и павиљона Пољопривредне изложбе”[484], ови примери су, у време дебате у Југославији, још увек били у изградњи. Архитекти у Југославији су овиме уживали могућност да ”произвољно одаберу примере из широког спектра најразличитијих совјетских зграда и текстова из 1930-их година и да идаље уверљиво тврде да су одабрали ’прави’ пример социјалистичког реализма”[485]. Иако је *Архитектура* најавила нову епоху, на њеним страницама је, међутим, отпочела расправа из које није изостајало ни заступање онога што је социјалистички реализам, управо кроз негативно одређење, одбацио. Расправа се у Југославији свела на питање форме, иако су совјетски теоретичари говорили и да социјалистички реализам представља нешто више од стила – метод, који се тицао управо учешћа политике, Партије у изградњи.[486]

Пар редова након уводника, у *Теоретској анализи архитектонског обликовања* Андрија Мохоровичић је започео дебату на тему социјалистичког реализма, тврдивши да се ”О основном ставу према проблематици архитектуре већ (се) до сада у литератури необично много расправљало”, али да ”до данас нема ни приближно јединственог гледишта на основне проблеме архитектуре”[487]. Мохоровичић полази од става да се услови живота ”морају одражавати и на подручју архитектонског обликовања” будући да ”историјско материјалистичка анализа развоја уметности” потврђује да се они ”у садржају сваке гране уметности одражавају прецизном тачношћу”. Овако постављена ”дијалектичка анализа” одвела је Мохоровичића ка закључку да ”архитектонска композиција мора удовољити у својој основи техничко конструктивним као и друштвено развојним релацијама”, тј. да ”архитектура мора бити технички и садржајно функционална”. Он се на овом месту зауставља и пише да је, ”један смер у новијој теорији архитектуре тврдио, да је довољно, да архитектура удовољи искључиво

---

[482] ”(...) all of architectural history of humanity minus, of course, modernism, which was deemed a product of bourgeois culture.”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 63. Посебно видети: Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

[483] ”(...) of almost any style that passed as Socialist Realism”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 63. Кулић пише да је реч о широком спектру примера, од примера монументалности и паладијанизма до америчких небодера, италијанског *novecento*-а, *art deco*-а, па чак и до примера остатака Совјетске авангарде, називане ”буржоаском” и ”формалистичком” архитектуром.

[484] ”(...) a more or less consistent style was found in the overtly historicist monumental structures exemplified in Moscow's new skyscrapers and pavilions of the All-Union Agricultural Exhibition”, Ibid., 64.

[485] ”(...) to cherry-pick from a wide variety of Soviet buildings and texts from the 1930’s and to still plausibly claim that they selected a ’true’ example of Socialist Realism.”, Ibid.

[486] Видети: Живанчевић, ”Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије”.

[487] Andrija Mohorovičić, ”Teoretska analiza arhitektonskog oblikovanja”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 6-8, 6. (курзив Т.К.)

проблемима техничке функционалности и да је тиме њен задатак завршен", и износи став да је таква "теза (је) потпуно неодржива, јер *игнорише животни садржај архитектуре,* којег међутим документује свеукупна историјска анализа развоја архитектуре"[488]. Иако су експлицитна изјашњења изостала, могло би се претпоставити да је расправа окренута против модерне архитектуре, али, Мохоровичић у наредном кораку, раздвајањем два типа функционализма, модерну архитектуру не негира, већ је, напротив, задржава као опцију, јер, по њему, испуњење "техничких услова функционалности у композицији архитектуре" није упитно, а "правилност техничког решења у архитектури је неопходна". Он сматра да решењем "уско физичко функционалних" задатака архитектура није "афирмисала свој уметнички карактер" и закључује да "уски функционализам", који још назива и "механички функционализам", није довољан, те уводи појам "естетско садржајни функционализам", где елементи, како је наведено, изражаја појединог смера обликовања у уметности, тј. ритам, симетрија, пропорција, хармонија, "попримају тек у појединој, одређеној друштвеној структури своју квалитативну вредност"[489]. Архитектура под условима измењених структуралних односа људског друштва "мора да измени и своју основну квалитативну вредност", тј. "решење једног те истог проблема у архитектури под условима различитих друштвених структура не може да буде исто", иако услови "техничке функционалности" могу бити и идентични, јер "у смислу свог општег обликовања они морају бити дијаметрално супротни, као што су и дијаметрално супротни друштвени системи који их формирају"[490]. У тексту је указано и на "застрањења у супротном смеру" која воде ка формализму и еклектицизму што је, "још увек актуелно у извесном делу теорије архитектуре", и даље:

> Ово застрањивање води до пуног формализма, јер онемогућује правилну реализацију естетско функционалних односа у архитектури као резултата објективних услова стварности једне епохе.
>
> Ово застрањивање доводи до најбеднијег формализма и еклектицизма, те према томе само по себи не представља никакву естетску вредност. Оно је у својој суштини израз примитивизма и осуђено је, као и сваки еклектицизам, на потпуно безвредни шаблон. (…)
>
> Савремена монументалност произилази из снаге радних маса, а не из дистанце класних супротности, и према томе морају и облици савремене архитектуре бити нови, произашли из нове стварности друштвених односа и изражени новом статиком и новим материјалом.
>
> *Нема и не може бити места историјским елементима у савременој архитектури*. Ко разуме пуну вредност сјајних историјских стилова архитектуре, ко је анализирао њихову генезу, њихову дубоко логичну повезаност са одговарајућом животном стварношћу, тај ће тражити у модерној архитектури нове изражајне облике произашле из најширих савремених услова нове животне стварности. [491]

Управо је ова констатација отворила теоријску дискусију у наредном периоду, будући да се њоме, иако то није експлицитно речено, мислило на социјалистички реализам. Мохоровичић је на крају текста подвукао тезу о ширем и ужем функционализму, који нису идентични, али који су саобразни са тренутком у коме настају:

> Облици архитектуре (…) показују, да поједина фаза развоја људског друштва креира под специфичним условима нарочите облике, који су функционални одраз животног садржаја, т.ј.

[488] Ibid. (курзив Т.К.)
[489] Ibid.
[490] Ibid., 7.
[491] Ibid. (курзив Т.К.)

одраз основих односа у структури људског живота. Управо ови облици, схваћени као израз људскога друштва и његове структуре, јесу у суштини функционални, али функционални у ширем, општем смислу, они су садржајни и уметнички функционални. Архитектура у таквом свом решењу мора садржавати и ужи технички функционализам.[492]

У наредном броју *Архитектуре*, објављен је текст Милорада Мацуре који је од поделе на ужи и шири функционализам отишао даље.[493] Након неизбежне дијалектичке анализе и то архитектуре деветнаестог века, о којој је закључено да је производ капитализма који је ”неспособан да креира сопствене архитектонске форме”, већ позајмљивањем мотива ”без икаквога реда и логике” ствара еклектичне имитације сјаја некадашње буржоазије, Мацура заступа ”функционалну архитектуру”. Она је, како се тумачи, настала у капитализму и из револуционарних гибања следствених друштвеним супротностима, тј. из идеје о новом, социјалистичком уређењу друштва. Међутим, речено је да се ова архитектура у капитализму није могла развити због колизије приватних и општих интереса јер претпоставља специфична урбанистичка схватања, а следствено није могла дати ни задовољавајуће одговоре на ”проблеме естетике и обраде”. Мацура је мишљења да конкурсна решења за поменуте објекте на Новом Београду, пре свега за Зграду Председништва Владе ФНРЈ, јесу завршна фаза ”периода насумичног тражења нових изражаја”, акт који указује на ”закључак о њеној основној линији”. Да ли се овиме желело рећи да ће нова архитектура у Југославији решити проблеме архитектуре функционализма, који су постојали као интегрални део проблема модерне архитектуре? По анализи конкурсних решења Мацура констатује да је комисија увидела ”две основне концепције”, тзв. разуђена решења која су формирана од делова у функционалном односу и тзв. концентрисана, где јасно замишљени спољашњи облик твори унутрашњост, те да је при избору првопласираног рада ”поставила испред представника *два изражена правца* рад који представља њихову *средњу линију*”. Такође, констатовано је да ”између ових граница постоји *низ* пројеката, који носе у мањој или већој мери одлике једне или друге концепције”. Закључено је да решења ”приказују *дубоке разлике* у схватањима архитектуре”, да архитекти ”не могу и не смеју да пројектују по старим узорима и схватањима”, већ да треба да их проучавају ”не да би их копирали”, већ упознали ”суштину процеса њиховог развоја и формирања, да би могли извући потребне поуке” јер, архитектура ће ”временом изградити своје облике”, ”формирати стил” и ”нове естетске законе”. Расправа је овиме на кратко утихнула.

Уследила је прослава тридесетогодишњице Октобарске револуције. Друштво за културну сарадњу са СССР-ом, у Београду и осталим главним градовима република, организовало је изложбу совјетске архитектуре, коју је посетило 10 000 људи.[494] У *Архитектури* је објављен чланак *Архитектура СССР 1917 – 1947*, о теорији и пракси, садржају совјетског градитељства, уз претходно наведено *Правило савеза совјетских архитеката примљених на конгресу 1937,* по коме ”Совјетска архитектура мора тежити стварању грађевина технички савршених, економичних, удобних и лепих, које одражавају радост социјалистичког живота и величину идеја и стремљења наше

[492] Ibid., 8.
[493] Milorad Macura, ”Problematika naše arhitekture u svetlosti konkursa za zgradu Predsedništva vlade FNRJ”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 3 (1947), 3-17.
[494] ”Izložba arhitekture naroda SSSR u našoj zemlji”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 4-6 (1948), 8.

епохе."[495]. Био је ово само један од чланака којима је слављена совјетска архитектура, илустрована примерима социјалистичког реализма из тридесетих година двадесетог века[496], круна писања о совјетској архитектури, чији се почеци могу пронаћи у првим издањима југословенских часописа, између којих се истичу, како је приметио Кулић, тенденциозно афирмативни чланци објављивани у *Техници*[497].

Нешто касније *Архитектура* је наставила да објављује текстове поводом поменутог конкурса. Братислав Стојановић је изнео закључак комисије:

> Приспели радови су одраз различитог прилажења решавању проблема и изражавају *велико и озбиљно тражење*. (...) Утврђујући критеријуме по којима ће се оцењивати радови, и поред настојања да се дође до заједничког јединственог становишта, ипак су дошла до изражаја различита гледишта чланова комисије на архитектонске и естетске моменте. Зато предлози комисије за награде и откупе не носе обележје јединственог, одређеног гледања на напред побројане моменте. Комисија се a priori није определила ни за једну концепцију, а ни за један правац, већ је предложила за награде и откупе радове који су често израз различитих гледања на архитектуру – али који су сразмерно у највећој мери успели да задовоље тражене услове.[498]

Пошто је и сам закључио да се архитектура у Југославији налази у фази тражења, Стојановић пише да то није била само њена одлика:

> Мислим да ћемо се сложити с тим, да се *данас не само наша архитектура, но архитектура уопште налази у стању тражења нових путева – у стању тражења таквих архитектонских форми и праваца*, који ће бити стварни одраз друштвено-економских услова, одраз степена друштвеног развитка технике, одраз односа архитектуре према људима и њиховим потребама и, обрнуто (…).[499]

До тренутка када се прокламује да је управо "трагање" кључна одлика само архитектуре у Југославији, чиме ће она и постати аутентично југословенска, Стојановић пише да је трагање "*нарочито потенцирано код нас,* јер су се наши услови рада, (…) наше могућности рада и наше потребе тако огромно промениле према условима, могућностима и потребама у бившој Југославији". Посебно је назначено да повратка на старо нема, и наведен је разлог. Стојановић пише "*Ја не мислим да не треба користити све позитивне тековине архитектуре прошлости, али ми морамо да стварамо нову архитектуру* (…) не зато што би (sic!) стварали нову архитектуру ради нове архитектуре, него зато што *с оном досадашњом не можемо да решимо задатке* који се стављају пред нас."[500], и закључује "Етапа друштвеног развитка у којој се ми налазимо има своју идеологију, и наша архитектура садржаће у себи ту идеологију. (…) Наша архитектура треба да садржи трајне вредности – да буде одраз наше стварности."[501].

---

[495] Kazimir Ostrogović, "Arhitektura SSSR 1917 -1947", *Arhitektura* (Zagreb), br. 4-6 (1948), 3-8, 3.
[496] Видети: *Arhitektura* (Zagreb), br. 4-6 (1948).
[497] Видети: Kulić, "Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65", 49. Мисли се на чланке: Jakov Kornfeld, "Savez Sovjetskih arhitekata", *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 58-59; Nikolaj Abramov, "Organizacija više tehničke nastave u SSSR", *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 71-72; Slavko Suvajdžić, "Moskovski metropoliten", *Tehnika* (Beograd), br. 3 (1946), 84-85; I. L. Mac, "Opštenarodna demokratska načela sovjetske arhitekture", *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1946), 119-123. "Građenje od gotovih armiranobetonskih delova u SSSR", *Tehnika* (Beograd), br. 9 (1946), 259-261; Branko Maksimović, "Problem masovnog građenja stambenih zgrada u Sovjetskom Savezu", *Tehnika* (Beograd), br. 2-3 (1947), 55-57; Branko Maksimović, "Moskva— centar nove socijalističke kulture", *Tehnika* (Beograd), br. 7 (1947), 176-177.
[498] Stojanović, "Konkursi za Dom Centralnog komiteta KPJ i zgradu Pretsedništva vlade FNRJ", *Arhitektura*, 70. (курзив Т.К.)
[499] Ibid. (курзив Т.К.)
[500] Ibid. (курзив Т.К.)
[501] Ibid., 71.

У истом броју *Архитектуре* где је објављен Стојановићев извештај о конкурсима, Бранко Максимовић је, у тексту *Ка дискусији о актуелним проблемима наше архитектуре*, упутио одговор на Мохоровичићеву ”теоретску анализу”, а којом је проблем архитектонског обликовања, како је наведено, сведен на ”најпростије конструктивне форме ’функционалне’ архитектуре”, последично утицају ”буржоаске, декадентне архитектуре, која је, са распадом капиталистичког друштвеног поретка и сама морала да пође путем безидејног, празног, механичког стваралаштва које је прогнало уметност из архитектуре као непотребну”[502]. Максимовић заступа социјалистички реализам. Он сматра да је ”Проблем садржине и форме у архитектури, проблем реалистичког стваралаштва (…) нераздвојни део читавог културног и уметничког стваралаштва” и да се управо тај проблем ”поставља (се) као један од крупних актуелних проблема пред наше градитеље.”. Максимовић, међутим, остаје нејасан, јер решење проблема садржаја, форме и реалистичког стваралаштва објашњава као решење који ће ”облицима нових зграда и градских простора будити радост и понос код људи, (…) јасно говорити да је архитектура постала материјални услов за бољи и лепши живот”[503]. Иако је у тексту наглашено да Мохоровичић своја излагања заснива на ”постојању два ’супротна” смера у савременој архитектури” и то без расправе о ”два супротна друштвена поретка данашњице, два супротна гледања на свет: социјалистичког и капиталистичког”[504], то није била највиша тачка расправе. Кулминација је уследила у вези са Мохоровичићевим ставом о формализму и еклектицизму. Максимовић сматра да је реченицом ”Нема и не може бити места историјским елементима у савременој архитектури”, Мохоровичић:

> (…) стао (је) на позицију оних архитеката који поричу сваку вредност архитектонског наслеђа, који сматрају да се савремена архитектура мора изграђивати потпуно независно од свега онога што је стварано у прошлости, стао је на позицију функционалиста и конструктивиста, који су говорили да нова архитектура, са свим конструкцијама не сме да има никакве везе са облицима из прошлости, па да нове облике треба стварати потпуно изнова, остављајући да сваки поједини архитект може да има пуну ’слободу’ у стварању.
>
> Формална ’револуционарност’ тзв. Модерне архитектуре је у основи назадна и рушилачка, она под видом ’напредних’ схватања пориче, брише и руши најбоље тековине у архитектонском стварању прошлости, она враћа архитектуру, као уметничко стваралаштво, на прве ступњеве њеног развоја. [505]

Он се осврће на констатације о критичком усвајању и развијању прогресивног у делима прошлости, али за одређене појмове нема ни критичког усвајања:

> (…) функционализам и конструктивизам, иако одбацују све форме које припадају прошлости, долазе у ћорсокак, јер се стављају у службу капитализму који се почео распадати и трунути. ’Модерна’, са свим њеним правцима, добрим делом се развијала у оквиру најамних ’зграда за ренту’, она је добрим делом постала крупан инструмент капиталистичке експлоатације.
>
> Према томе, формална ’револуционарност’ тзв. Модерне архитектуре морала је бити одраз капитализма који се распада, она се развијала само у смеру задовољавања елементарних животних потреба чисто техничким путем, одбацујући уметничко стварање као сувишно и непотребно.[506]

---

[502] Branko Maksimović, ”Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), 73-75, 73.
[503] Ibid.
[504] Ibid.
[505] Ibid., 75.
[506] Ibid.

Расправа је закључена ставом да је за даљи развој ”наше нове архитектуре”, потребна дискусија ”на бази реалног архитектонског стваралаштва”, што ће допринети ”да се изграде што правилније идеолошке поставке”, ”да се наша архитектура ослободи свих оних заостатака преживелих схватања и праваца који коче њен пуни развој”[507].

У истом броју *Архитектуре* стигао је и одговор редакције на Максимовићев текст, који је означен као удаљавање од ”теоријско-практичне платформе поставивши проблем у најширим оквирима” и, иако ”у суштини тачним и корисним”, као текст којим се прешло ”на давање морално политичких лекција проф. Мохоровичићу”[508]. Редакција се са тиме, како је наведено, није могла сложити, јер такве лекције ”нису темељене на стварним моментима” те је, пре него се кренуло у обимну расправу, закључено да је Максимовићев текст изгубио на ”пуној ефикасности и практичној вредности”, и да аутор ”применом општих теза на посебна питања (…) у бити сложену проблематику с лакоћом претвара у шему”. У епицентру закључка и расправе је, међутим, било питање архитектонске форме. На претходне констатације се одговарало уз употребе цитата из совјетских текстова, и то оних које је, како Кулић наводи, превео сам Максимовић.[509] Примера ради, на Мохоровичићеву констатацију да ”Дијаметрално супротни друштвени системи формирају дијаметрално супротне архитектонске облике, јер уметнички израз, дакле и архитектонско обликовање, стоји у директној релацији и зависности од друштвене стварности”, и Максимовићев одговор да ”дијаметрално супротни друштвени односи морају узроковати и дијаметрално супротне последице, што ће се свакако одразити и на подручју архитектонског стварања”, за одговор је употребљен цитат из Симоновог (G. A. Simonov) текста:

> О радовима совјетских градитеља судиће се по оствареним делима; та дела морају бити потпуно *самостална и различита од свега оног што се ради преко границе,* она морају *стваралачки* развијати најбоље традиције класичне, а у првом реду руске архитектуре, служећи се успесима напредне грађевинске технике.[510]

Уз појашњење да Симонов текст поставља особени захтев за ”новаторски дух социјалистичке архитектуре”, редакција је навела да Максимовић ”довољно не познаје проблематику савремене теорије архитектуре у животној стварности управо социјалистичког друштва” и да је тиме зачуђена, јер он ”у читавом свом послератном теоретском раду стоји чврсто на позицијама социјалистичког реализма у архитектури”[511]. Наведен текст руског аутора је, иначе, објављен у истом броју *Архитектуре*[512], што упућује на могући закључак да је, како Кулић примећује, будући да је критиковао историцизам, изабран за објављивање ради подршке Мохоровичићу за побијање историцизма, иако је могао да служи као доказ да су чак и Совјети били против употребе историјских елемената. Реч је о тексту који је, у исте сврхе у које га је употребила редакција *Архитектуре,* употребљаван и у СССР-у, као ”пример

---

[507] Ibid.
[508] ”Napomene redakcije uz članak prof. B. Maksimovića ’Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture’”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), 76-80, 76.
[509] Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 67. Кулић наводи да је реч о цитатима из: N. J. Koli, *Realizam Sovjetske arhitekture* (Beograd: Biblioteka za kulturnu saradnju Jugoslavije sa SSSR, 1947).
[510] ”Napomene redakcije uz članak prof. B. Maksimovića ’Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture’”, 77. (курзив у оригиналу)
[511] Ibid.
[512] G. A. Simonov, ”Najznačajniji zadaci sovjetskih arhitekata”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), 63-67.

’ритуализираног критицизма’ раширеног у Совјетском Савезу, где је ’аутоматски однос кривице и грешака додељен свакоме’, без обзира на њихов стварни положај у хијерархији; јер је само Стаљин могао бити потпуно ’исправан’”[513]. Одговор редакције је и даље усмераван уз цитате из текстова објављених у СССР-у, којима се поткрепљује теза да ”ставови чистог техничког функционализма као и еклектицизма потичу из фазе развоја архитектуре под условима капиталистичког друштвеног уређења”, али да је ”борба против *остатака* таквих quasi савремених гледишта актуелна и у садашњој фази теоретског анализирања архитектонске проблематике у социјалистичком друштвеном уређењу, где не само да су таква гледишта актуелна на теоретском плану, већ су се и кроз десетак година у духу тих теорија изграђивали цели низови објеката у земљи социјализма, поред сјајних дела социјалистичке архитектуре”[514]. Наредног Максимовићевог одговора није било.

У наредном броју, *Архитектура* је пренела поменути реферат Радована Зоговића са V конгреса КПЈ којим је социјалистички реализам званично и прокламован. Борба за нови живот и нову уметност која се спроводи против империјализма, реалистичке западноевропске и америчке декадентне уметности, и декадентне, формалистичке уметности у капиталистичком свету и њених утицаја у Југославији, има се спроводити и кроз борбу ”против рецидива декаденције” у архитектури.[515] Зоговић пише:

> Декаденција и формализам у архитектури код нас, изражавају се, поред осталог, у низу нових, реализованих или тек пројектованих архитектонских објеката (…) и у реакционарним, формалистичким теоријама да је такозвани функционални конструктивизам – остварен ’на подручју западне Европе’ као израз ’полетне динамике модерног живота’ и ’савременог развоја статике изражене челиком и армираним бетоном’ - архитектура новог, социјалистичког друштва, а да је социјалистички реализам у архитектури, који усваја и прерађује на вишем степену развитка тековине класичне архитектуре, само отступање назад, како би се ’заостале народне масе’ оспособиле да схвате и прихвате ’крајње јасне композиције кристалних тела, плоха и бридова’ буржоаског функционалног конструктивизма![516]

Званично прокламовање социјалистичког реализма у архитектури стоји у колизији са званичним прокламовањем аутентичне југословенске револуције, као кључним местом конгреса, са кога почиње конструисање нове идеолошке платформе у Југославији. Да ли је то значило да је временом требало створити аутентични социјалистички реализам? Или је пак, временом чак и појам социјалистичког реализма требало заборавити, не би ли се избрисала совјетизована прошлост? Тренутак потпуне совјетизације Југославије био је и тренутак почетка њене десовјетизације. Био је то тренутак последњих покушаја да се, уколико је то могуће, упркос резолуцији ИБ-а, остане у, пре свега, финансијском и безбедоносном загрљају великог брата. На тај тренутак се чекало још нешто више од годину дана, када је постало извесно да се ”Не!” догодило. Амбивалентно стање у архитектури је тек отпочињало. Најбезбедније је било

---

[513] ”an example of ’ritualized criticism’ rampant in the Soviet union, where an ’automatic ration of guilt and mistakes was allocated to everyone’, regardless of their actual standing in the hierarchy; only Stalin could be entirely ’correct’.”, Alexei Tarkhanov, Sergei Kavtaradze, *Architecture of the Stalin Era* (New York: Rizzoli, 1992), 50. Наведено према: Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 67.

[514] ”Napomene redakcije uz članak prof. B. Maksimovića ’Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture’”, 78. (курзив у оригиналу)

[515] ”O jednoj strani borbe za novu, socijalističku kulturu i umjetnost. Riječ Radovana Zogovića u diskusiji na Petom kongresu KPJ”, 56.

[516] Ibid.

не изјашњавати се, ушанчити се у удобну разину теоријских расправа које се заснивају на промени привредно-економског система и закључују да ће даљи привредни развој временом дати адекватан архитектонски израз. Чекало се да време потврди будући правац на путу којим је Југославија већ пошла.

Уследио је поменути II Конгрес ДИТЈ, са рефератима: министра тешке индустије ФНРЈ, Франка Лескошека, о потреби да се путем самокритике размотри дотадашњи рад и укаже на смернице предстојећег рада, да се овлада науком марксизма-лењинизма и приступи решавању проблема кроз дубље повезивање са Партијом и синдикатима[517]; председника планске комисије НРС и подпредседника ДИТ, Владимира (Мирка) Ненадовића о недостацима спровођења Петогодишњег плана које проналази у рецидивима предратне прошлости, неповерењу у план, бирократизму, неуспешном повезивању науке са марксизмом-лењинизмом[518]; Братислава Стојановића о прегледу историје ДИТ и раду стручњака у контексту идеолошко-политичке изградње[519]; Миленка Јаковљевића о научном раду инжењера, где се под науком подразумева ”дијалектичко јединство система, метода и праксе”[520]. Уследили су и реферати у оквиру секција, након чега су усвојене Резолуције сваке од секција, и једна збирна, Резолуција ДИТЈ-е.

Резолуцији секције архитеката су претходила два реферата. Стјепан Планић се осврнуо на околности под којима је спроведен ”грандиозни историјски посао” обнове земље и у функцији планске привреде дао упут за ”правилније услове за рад и стварање наше нове архитектуре”[521]. Пошто је наглашено да ”кратки рокови и томе одговарајућа стална брзина рада не могу бити добри предуслови за квалитетно стварање”, да брзина ”не сме бити стална значајка”, да је она ”привремена карактеристика наше стваралачке делатности”, а да су грешке оправдане потребом брзине, јер је ”боље имати икакве но никакаве објекте”[522], предложено је да се приступи пројектовању по плану. То је подразумевало пројектовање према истом планском критеријуму ”за све ресоре са централним руководиоцима у планирању материјала, радне снаге, али и пројектовања, укључивши (...) ревизију и контролу”, и редефинисање пројектовања које ”као продукциони фактор у служби планске привреде има исто тако одлучујућу улогу, као и остале две компоненте, материјал и радна снага”[523]. Под исправним предусловима исправног пројектовања се подразумевало учествовање архитеката у постављању архитектонских програма и у упознавању са архитектонским задацима, што је сматрано предусловима оперативног планирања који су једнако важни као и време које ће бити омогућено за разраде пројеката. На овом месту затражено је: израда норматива, јер су постојећи ”некомплетни, неиспробани и недовољно диференцирани”; престанак

[517] ”Почео је рад Други конгрес инжењера и техничара Југославије”, *Политика*, 1. новембар 1948, 1-2.
[518] ”O zadacima inženjera i tehničara u izvršenju Petogodišnjeg plana (Referat Vladimira Nenadovića, potpredsjednika Saveza DITJ)”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 116-121.
[519] Bratislav Stojanović, ”Rad Saveza Društava inženjera i tehničara Jugoslavije od I do II kongresa i naredni zadaci”, *Tehnika* (Beograd), br. 8-9 (1948), 181-194.
[520] ”O naučnom radu. Referat ing. prof. Milenka Jakovljavića, održan na II Kongresu inženjera i tehničara Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 10-12 (1948), 213-216, 214.
[521] ”Referat zagrebačke sekcije arhitekata o arhitektonskoj problematici”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 122-126, 122. Потписници реферата су били и Стјепан Гомбош, Казимир Остроговић, Владимир Поточњак, Владо Антолић и Невен Шегвић.
[522] Ibid.
[523] Ibid., 123.

додељивања пројектних задатака из два центра, из савезног и из републичког, јер се задаци по важности решавања проблема не могу делити на савезне, републичке и локалне[524]; комплетирање пројектних завода стручњацима из најразличитијих области; оснивање пројектантског института од стране Савезног министарства грађевина, чиме би престао рад Пројектног завода, с тим да би се институт бавио проблематиком и резултатима пројектантске службе, координацијом рада републичких завода и сарадњом са Савезним министарствима и Планском комисијом; оснивање Урбанистичких института једино по републичким центрима који би успоставили контакте са пројектантским заводима[525]; изградња ”одговорне везе” архитекте са оперативом, јер ”Потпуно стваралачки рад архитеката обухвата савремено решавање функције, конструкције и форме, на најекономичнији и најрационалнији начин остварења”, а, да би пројекти били, како је наведено, реално савремени, за шта је потребно да се ”у срж упознају оперативне прилике сталним надзорним контактом, диригујући променама према евентуално насталим потешкоћама”[526]. Планић се бавио и проблемима архитектонских конкурса означивши их као ”такмичење у решавању архитектонских проблема” које ”спада од давнина међу највреднија културна деловања”[527]. Из тумачења конкурса који су расписивани у новој Југославији, нису, међутим, изостављане идеје о специфичности. Конкурсни акти су сматрани документима којима се ”тражи од архитеката, да дају архитектонски израз нове наше стварности, да у облицима тих силних нових грађевина по броју, значају и величинама *изразе специфично наш стил, као одраз динамике стварања у младој социјалистичкој земљи*”[528]. Ни дефинисање архитектуре није било ван дискурса специфичности. Иако је социјалистички реализам већ био прокламован, овај дискурс је генерисан измењеним, пре свега економским, процесима у друштву. Планић пише ”Архитектуру не можемо посматрати као самосталну дисциплину, подвргнуту само свом унутрашњем развојном процесу, већ се морамо руководити основном спознајом, да се политички, филозофски, уметнички, научни, па и архитектонски развој заснива на економском, да сви они делују, како међусобно један на другога, тако и сви заједно, на економску базу”[529]. Међутим, он наводи и да, иако је изградња привреде прошла исти процес у свим деловима Југославије, иако друштвено економска подлога за архитектонска стварања и идеолошку изградњу јесте иста, у Југославији постоје различитости архитектонског обликовања, и да ”савремени назори о односу функције, конструкције и форме”[530] у свим срединама нису исти, те да ”У области архитектонског компоновања у појединој средини одлучују *и континуитет са затеченом традицијом*”. Будући да уочава

[524] ”Републичка Министарства грађевина организовала (су) према својим засебним територијалним и осталим потребама разноврсне пројектантске установе и могу на темељу стручно састављених програма и по урбанистима одређеним подацима додељивати извршење пројектантских задатака према важности архитектонског проблема, а не инвеститора, одговарајућим пројектантским установама, једнима фабрике и позоришта, другима на пример разраду и прилагођење типова, а опет трећима обнову или на пример адаптацију мензе.”, Ibid.
[525] Оснивање Урбанистичких института образложено је ”брзином потребе”, које, како је наведено, не дозвољава израду дефинитивних регулационих планова, већ је ”дужност директивним регионалним и регулационим основама решити за што могуће већи број места главни саобраћани проблем, зонирање, те перспективу развоја”, Ibid., 124.
[526] Ibid.
[527] Ibid.
[528] Ibid., 125. (курзив Т.К.)
[529] Ibid.
[530] Ibid.

различитости ”и по начину грађења и по конструкцијама, материјалима, и гледању средине и стручњака на проблеме конструктивне и декоративне и форме”, Планић сматра да се ”ни у ком случају не може говорити о истом начину архитектонског стварања и назирања”[531]. Да ли је ово било место на коме се управо позивањем на ”архитектонску, уметничку и техничку традицију”[532], која се може схватити у најширем смислу, и без негативних конотација Модерне архитектуре, почело са теоријском разрадом југословенске архитектонске специфичности? Проблем ”формализма” није заобиђен ни овим радом, али је он овде тек постављен у шири друштвени, и пре свега економски контекст. Пошто је назначено да теоретски радови и остварења међународних архитеката, у стварности виђених или упознатих преко штампе, ”врше константан утицај на знање и хтење наших архитеката”, тј. доводе до упоређивања рада у Југославији са ”највећим стваралачким именима архитектуре целог света”, поручено је да је дужност архитеката Југославије да ”исправно, а не формалистички”, проуче ”органску везу елемената и начин компоновања”, а да анализе, и то је неопходно, обухвате ”унутарњу вредност појединих архитектонских дела*, техничко-индустријски потенцијал земље* у којој је дело створено као и *друштвено-економски просек средине и време*”, јер ће, ”Тако систематизирано усвајање тековина опште културе” користити ”развитку *наше савремене архитектуре*”. Овде је јасно подцртано да се ”усвајање тековина опште културе” не тиче развоја ни конкретно совјетске нити ”западне” архитектуре, али и да је предуслови за усвајање у Југославији имају ограничења:

> Заслепљеност формом и непотпуно познавање свих битно одлучујућих елемената, доводи свесно или несвесно каткада до пројеката, којим се с правом пребацује папирнатост. Ту се појављује примена код нас још неизведених конструкција, материјала, опреме у рафинираним облицима манира великог света.
>
> Слична опасност појављује се с друге стране у жељу добијања сличности с којим историјским стилом, подвргавајући савремене конструкције, те тлоцртну и просторну композицију групацијама и фасада декоративним решењима на начин неке историјске грађевине.[533]

Несагласје са прокламацијама са V конгреса у вези са социјалистичким реализмом, нешто је приметније у реферату *Неколико мисли наше архитектуре* Мире Крајгер. Мира Крајгер се осврнула на теоријске проблеме архитектуре у Југославији, одговоривши на Зоговићеве тврдње о формализму и декаденцији и позвала на дискусију о теоријским и практичним питањима архитектуре, не би ли се ”критици, која је у архитектонском стваралаштву социјалистичког друштва изванредно важан фактор” омогућило да ”постане потпуно објективна”[534]. Пошто је наглашено да су ”архитекти нове Југославије по својој огромној већини против данашње буржоаске идеологије која за своје империјалистичке циљеве искоришћава и обликује западну уметност, подупире и развија њене декадентне и формалистичке огранке, јер је таква ’уметност’ без сумње

[531] Ibid.
[532] ”У том свеобухватном раду видну улогу има архитектонска, уметничка и техничка традиција, те однос архитеката према друштвено-економским, ликовним и опште-културним проблемима данашњице.”, Ibid.
[533] Ibid.
[534] Mira Krajgher, ”Nekoliko misli o liniji naše arhitekture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 126-129.; *Tehnika* (Beograd), br. 10-12 (1948), 288-291. Реферат почиње речима: ”Непосредан повод за још интензивније рашчишћавање теоретских питања архитектуре дала (је) чињеница, што постоји у културним круговима мишљење, да владају формализам и декаденција посебно на подручју наше архитектуре још прилично суверено и прилично безобзирно.”

средство и облик непомирљиве борбе империјализма против радног човечанства и фронта социјализма", реферат позива на расправу:

> Али по својој страни сам уверена да ће бити једнако корисно за даљи развој архитектуре код нас ако сасвим искрено искаже своје становиште по свим најбитнијим питањима као што су: однос према социјалистичком реализму, према научним основама архитектуре, према питању форме и идејности архитектонског стварања, према питању односа између архитектуре и фолклора, према питању односа према Совјетској по једној страни и према западној архитектури с друге стране. Кад све ове платформе упоредимо и продискутијемо сигурна сам да ћемо моћи ступити на подручју наше теорије корак у напред.[535]

По мишљењу Мире Крајгер пред уметношћу је задатак "да у уметничком облику изрази све што је типично за социјализам", да је социјалистички реализам "прилично јасан појам" у књижевности, али да истовремено "нико (...) не може данас да каже како ће код нас да изгледа, и кад ће да се појави у нашој архитектури социјалистички реализам", јер, у крајњој линији, "И у Совјетском Савезу изјављују данас највећи архитекти да је о томе још рано говорити." Она позива архитекте да се укључе у тумачење овог процеса у Југославији, уз напомену да је "за изградњу свог стила безусловно (је) потребна пре свега промена објективних услова тј. изграђена привреда и довољан број стручног кадра", али и "више демократије и допуштања борбе разних мишљења на подручју теоретског расправљања о архитектури"[536]. Овај реферат се осврће на историју архитектуре која је виђена као неконтинуирани процес, скуп револуционарних скокова последичних техничко-технолошким проналасцима, и са ове интерпретативне тачке указује да, будући да у земљи социјализма, где, како је наведено, нема препрека даљем развоју, "какав је случај у империјалистичком систему", тај скок може бити "упадљив", да би се закључило да је савремена употреба претходних револуционарних скокова потребна, да се она не коси са марксизмом-лењинизмом, и да у томе нема "нити декаденције нити формализма"[537]. Крајгерова сматра да је форма као израз могућности материјала неупитна, а да је проблем формализма на другом месту:

> Ми смо данас истовремено у првој фази новог друштвеног уређења и на почетку стварања свог стила. (…) Зато осуђујемо сваку непотребну и новим материјалима туђу пренатрпаност разних налепљених украса и насупрот томе тежимо да би сваки грађевински елемент био истовремено и функционалан и леп. Нећемо наиме само оно што је корисно, бескомпромисно прокламујемо уз то и уметничке циљеве архитектуре.
>
> За ово наше становиште, за тежњу према једноставности наших форми без сумње су у наше време узрок нови материјали и нове могућности много лакших и једноставнијих конструкција. Сигурно ни ми не можемо прећи ћутке поред те заједничке особености наше епохе, која нас повезује са свим грађевинским стваралаштвом човечанства.
>
> Наше форме ипак неће бити једнолике, јер ће одговарати сврси зграде и идеји коју треба њена сврха да репрезентује. Поред тога треба имати у виду да на питање форме немају уплива само набројани објективни фактори, већ и субјективна гледања архитеката, која су међусобно веома различита. Сигурно није никакав случај, да има и у Совјетском Савезу упркос заједничким теоретским основама по питању форме више различитих школа.[538]

---

[535] Krajgher, "Nekoliko misli o liniji naše arhitekture", *Tehnika*, 288-291, 288.
[536] Ibid.
[537] Ibid., 289. "Зато држимо да је потпуно у складу са теоријом марксизма-лењинизма, ако изражавамо жељу ка архитектури која искоришћава све нове могућности које пружа армирани бетон. У томе без сумње нема нити декаденције нити формализма."
[538] Ibid.

Идејност у архитектури је образлагана са становишта бинара социјализам – капитализам, те је садржај у социјализму питање задатака у архитектури која треба да служи радном народу, што ће ”пре или после родити и нову социјалистичку монументалност у архитектури”:

> Треба дати свакој нашој згради могућност органског унутрашњег живота, истовремено нека у социјализму буде архитектура зграде таква, да ће нам и њен изглед проговорити о новом богатом садржају социјалистичког живота. Сигурно је да нам и нова техника са својим лаким конструкцијама и богатим новим могућностима, да створи радном човеку социјалистичког друштва ведар, здрав и културан живот, пружа много могућности, да и изгледом зграда изразимо оптимизам и елан нашег народа.
>
> Идеја величине народа који се властитим снагама ослободио, осећај поноса због заједничког рада, хероизам као последица искрених осећања радних људи према таквој својој домовини – све то је тако велико, да ће пре или после родити и нову социјалистичку монументалност у архитектури.
>
> Тако ће без сумње утицати ново друштвено стање на идејну садржину наше архитектуре.[539]

Она, међутим, износи и тезу да су сви поменути ставови ”засад принципи”, да би требало сагледати ”привредне услове” утврђене V Конгресом КПЈ, јер, иако ”због пораста угледа и снаге социјалистичког табора у свету” изградња социјализма у Југославији напредује ”брже, него што је услед неупоредиво тежих услова могла напредовати првих година после револуције у Совјетском Савезу”, Југославија објективно јесте суочена са потешкоћама услед неразвијене грађевинске индустрије. ”Нова садржина нашег пројектовања”, пише она, ”већ се сад одражава у потпуно новим функционалним решењима”, али на подручју уметничких форми ствар није тако једноставна, јер се ту прелази, ”како су то утврдили Маркс и Енгелс врше полагано, најпре у економици па тек после у надградњи, куда спада и уметност”. Из овога се закључило да ”Другачија садржина живота даће *с временом* сигурно и нашим грађевинама нове оригиналне уметничке облике и већ их сада почиње давати.”, с тим да је ”Сад (је) наш главни задатак да изградимо у нашој земљи за кратко време солидну социјалистичку привреду.”[540]. Крајгерова је изнела став да је потребно да се на ”империјалистички део света гледа реално”[541], а поглед је био утемељен на Енгелсу. За ”реалан поглед” је очито био неопходан алиби:

> Већ Енгелс је утврдио да је капиталистички систем непријатељски расположен према неким гранама стваралаштва као што је на пример уметност. Осим тога ће савесна анализа показати, да имамо у сва времена историје у свакој земљи и реакцију и напредак. То важи без сумње и за империјалистички систем. (…) Совјетски Савез показује сваким даном изнова да рачуна са тим супротностима, не само на економском и социјалном, него и на научном и културном подручју.

Након позивања на Енгелса, реалан поглед је увидео ”трагику прогресивних архитеката”:

> *Без сумње није могуће тврдити за све што настаје на западу на подручју уметности, да је декадентно и формалистичко*. То важи без сумње и за подручје архитектуре. Додуше за поштеног архитекту је на западу још тежи положај него ли за остале гране стваралаштва, јер он не може наћи у свом раду потпуног задовољства ако се његови пројекти не изводе у пракси. У томе је и трагика прогресивних архитеката, урбаниста у империјалистичком свету, пошто тај

[539] Ibid.
[540] Ibid.
[541] Ibid.

систем држи и парцеле и материјал и кадрове у својим рукама грчевитије него ма који систем пре њега. Јасно је да сањаније уопштено узев нису корисне, јер одвраћају радне људе од размишљања о стварним узроцима зла. Јасно је и то, да такве идеалне пројекте не може једноставно пресадити у земљу социјализма, јер архитект може да ствара свестрано одговарајућа дела само тамо, где је пустио дубоке корене. Али упркос томе не може бити штете ако се занимамо за њихову делатност.[542]

Био је ово још један напад на архитектуру западног света којим архитектонски принципи заправо нису дисквалификовани. У свеопштем критицизму архитектуре ”на капиталистичком западу”, неретко се показивало да су архитекти, међутим, имали ”знање већих компетенција о њеним последњим достигнућима, него о совјетским”[543], што је посебно изражено у тексту *Заблуде и криза буржоаске архитектуре* Невена Шегвића, где је западни модернизам означен као свођење архитектуре на изградњу и подлегање спекулативним интересима.[544]

Крајгерова је мишљења да је ”Култура социјалистичка по садржају и национална по форми (је) исто подвргнута закону развоја.”, што би, како је наведено, требало узети у обзир код ”гледања” на ”везе између наших народних творевина и наше савремене архитектуре”[545]. Уз подсећање да ”Друг Стаљин каже с тиме у вези да треба пружити националним културама све могућности развоја и процвата, како би се тиме створили услови за стапање у социјалистичку културу и по садржају и по облику.”, и да је ”То (је) пут ка развијању стваралачке снаге народа.”, закључено је да ”до у танчине” треба познавати архитектонска сазнања народа Југославије, јер је то ”база на којој почињемо да градимо”. И таман што би се могло закључити да је теоријско решење за југословенску архитектуру подразумевало повратак на вернакуларну архитектуру у Југославији, уследио је невероватнан обрт уз помен Лењина, који је писао да ”гајити традицију никако не значи ограничавати се на ту традицију”, те је закључено да традицију не треба слепо копирати, јер би ”стара решења, макар можда за сад естетски савршенија” у новим условима била ”лаж, која би кочила даљи развој наших форми”. Крајгерова тврди да су у ”техничком погледу” становишта по том питању у Југославији била пречишћена, иако је у пракси било одступања, и закључује ”Зато *не можемо некритички* прихватити нити све из нашег фолклора. Социјалистички реализам је прогресиван поглед на уметност, зато не може некритички признати све непроверене остатке прошлости.”[546]. На крају реферата дата су упутства: архитектонска секција ДИТЈ-е под руководством архитеката партијаца треба да организује дискусије о конкретним питањима, чиме ће се ”проширити идеолошки хоризонт”, а ово помоћи код решавања конкретне проблематике архитектуре; Пројектантски сектор Министарства грађевина треба да организује студијска путовања, конференције, студије савремене стручне литературе, да уреди услове учешћа на конкурсима и рад оцењивачких комисија; предавачки кадар би требало да је најбољи ”и у стручном и у политичком

[542] Ibid., 290. (курзив Т.К.)
[543] ”a more competent knowledge of its latest achievements than of the Soviet ones”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 69.
[544] Neven Šegvić, ”Zablude i kriza buržoaske arhitekture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 129-131, 130.
[545] Krajgher, ”Nekoliko misli o liniji naše arhitekture”, *Tehnika*, 290.
[546] Ibid. (курзив Т.К.)

погледу”; теоријски разрадити сваки нов проблем у стручној штампи, уз ревидирање уредништава.[547]

Усвајање опште Резолуције и постављење будућих задатака ДИТЈ-а, уследило је по констатацији да је нова Југославија ”способна да *сопственим снагама* успешно савлађује техничку заосталост која је само последица полуколонијалне прошлости бивше Југославије”[548]. Резолуција Секције архитеката је садржала 28 тачака, а инжењери и техничари архитектонске струке донели су закључке да је потребно: ”Градити брзо, економично”; ”створити нове методе у техничким наукама” упознавајући наслеђе у архитектури ”уопште”, критички примењујући техничка достигнућа других народа на ”наше специфичне услове”, анализирајући резултате праксе; ”приступити проучавању науке марксизма-лењинизма; борити се против идеолошких застрањивања сваке врсте”; ”саживети се са политичким и економским животом наше стварности”; ”створити најтешњи контакт пројектанта-архитекте са тереном-градилиштем”; ”мобилисати сав стручни кадар”; ”одбацити схватања о архитектури која се своде на пуко решавање утилитарних ускотехничких компонената, како се то појављује у капиталистичким земљама, и тражити, да се *у исти час* правилно удовољи функционалној компоненти и уметничко идејној компоненти архитектонског дела”; организовати стручне научне комисије које ће се бавити ”теоретским и практичним питањима архитектуре са становишта марксизма-лењинизма” уз осврт на ”*наше специфичне услове, створене Народно-ослободилачком борбом и даљим развојем изградње социјализма*”, али још увек уз употребу совјетског искуства; ”користити се свим истинским научним, техничким и уметничким тековинама свих народа у историји и садашњици, а особито Совјетског Савеза”; ”Посветити сву пажњу упознавању, изучавању, снимању, конзервирању и објављивању резултата *нашег архитектонског наслеђа из прошлости*”; ”*приступити стварању свог архитектонског израза, да тако допринесемо свој део општем развоју архитектуре у свету, који неће бити слепо копирање туђих облика, већ веран уметнички одраз наше властите социјалистичке стварности*”; ослободити се ”остатака малограђанског индивидуализма”, унети у рад ”критику и самокритику”; разрађивати теоријске проблеме у штампи и јавности; организовати студијска путовања, конференције и савремену стручну литературу; одабирати предавачки кадар према стручном и идеолошком ”погледу”[549]. Посебна пажња посвећена је урбанистичком планирању којим се, како је наведено, могу ускладити најразноврсније делатности на подручју градова и насеља: у Југославији постоје сви неопходни услови за планску изградњу и реконструкцију насеља; урбанистичко планирање се ”оснива на петогодишњим и перспективним плановима развитка народне привреде”; планирању претходе ”потребне предрадње, а напосе геодетске подлоге”; употребљавати ”метод директивних регулационих планова”, а детаљно решавати планове непосредне етапе; доносити урбанистичке и грађевинске законе; израду планова врше републички центри, иако ће у будућности бити потребно

[547] Ibid., 291.
[548] ”Rezolucija II. Kongresa inženjera i tehničara Jugoslavije o izvršenju Petogodišnjeg plana i zadacima tehničkih stručnjaka”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 113-114, 113. (курзив Т.К.)
[549] ”Rezolucija sekcije arhitekata na II. Kongresu inženjera i tehničara Jugoslavije”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 5. (курзив Т.К.)

децентрализовање урбанистичке службе; исказати бригу о градовима и насељима приликом реконструкција.[550] Закључцима је указано да је потребно и: ”подвргавање архитеката планској дисциплини”; употреба досадашњих резултата са свих сектора оперативне и административне делатности у међусобном критичком упоређивању, уз коришћење стручне литературе и преношење искустава преко оперативаца и предавача; да норма ”у потпуности оцени сву вредност уложеног интелектуалног рада, те квалитет и рационалност решења”; спровођење архитектонских конкурса у циљу ”стварања најквалитетнијих пројеката”, давања шансе младима, налажења ”специјалних форми ван постојећих продуктивних организација” за ”остваривање задатака ванредне важности”; усмеравање пажње на нове кадрове који ”неће бити оптерећени супротностима бивших класних интереса”, а чиме ће се створити предуслови за ”формирање стручњака новог друштва”[551].

2.3.2. Ефекат

Прве назнаке измењених односа на спољнополитичком плану појавиле су се у уређивачкој политици *Архитектуре.* Јунско-јулско издање из 1948. је објавило последњи текст у коме је дат осврт на архитектуру земаља источног блока[552], да би се у наредним бројевима током 1948. године[553], у којима је објављена поменута Резолуција секције архитеката на II Конгресу ДИТЈ-е , и до последњег броја 1949. године[554] *Архитектура* доминатно окренула домаћим темама. У последњим бројевима за 1949. годину, где је објављен Кардељев говор на заседању словеначке академије наука и уметности, објављен је и текст о Ле Корбизјеовом (Le Corbusier) *Unité d'habitation* у Марсељу, који је преведен из британског извора, али оденут у рухо тада још увек важећег дискурса о ”буржоаској архитектури”[555]. У напоменама пред текст скренута је пажња да је објекат ”одраз капиталистичке идеологије, која је човека ставила на последње место у општој скали вредности” и да има ”спекулативне карактеристике” које се ”не могу (се) сакрити паролама о ’револуционарности модерне архитектуре’”[556]. Уследило је и објављивање Гропијусовог (Walter Gropius) текста *Једна основа за студиј архитектуре*[557] уз посебан навод преводиоца оринигала, Владимира Турине, да се текст објављује јер ”може послужити као подстицај и подлога за дискусију”, а у вези са ”расправама о реорганизацији архитектонске наставе”, Гидеонов текст (Sigfried Giedion) *О раду Алвара Алта* (Alvar Aalto)[558] и Фискеров (Kay Fisker) текст *Морал функционализма*[559]. Истовремено, часопис је изменио преводе табела садржаја и

[550] Ibid.
[551] Ibid.
[552] ”Suvremena mađarska arhitektura”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1948), 40-41. Пре тога објављиване су и чланци о архитектури у ЧССР и НР Бугарској
[553] *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948).
[554] *Arhitektura* (Zagreb), br. 18-22 (1949); *Arhitektura* (Zagreb), br. 22-24 (1949); *Arhitektura* (Zagreb), br.25-27 (1949).
[555] ”Ormarski stanovi—'marseilleski' projekat Le Corbusiere-a”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 25-27 (1949), 76-77, (96).
[556] Ibid., 76.
[557] Walter Gropius, ”Jedna osnova za studij arhitekture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 3-4 (1950), 75-78. Оригинални текст ”Bluesprint for an architects training” са енглеског је превео Владимир Турина.
[558] Sigfried Giedion, ”O radu Alvara Aalta”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 9-10 (1950), 50-54.
[559] Kay Fisker ”Moral funkcionalizma”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 9-10 (1950), 64-66.

натписа. Из последњих бројева из 1949, у којима је и објављен текст о Марсељском блоку, из уобичајених превода на руски и француски језик нестао је руски. Поменуте интерпретације у напоменама биле су последњи издисаји умирућег дискурса пред новим који је већ био на вратима, а за који ће се, да би био аутентично југословенски, испоставити да је одвећ био присутан.

2.3.2.1. Ефекат 1: Прво саветовање студената архитектуре ФНРЈ

Почетком 1950. године, од 12. до 19. фебруара у Загребу је, уз подршку ЦК Народне омладине Југославије, факултета у Београду, Загребу и Љубљани, Министарства за науку и Савеза друштва инжењера и техничара Југославије, одржано Прво саветовање студената архитектуре ФНРЈ.[560] Извештај са Саветовања је указао да изградња социјализма у Југославији поставља архитектима ”све замршеније, разноврсније и компликованије задатке” који превазилазе ”реалне могућности наслеђеног архитектонског кадра формираног под условима старе Југославије” и да је питање нових кадрова једно од најважнијих, јер ”Нови услови и нови задаци захтевају свестраније образованог, темељније припремљеног архитекта, свесног градитеља социјализма.”[561]. Саветовање које је било посвећено ”бризи Партије за стручан и културни развој” студентске омладине у Југославији, јер Партија, ”никада није спутавала стручњаке-стваралоце прописујући им форме истраживања”[562], била је својеврсна имплементација најновијег виђења Партије, које је претходно изнешено на поменутом III Пленуму ЦК КПЈ, у област архитектуре. Извештајем са Саветовања забележено је да су ”и студенти оправдали указано поверење и бригу Партије”, да су се кроз реферате ”оцртали (су се) ликови омладинаца који теже да се изграде”, а онда су цитиране Ђиласове речи из реферата *Проблеми школства у борби за социјализам у нашој земљи*, о младима који треба да израсту у ”слободне социјалистичке људе, људе који смело и одважно мисле и раде, који су широки и разноврсни у схватањима, а не људе чији ће умови бити потшишани на исти начин”[563]. Био је ово први степеник у ослобађању слободе у домену архитектуре.

Главни реферат *О неким питањима борбе за квалитет студија* поднео је секретар Комитета народне омладине Архитектонског одсека у Београду, студент Архитектонског факултета у Београду, Урош Мартиновић. Будући да је рефератом указано да је главна тема саветовања ”борба за квалитет студија”, ”постизање стручних квалитета кроз студије” чије је тежиште на ”личном залагању”[564], њене интерпретације се могу тумачити као деловање, или тек успостављање, још једног режима у производњи раније помињане ”слободно изграђене, стваралачке личности”[565], које је

[560] Саветовању су присуствовали и председник Комитета за науку и културу Владе НРХ, представници ЦК КПЈ, министарстава за науку и културу Владе ФНРЈ, Министарстава грађевина НРХ и Савеза друштава инжењера и техничара Југославије. Видети: Oliver Minić, ”Povodom Prvog savetovanja studenata arhitekture”, *Tehnika* (Beograd), br. 3-4 (1950), 98-100.
[561] Ibid., 98.
[562] Реч Милутина Балтића, организационог секретара Централног Комитета Народне омладине Југославије (ЦК НОЈ), наведено према: Ibid.
[563] Ibid. Видети и: Đilas, ”Problemi školstva u borbi za socijalizam u našoj zamlji”, 287-320.
[564] Minić, ”Povodom Prvog savetovanja studenata arhitekture”, 98.
[565] Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988*, 319.

нераздвојиво од институција које би ”одважног социјалистичког човека” могле да произведу. Мартиновић се на почетку реферата, уз цитат Резолуције III Пленума ЦК КПЈ, одмах изјаснио да се пред Партију, масовне организације и органе школства постављају задаци изградње ”нових социјалистичких кадрова”, односно, ”Васпитање одважног социјалистичког човека чија су схватања широка и разноврсна, коме су туђи бирократизам и укалупљеност мисли.”[566]. И пре него је почео с рефератом, Мартиновић је закључио да су Закључци III Пленума ”од необичне важности за сав наш будући рад у организацијама народне омладине и на факултетима уопште”, јер ”Њихово правилно тумачење и конкретизација допринеће у огромној мери још живљој и садржајнијој борби за подизање квалитета наших студија, борби за подизање истинских висококвалификованих стручњака архитеката.”[567] Резолуцију Пленума би било, како је напоменуто, погрешно сматрати ”као неки преокрет у политици Партије по проблемима школства”, већ треба разумети да је она ”само дала уопштавање оног искуства које је стечено на основу оне исте линије одређене истим идејним основама (…) тј. на бази: ’народне револуције’”[568].

Инсталација механизама за потврду нове идеолошке платформе кроз и у домен архитектуре могла је да почне. Мартиновић пише о демократизацији:

> А схватити дух Резолуције III Пленума значи схватити нашу стварност, схватити у потпуности линију наше Партије за што потпунију *демократизацију* читавог нашег друштвеног живота – борбу за даљи развитак истинског социјалистичког демократизма, за широко и свестрано учешће најширих маса радног народа у решавању свих политичких, културних и привредних задатака, за најсвестраније развијање иницијативе појединаца и установа на свим пољима делатности.[569]

Уз доследно цитирање делова Ђиласовог реферата о ”методима” који треба да омогуће идејну борбу, која је основа напредног васпитања, он наставља:

> О чему све то говори? Без сумње да је то одраз оне наше специфичности развитка на путу у социјализам, оног пунијег, него ма где другде, демократизма у периоду диктатуре пролетеријата који је омогућен самим карактером наше народне револуције, оне истински марксистичке политике наше Партије и доследне примене принципа марксизма-лењинизма на нашу стварност. То говори пре свега о снази и високом класном моралу наше Партије и о њеној непоколебљивој верности идеји и ствари социјализма, у периоду покушаја ревизије њеног учења. То са друге стране значи отварање широких могућности за процват и културе у условима свестранијег развитка демократизма за победу истинске науке и културе кроз истинску борбу мишљења на идејном пољу, борбу против декадентних и реакционарних схватања као и борбу против контрареволуционарних покушаја савременог ревизионизма у радничком покрету.[570]

Мартиновић је, тек онда, почео да износи конкретне проблеме студија, који се тичу ”борбе за већи квалитет знања (…) кроз идејно и стручно изграђивање лика социјалистичког интелектуалца”, јер, иако се, како каже, ”на пољу изградње висококвалификованих кадрова у архитектури” дотада одговорило на планске задатке, ”ми не можемо бити задовољни, јер темпо нашег рада (…) заостаје за општим темпом развитка социјализма у земљи”. Недостаци у раду студената и у самој настави тичу се: површног прилажења студирању које се може превазићи ”озбиљним изучавањем читаве

---

[566] ”Rezolucija Trećeg plenuma CK KPJ o problemima školstva u borbi za socijalizam u našoj zemlji”, 483.; ”Rezolucija Trećeg plenuma CK KPJ o problemima školstva u borbi za socijalizam u našoj zemlji”. Наведено према: Uroš Martinović, ”O nekim pitanjima borbe za kvalitet studija”, *Tehnika* (Beograd), br. 3-4 (1950), 100-106, 100.
[567] Martinović, ”O nekim pitanjima borbe za kvalitet studija”, 100.
[568] Ibid., 101.
[569] Ibid. (курзив Т.К.)
[570] Ibid.

проблематике архитектонског стваралаштва, стручним наоружањем и сталним идеолошко-културним подизањем", јер, "без тога нема социјалистичког архитекте, одважног и способног градитеља новог живота и наше нове стварности"[571]; пријемног испита о чему треба донети уредбу; борбе против "буржоаских и малограђанских утицаја на свест наших студената". У недостатке су, међутим, сврстани и предмети студентских дискусија, тј. "однос технике и уметности у архитектури", јер студенти "иду из једне крајности у другу, и у оба случаја наравна ствар, греше". Управо ово место Мартиновић препознаје као кључни проблем наставе и, између осталих, отвара и питања односа према "појму идејности и формализму у архитектури, односу према културном наслеђу, совјетској и уопште страној архитектури". Он предочава да ниски теоријски ниво студената, склоности и лични квалитети појединаца, "последице жалосних искустава са архитектуром бивше Југославије и у капитализму уопште", нису једини узроци "таквог стања", већ, и пре свега наведеног, "јединствено теоретско гледиште о дефиницији архитектуре" које у пракси не постоји. Мартиновић пише:

> Са једним се збиља мора пречистити: нема истинског архитекте без изучавања свог заната, без озбиљног познавања савремених техничких конструктивних елемената и материјала, без широког техничког образовања, исто као што нема истинског архитекте уметника без широког културног и уметничког образовања, без свог унутрашњег жара и уметничке ерудиције. (…) Наше студије су једно од средстава за то; ми се на њима морамо пре свега правилно оријентисати према самоизградњи, ми се на факултетима морамо пре свега научити како и шта учимо.[572]

Уз ово је цитиран и Лењин:

> Нама није потребно бубање, али нам је потребно да развијемо и усавршимо памет сваког ученика познавањем основних чињеница, јер ће се комунизам претворити у пустош, претворити у празну форму, комунист ће бити само обичан хвалисавац ако сва стечена знања не буду прерађена у његовој свести. Ви та знања морате не само стећи него их морате стећи тако да се према њима односите критички, да свој ум не преоптерећујете непотребним старежом, већ да га обогатите познавањем свих чињеница без којих не може бити савременог образованог човека. (…) Пред вама је задатак изградње и ви га можете решити само ако будете овладали читавим савременим знањем.[573]

Реферат се огласио и поводом идејности и партијности у уметности и архитектури посебно. Борба за "идејност у нашем стваралаштву", за "научност и истинитост", развијана је, како је наведено, кроз партијске организације са мање или више успеха, али је у основи правилно постављена, јер је то *"саставни део борбе за свестраније идејно-политичко образовање*". Уз цитате Ђиласовог реферата са V Конгреса КПЈ, о борби за социјалистичку идејност у уметности, закључено је да се "борбом мишљења" на факултетима дошло до "заједничких формулација у погледу метода и пута којим треба прићи решавању (…) конкретних архитектонских задатака":

> Студенти су схватили и усвојили у већини класичну формулацију о савременој архитектури 'националној по форми и социјалистичкој по садржини', уочили су и труде се да усвоје у већини нужност дијалектичког материјалистичког погледа на пољу уметничког стварања. Студенти су на крају дошли, у већини, до сазнања о социјалистичком реализму као новом изразу и у архитектури и напокон студенти су, у већини, потпуно свесни неодрживости буржоаских декадентних и реакционарних схватања на подручју људске мисли, културе, науке и уметности. Али и поред свега тога ми се још нисмо успели ослободити многих декадентних и за наше услове

[571] Ibid., 102.
[572] Ibid., 103.
[573] Lenjin, "O književnosti", 181. Наведено према: Ibid.

депласираних праваца и форми увезених са запада. Ми већ можемо говорити о појави извесног 'маниризма-модернизма' на нашим факултетима где се некритички покушавају подражавати поједини представници западне архитектуре, а нарочито Le Corbussier, према чијем стварању се фетишистички односи а да се његово истинито стваралаштво и не познаје. И није ретка појава да у таквој ситуацији неки наши другови решавају конкретне проблеме из социјалистичке Југославије у духу коњуктуре и безначајне архитектуре запада, 'упознате' преко неколико успелих снимака викенд-виле америчког милионера или филмске звезде, или, пак, да се за пројекат виле композитора узима дословно облик клавира, па се добије зграда на три ноге. Било је случајева и директног копирања фасада, тако да се пројектовању приступило од фасаде ка основи. Анализирајући ове појаве 'новог формализма' дошло се до интересантних података да су у таквом застрањивању најподложнији студенти оптерећени баластом малограђанштине.[574]

Иако се могло очекивати да ће Мартиновићево излагање бити ода социјалистичком реализму, уследио је обрт, јер, проблеми се могу превазићи критичким мишљењем, а свако друго мишљење је контрареволуција:

Било би неправилно схватити да смо ми противу сваког утицаја са стране, напротив, ми се морамо користити богатим искуством и њиховим достигнућу морамо *критички* односити, усвајајући и користећи оне позитивне тековине примењиве на социјалистичку стварност. Ако би (sic!) другачије радили, онда би (sic!) се изродили или у загрижене шовинисте, ограђујући се високим зидом од културних и научних достигнућа у свету, или би (sic!) се пак претворили у празне космополите и еклектичаре отварајући врата сваком утицају споља, укључујући и економско-политички, чиме би (sic!) само ишли на руку империјализму и контрареволуцији. При томе никада не треба изгубити из вида традиције, сопствена достигнућа у прошлости и своје културно наслеђе као непресушно врело нових надахнућа, али се и овде треба односити са истом критичношћу.[575]

И поново, у складу са идеолошком платформом о исправном путу, по истим методима о конструисању исправности, цитиран је Лењин:

Марксизам је извојевао свој светско историјски значај као идеологија револуционарног пролетеријата тиме што он, марксизам, ниуколико није одбацио најдрагоценије тековине буржоаске епохе, него је, напротив, *усвојио и прерадио* све оно што је било од вредности у више од двехиљадугодишњем развитку људске културе. Само даљи рад на тој основи и истом правцу оживотворен (практичним) искуством пролетеријата као његовом последњом борбом противу сваке експлоатације, може бити признат као развијање праве пролетерске културе.[576]

Архитектури "буржоаске епохе" су овиме врата већ била одшкринута. Требало је још само прецизирати начин на који ће се та врата "правилно", "критички" отварити.

Мартиновић није заобишао нити једно место које се у рефератима уобичајено претресало. Посебно се задржао на питању културног наслеђа, замерајући да је лоше позиционирано у наставним програмима, што резултира наводно неправилном употребом у стварању савремених идеја тј. "механичким преношењем елемената", а онда је прешао на теме: идеолошко-политичког рада међу студентима, јер "без основног марксистичког образовања не може бити ни истински стручног, научног, идејног и културно-уметничког образовања"; ниског "теоретског нивоа студената"; једностраности дискусија и рада са студентима; ниског нивоа културно-уметничког образовања, где је предложено упознавање културног наслеђа и стваралачких вредности Југославије истовремено са "културним тековинама других народа", и то "не односећи се према њима совјетским мерилима сопственог 'приоритета' и мањих вредности

[574] Ibid., 104.
[575] Ibid. (курзив Т.К.)
[576] Lenjin, "O proleterskoj kulturi". Наведено према: Ibid., 105. (курзив Т.К.)

’заграничних’ достигнућа на пољу културе и људске мисли уопште, јер је нашем човеку расизам, ма у ком се он облику и ма где се појавио, одвратан и антикултуран као производ варварске мисли и поробљивачких тенденција”[577]. Уз осврт на проблеме наставе, кориговање наставног плана и програма за архитектонске факултете, наставног кадра, ревидирања уџбеника и литературе, реферат је завршен речима да је саветовање студената ”први корак” ка остваривању основног задатка ”да својој социјалистичкој домовини дамо што квалитетније кадрове за велика дела и прегнућа”. Тај задатак се имао остваривати ”само заједничким снагама под руководством своје Партије”, која је била гарант да ће ”из наших школа излазити све јачи и спремнији кадрови који ће прожети титовски и предано, извршити велике задатке изградње социјализма”[578].

Саветовање је отворено и рефератом *О међународном конгресу студената архитектуре у Лондону*, студента Архитектонског факултета у Београду, Богдана Богдановића, корефератима о раду студената Архитектонског факултета у Београду и архитектонских одсека Техничких факултета у Загребу и Љубљани и изложбом студентских радова.[579]

Саветовање студената није одржано без реферата професора, од којих су неки објављени одмах по Саветовању, неки нису никада објављени, док се на неке, пак, дуго чекало. Реферати *Приказ развоја словеначких градова* Еда Равникара о приказу радова на изградњи нових сеоских и индустријских насеља и *О културном наслеђу у архитектури* Душана Грабријана о могућностима да архитектура обједини наслеђено регионално богатство Југославије, тј. о ”правилности проучавања нашег културног наслеђа”[580], нису никада објављени.

О индустријској архитектури, Стјепана Гомбоша је објављен одмах, у фебруарском издању часописа *Наше грађевинарство*. На почетку реферата је исказано незадовољство тренутним статусом архитеката индустријских објеката и наставним предметом на коме се изучава та проблематика, с обзиром на развој индустрије у новој Југославији. Цела конструкција реферата којом ће се архитектима дати пуна слобода у приступу решавању ове проблематике, и то она која нема узоре у совјетској архитектури, почива на осврту на индустријско градитељство Југославије између два рата. Гомбош пише да за изградњу индустријских објеката ”нису постојали никакви други критеријуми осим експлоатације”, да је реч о објектима код којих у архитектонском смислу постоји ”неповезаност бар са оним конструктивним ставом који се очитује у напреднијим и моћнијим капиталистичким земљама” и закључује да су ”у епохи – када је у Југославији индустријско градитељство још вегетирало на потхватима колонијалне експлоатације (…) у материјално и технички развијеним земљама изграђени узорно квалитетни индустријски објекти”, јер:

> У бившој Југославији није могла настати квалитетна индустрија већ зато што није била *нити капиталистичка земља*, него тек једна мала, корумпирана, полуколонијална балканска држава,

[577] Ibid.
[578] Ibid., 106.
[579] Богдан Богдановић, ”Стварност архитектуре и студенти архитектуре. Поводом Међународне конференције студената архитектуре у Лондону”, *Народни студент*, 30. мај 1949, 3-4.; ”Referat organizacije Narodne omladine Tehničkog fakulteta u Zagrebu”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb) br. 1-2 (1950), 74-79.; France Ivanšek, ”Problemi nastave na arhitektonskom odjelu univerziteta u Ljubljani”, *Tehnika* (Beograd), br. 3-4 (1950), 107-111.; ”Problemi nastave na Arhitektonskom odijelu Ljubljanskog sveučilišta”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb) br. 1-2 (1950), 68-74.
[580] M. B., ”Prvo savetovanje studenata arhitekture FNRJ u Zagrebu”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 2 (1950), 122-124.

са проблематичном перспективом политичке будућности – дакле баш довољно значајна за краткорочну експлоатацију односно зато да буде експлоатисана.[581]

Интерпретативним обртом по коме предратна Југославија није била капиталистичка земља направљен је дисконтинуитет са предратном индустријализацијом Југославије, што се није косило са дискурсом о индустријализацији у новој Југославији као акту који почиње од нуле, само што остаје нејасно, чему онда југословенска револуција служи, ако бар једним делом није била усмерена на обарање капитала. Углавном, поменути дисконтинуитет је произвео место за слободно деловање архитекте који не мора бежати од архитектонских решења у предратној Југославији, јер она нису била ”капиталистичка”, те се у даљем раду, што је важније, није нужно морало угледати на совјетске узоре.

Реферат *Стамбена изградња* Мате Бајлона објављен је у чак три часописа, у *Нашем грађевинарству* у марту, у *Техници* у истом броју у коме је објављено да је одржан конгрес студената и у часопису *Урбанизам архитектура* у истом броју у коме ће бити објављен и последњи реферат са Саветовања, реферат Невена Шегвића, о чему ће посебно бити речи.[582] Према извештају са саветовања, Бајлон је указао на ”потребу и важност научне анализе свих остварења у нашој стамбеној изградњи” као и на ”важност њихове теоретске обраде и уопштавања постигнутих искустава”[583]. Текст који обилује подацима о предратној и послератној стамбеној архитектури у Југославији илустрован је упоредним подацима стамбене изградње у европским земљама и САД, који су преузимани или из штампе истих земаља или из извештаја Економске комисије организације Уједињених нација *О проблему становања у Европи.* Уз поменуте илустрације у тексту цитиран је Енгелс, по коме се крај оскудици станова, тј. ”пооштрење (sic!) које је погодило стамбене прилике радника услед наглог прилива становништва у велике градове”, може решити заустављањем ”потчињавања радничке класе од стране владајуће класе”[584]. Рефератом је истакнут значај ”нових специфичних форми за изградњу социјализма”, тј. домова ученика у привреди и интерната средњих и стручних школа, колективних станова за самце, радничких одмаралишта и летовалишта за децу и омладину, за које, како је наведено, није било ослонца у предратној архитектури Југославије.[585]

У реферату *О монументалности у архитектури* Андрија Мохоровичић се уз историјски осврт од палеолита, илустрације ”смелих конструкција (мостови, хангари, фабрика турбина АЕГ у Берлину, стамбени облакодери)”, фокусира на услов за постизање монументалности, и то у социјализму. Он сматра да је контакт и приступачност ”неанонимног дела објекта масама”, услов монументалности за шта, као пример, наводи Ле Корбизјеов пројекат Центросојуза.[586] Реферат је на Саветовању

[581] Stjepan Gomboš, ”O industrijskoj arhitekturi”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 2 (1950), 77-82, 80.
[582] Mate Baylon, ”Stambena izgradnja”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 3 (1950), 168-177*; Tehnika* (Beograd), br. 3-4 (1950), 119-122; *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 5-6 (1950), 41-46.
[583] B., ”Prvo savetovanje studenata arhitekture FNRJ u Zagrebu”, 123.
[584] Friedrich Engels, *Zur Wohnungsfrage* (Hottingen-Zürich: Volksbuchhandlung, 1887), 11. Наведено према: Baylon, ”Stambena izgradnja”, *Naše građevinarstvo*, 168.
[585] B., ”Prvo savetovanje studenata arhitekture FNRJ u Zagrebu”, 123.
[586] Ibid.

презентован као ”специфичан опсег” материјала који је, касније, 1950, објављен под називом *Прилог теоретској анализи проблематике архитектонског обликовања*.[587]

Предавање Бранислава Којића *О изградњи задружног села*, објављено је такође са закашњењем, под насловом *Улога архитеката у изградњи задружних села.*[588] Којић се усмерава на тему проширења делатности архитеката. Он пише да ”Данас архитекти имају још једну нову, велику, одговорну и тешку дужност, да створе животни и радни оквир за сељака”, јер ”сеоска архитектура, посебно задружног села нема никаквог наслеђа, никаквог искуства”, будући да је масовна колективизација села у иностранству извршена само у СССР-у где ”искуства нису још сазрела”, да се у Југославији ”у социјалистичком преображају села иде поступно”, и да стога услови стварања нису идентични. Којић је изричит и каже ”ми морамо ићи својим путем”[589], што је подразумевало стварање потпуно нове сеоске архитектуре или оне која је ослоњена на архитектонско наслеђе, с тим да се у случају првог пута поступак наводно већ знао, а за други је дата смерница да се треба ослонити на позитивне елементе наслеђа, не копирањем, већ проучавањем и применом у новим условима.

У реферату *Неке наше старе конструкције и наше форме* Јован Крунић се такође бавио наслеђем и то на примерима стамбене архитектуре Македоније, означивши је као архитектуру принципа ”најновијег процеса архитектонских схватања”[590]. Реч је о принципима који се, како је наведено, једноставно очитавају, јер ”У делима тих мајстора не постоји никад раскорак конструкције и форме, што је застрањење које је уобичајено у савременој архитектури” и јер је, конкретан је Крунић, скелетна конструкција стандардизована, употребљена јер је економична, доведена у ”савршен склад” са формом и остварена ”зналачка игра стереометријских форми: волумена”, уз испуњен захтев ”за лепим видиком из куће који се одражава у великим отворима”, контактом са зеленилом, функционалношћу типизираних елемената ентеријера. Било је ово откривање принципа традиционалне архитектуре Југославије, а који су, као специфично виђење архитектуре, давно пре тога били изречени од стране Ле Корбизјеа. Реферат је завршен констатацијом да ће применом принципа управо традиционалне архитектуре Југославије ”наша данашња дела бити квалитетна, и линија развоја наше архитектуре поћи (ће) на боље”. Ускоро, испоставиће се, није било потребно позивати се на тако далеку традицију, већ се уместо примене принципа вернакуларне архитектуре могло позвати на скорији период и примену принципа модерне архитектуре из предратног периода у Југославији. Уосталом, модерна архитектура је транспоновања принципа вернакуларне архитектуре већ извршила, али је ипак требало поменути да је реч о транспоновању аутентичних, југословенских вернакуларних принципа.

---

[587] A. Mohorovičić, ”Prilog teoretskoj analizi problematike arhitektonskog oblikovanja”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1950), 5-12.
[588] Branislav Kojić, ”Uloga arhitekata u izgradnji zadružnih sela”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 5-6 (1950), 65-72.
[589] Ibid., 65.
[590] B., ”Prvo savetovanje studenata arhitekture FNRJ u Zagrebu”, 122-124; Jovan Krunić, ”Neke naše stare konstrukcije i njihove forme”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 9-12 (1951), 93-99.

2.3.2.2. Ефекат 2: *Стваралачке компоненте архитектуре ФНРЈ*

Према извештају са Саветовања, Невен Шегвић је у предавању *О проблемима савремене архитектуре* ”покушао (је) да даде (sic!) преглед развоја капиталистичке архитектуре, односно преглед развоја архитектуре у капитализму, почев од педесетих година XIX века, да би након изношења застрањивања и позитивних достигнућа у СССР-у дао своје мишљење о архитектури у ФНРЈ и оној која јој је у земљи претходила између два светска рата”[591]. У првом делу предавања је наводно отишао предалеко у ”поређивању појединих - изама (кубизам, пластицизам)” и није довољно истакао свој став, код приказа архитектуре СССР-а је указао на ”последњу фазу скретања (...) али није довољно приказао дубље узроке”, а о међуратној архитектури, осврнувши се само на територију НР Хрватске, истакао лични став, јер је за целу Југославију било потребно сакупљање материјала и учествовање свих архитеката, будући да се без таквог приступа ”не може дати ’коначна одлука’ о улози појединих генерација, а и свих наших генерација архитеката и њихов допринос, односно утицај у стварању наше архитектуре”. Закључено је да је ”Свакако (је) било позитивно од стране предавача да је начео ово питање и ту му треба пружити организовану помоћ.”[592].

Шегвићево предавање, међутим, није објављено одмах по Саветовању, већ нешто касније, под насловом *Стваралачке компоненте архитектуре ФНРЈ*[593], у часопису *Урбанизам архитектура*. С обзиром на то да је овај часопис почео да излази са поновним рачунањем времена од почетка, било је то право место за објављивање Шегвићевог чланка, који ће за архитектуру урадити исто оно што је Крлежа две године касније урадио за целу уметност. Чини се да је за архитектуру и 1950. година била година закашњења, или је пак што пре требало измислити нову послератну архитектонску традицију, јер је у напоменама пред чланак предочено да је ”у нешто мањем опсегу” и као ”прилог дискусији о реферату загребачке Секције архитеката ’О архитектонској проблематици’”, рад већ прочитан на II Конгресу ДИТЈ-е у Београду новембра 1948, у Друштву инжењера и техничара НР Хрватске у Загребу 15 марта 1949. и у загребачком Техничком факултету 25 маја 1949. године. Наравно, о томе да 1950. није била година кашњења, већ само један од степеника у еволуцији предратне модерне архитектуре, биће речи нешто касније. У напоменама је одговорено на поменути извештај и најављено да ће први и други део излагања са Саветовања студената, који се односе на ”критику архитектуре капитализма и на податке на њену последњу фазу од рата до данас и на дубока идејна скретања која су резултат опште ревизионистичке политике која се данас спроводи на свим секторима живота у СССР-у, а која су нашла свој негативни одраз и у архитектури”[594] бити објављени.

Излагање је започело у складу са основом идеје о југословенском путу. У првим редовима поменута је народна револуција и правилно ишчитавање марксизма:

> Да је наша Народна револуција коренито изменита опште и посебне видове нашег живота, чињеница је, коју можемо безбројним примерима документовати и с теоретске и с практичне тачке гледишта.

---

[591] B., ”Prvo savetovanje studenata arhitekture FNRJ u Zagrebu”, *Naše građevinarstvo*, 122-124, 122.
[592] Ibid., 122,123.
[593] Neven Šegvić, ”Stvaralačke komponente arhitekture FNRJ”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 5-6 (1950), 5-40.
[594] Ibid., 5.

Читав наш живот, почевши од економског до културног, усмерен је у правцу једног новог квалитативног уопштавања и стваралачког развијања свих досадашњих достигнућа културе и цивилизације, што је логична последица исправне примене марксистичког погледа на свет, на развитак друштва.[595]

Тек сада, могло се прећи на уже, архитектонске теме које, следствено темељима пута, нису могле бити већ познате и јасне, а сходно новом, антибирократском разумевању марксизма, требало им је приступити и на адекватан начин и у циљу разрешавања средишта проблема у коме се налазио човек. Суштина архитектонске специфичности у Југославији није се могла тицати ничег другог до хуманизма:

Из ове опште, широке, методолошки исправно трасиране линије, развија се код нас живот у знаку наглог бујања свих његових облика, свих појединости на специфично наш начин, адекватан нашем материјалном и духовном потенцијалу. Јасно је, да се таква ситуација нужно морала одразити и у нашој архитектури и у њеној развојној линији. У исти час, та је нова ситуација наметнула архитектима, носиоцима и реализаторима архитектонске акције, специфичне захтеве, који су се морали у најкраћем року реализовати. За реализацију тих нових друштвених захтева, за њену ефикасност у социјалистичком смислу, потребна је била становита коректура, надопуна, проширење стваралачко-уметничке свести архитеката, проширење њихове спознаје стварности.

Зато је код нас колективно и лично предузет низ акција да наши архитекти дођу у директан контакт са стварношћу и њеном социјалистичком садржином, да се прожму свим њеним манифестацијама. Једном речју, да схвате и осете новог човека, који се пред нама обликује у јединственом и целовитом формату. Тај процес обогаћења спознаје стварности и свих њених сложености, који је константно у развоју, потребан је архитектима управо због тог новог човека, за кога они стварају специфичне просторе. Кроз тај процес *наша архитектура улази у своју прву фазу хуманизације*.[596]

Међутим, требало је произвести и начине за ”хуманизацију”. Зарад потврде специфичности, даље се није могло радити према дотадашњем узору, што је нужно искључивало социјалистички реализам и као питање форме и као питање метода. Специфичност је подразумевала дисконтинуитет са капитализмом те се узори нису могли тражити ни у ”капиталистичкој архитектури”. Начини за хуманизацију по питању форме пронађени су у традицији која је, истина, била дозвољени терен социјалистичког реализма, с’ тим да се, уз ”национално по форми”, социјалистички садржај подразумевао. Традиција, по Шегвићу, међутим, није подразумевала само архитектонско наслеђе Југославије ”минус” предратни модернизам у Југославији, већ, и кључно, управо модерну архитектуру у Југославији између два рата, а која је, како је доказивано у највећем делу текста, настала еволуцијом традиционалног архитектонског стваралаштва, такође у Југославији. Из еволуције нису искључивана ни школовања код ”великих мајстора” модерне архитекуре и рад у њиховим атељеима, иако су се они налазили на ”капиталистичком” Западу. Еволуција до модернизма јесте тежиште овог текста, којим је ослобођено неколико ствари.

У кратким цртама о првим корацима на југословенском путу поменуто је да су се архитекти још током НОБ-а окупљали у клубове културних радника, где су анализирали проблеме обнове и теоретске поставке ”социјалистичке архитектуре” ради чега је 1945. у Шибенику и одржан семинар. ”Наша млада архитектура”, ”наша нова архитектура”, а заправо послератна архитектура у Југославији, преименована је у ”социјалистичку

[595] Ibid.
[596] Ibid. (курзив Т.К.)

архитектуру", која више није била архитектура социјалистичког реализма, већ права социјалистичка, а тиме и југословенска, архитектура, као што је и ишчитавање марксизма названо правоверним ишчитавањем, које више није било бирократско ишчитавање које постоји у СССР-у, а тиме и аутентичним, југословенским. По ослобођењу се, пише Шегвић, започело са организационим мерама за сређивање и координацију архитектонске делатности, са оснивањем пројектантских завода "као оперативних органа народне власти", ДИТЈ-е и часописа *Архитектура,* а уз посебан осврт на расписиване архитектонске конкурсе за помињане објекте у Новом Београду и за урбанистичко решење Новог Београда, речено је да су архитекти дали добре резултате и уједно показали и "реално стање и могућности наших архитектонских кадрова, открившн истовремено и све њихове слабости и баласте", које "вуку из свога предратног васпитања"[597]. "Главне карактеристике нове југословенске архитектуре" формулисане су на следећи начин:

> Она је у првом реду социјалистичка. То значи, да решава нове захтеве, који произилазе из опште изградње социјализма у ФНРЈ. Тиме она постаје саставни део свеукупне борбе за социјалистичку изградњу наше земље, саставни део наше опште привредне и културне политике. Та чињеница даје нашој архитектури нове друштвене садржаје и, што је најважније, одузима јој уски класни карактер, који је она до револуције имала. *Прелазом средстава производње из приватне у државну својину створено је најшире поље рада за архитектонског стваралаца.*[598]

Невен Шегвић, међутим, у следећој реченици додаје да је управо приватна својина над средствима производње, тј. да су производни односи у бившој Југославији били "они крупни фактори архитектонске дегенерације, о које су се спотакла сва предратна напредна архитектонска настојања"[599]. Како архитектура са ранијим производним односима није имала ништа, чак се "спотицала" о њих, континуитет са предратном модерном се лако могао успоставити. Шегвић најпре ослобађа урбанизам, а онда и архитектуру, ослобађајући их указавши да њихове "партикуларности" и "безидејности" нису биле последица каквих лоших архитектонских концепата, већ приватне својине:

> Ликвидацијом приватне својине отворене су могућности широког, културног социјалистичког третирања архитектонског рада и научног прилажења урбанизму, који више нема искључиво терапијски карактер, како је имао у предратној Југославији и какав још и данас има у западно-европским земљама. Урбанизам као наука, која организује живот појединих градова и насеља у вишем развојном социјалистичком смислу, што значи у друштвеном, привредном, саобраћајном, културном и естетском погледу, постаје код нас тек ликвидацијом приватне својине реалан и могућ. Та је чињеница од великог значења за формирање наше архитектуре и њеног социјалистичког карактера, јер урбанизам укључује широке потезе и захвате, који се нужно морају одразити и на формирање наше архитектуре. Она тиме неизбежно губи карактер партикуларности и безидејности, карактер оне нужне везаности проблематике уз један врло уски стваралачки дијапазон, типичне за буржоаску архитектуру.[600]

Уследило је и ослобађање стваралачке слободе, која је требало да потврди и темељно место антибирократизма и аутентичног, југословенског демократизма, а који, како је то Кардељ у инсталацији идеолошке платформе показао, почива на критици. У случају архитектуре, била је то слобода која почива на критици "свеукупног

[597] Ibid., 6.
[598] Ibid. (курзив Н.Ш.)
[599] Ibid.
[600] Ibid., 6,7.

архитектонског стварања”, за разлику од критике о којој је говорио Максимовић, заступајући социјалистички реализам:

> Социјалистичко друштво у свом развоју формира нове животне облике, нове начине решавања друштвених и општепроизводних питања, па је сасвим логично, да то друштво за решавање и савладавање ових задатака захтева од архитектуре обликовање нових стандарда, нових архитектонских типова. *Из овога произилази нужни преображај стваралачке методике, нови однос између архитеката-ствараоца* (sic!) *и друштва наручиоца.*
>
> Архитектура постаје активност, контролисана од народних маса, којима она искључиво служи, што ни у ком случају не искључује индивидуално архитектонско стварање. *Управо у том узајамном, реципрочном односу јест њена демократска основа.* Архитектура се тиме укључује у живо језгро стварности, постаје њен органски део, који се развија у паралели с општим развојем. Тај њен поступни систем развоја битно је разликује од капиталистичке архитектуре, која се развија неконтролисано и неконтинуирано, од часа на час, зависећи од уске класне групације. Ова чињеница – то јест да се социјалистичка архитектура по своме карактеру битно разликује од капиталистичке архитектуре – ни у ком случају не значи, да се она изолује од општег развоја архитектуре данашњице, какав захтев данас поставља совјетска архитектура. То значи, а то би значило и за нас, посебно у односу према развоју савремене технике, заузети потпуно немарксистички став. Наша се архитектура већ у први час свог постанка поставила у *критички однос* према свеукупном архитектонском стварању, користећи све напредне, активне моменте данашњице.
>
> Надаље, она се већ у свом почетку поставила у исправан дијалектички однос према питању општег – и посебно нашег – архитектонског наслеђа и традиције, оценивши пуну вредност тог историјског инвентара. Она није упала у такве теорије о ’приоритету’ тога наслеђа, какве се данас у СССР-у манифестују. *Не у негацији, већ у стваралачкој афирмацији архитектонске традиције исцрпљује се наш однос према домаћем и светском архитектонском инвентару.* Проучавајући стварне вредности архитектонске баштине, полази се у ФНРЈ први пут с правих научних позиција.[601]

Са овог места тема ”многострукости развитка наше архитектуре”, што је море из кога се може узимати шта се жели, отворена је лако. Шегвић инсистира да она ”даје главне ознаке нашем новом архитектонском развоју” и да архитектура ”није више учаурена у кабинету и атељеу”[602], да се развија из ”објективне, социјалистичке стварности” и да ”*субјективни, лични печат овим фактом није искључен*”, напротив, ”улога појединаца-стваралаца” је велика.

Након основних теза прешло се на доказивање архитектонске еволуције. Шегвић се усмерава на ”главне наше стваралачке снаге и гледишта у формирању новог архитектонског израза”[603], уз напомене о многострукостима које су, како је протумачено, последица многонационалности Југославије, и које се у архитектури препознају као различити ”начини, методе, коначне форме”, следствени различитим културно-историјским баштинама.[604] Еволуција је доказивана у свакој од република понаособ, као да је била јасно оивичена авнојевским границама, предочавањем ”посебних архитектонских обележја” традиционалне архитектуре, а потом и њених интерпретација у делима предратних модерниста. Након опсежних анализа закључено је да се архитектура у ФНРЈ ”налази (се) данас у *првој фази своје кристализације*”[605] и упозорено да се у тражењу новог архитектонског израза не сме ићи путем

[601] Ibid., 7. (курзив Н.Ш.)
[602] Ibid.
[603] Ibid., 8.
[604] Ibid.
[605] Ibid., 21. (курзив Н.Ш.)

”симплицистичког униформисања наше архитектуре и решавања појединих архитектонских задатака увек истим архитектонским инвентаром”[606], већ да ће израз ”варирати” према ”традиционалним и актуелним специфичностима дотичног региона”, и да је задатак архитеката да ”развијају регионални осећај за форму”, утичу на његову трансформацију, путем научних и техничких достигнућа, нове идејности и друштвене функционалности.[607] Шегвић сматра да ће се ”интеграција (...) архитектонског израза” догодити временом, онда када се ”појединачни регионални, традиционални осећаји развију до своје кулминационе тачке, кад они властитом негацијом прерасту у општи израз”[608]. До тада, архитектонску проблематику Југославије неопходно је третирати ”првенствено као део наше културне проблематике, не искључујући јасно привредни део проблема”[609]. Приступајући архитектури као ”облику југословенског културног развоја”, а Шегвић сматра да је она тиме ”подвргута општим законима и етапама развоја друштва и културе”, уз ослонац на Лењинове ставове о партијности у уметности и на Ђиласов реферат са V конгреса КПЈ о оквирима, карактеристикама и развојним путевима културе у ФНРЈ[610], Шегвић закључује:

> ’Управо зато што је социјалистичка култура хуманог карактера, што она није никаква измишљотина, него *развијање најбољих традиција и резултата постојеће културе* с тачке гледања марксистичког схватања удела живота и борбе пролетеријата у епохи диктатуре’ (Лењин), на читавом се нашем културном фронту поставља *захтев коришћења позитивних тековина нашег културног и историјског наслеђа уопште*. Из овог стања ствари произилази, да се у почетку стварања социјалистичке архитектуре треба осврнути и анализирати проблеме стварања темељито и *критички, не искључујући потребне и не употребљавајући непотребне елементе домаћег и светског наслеђа*. При томе треба имати у виду, да је питање методологије главно и основно питање. (...)
>
> Стога код проматрања улоге *фактора наслеђа* у стварању социјалистичке архитектуре треба да на њих гледамо као на *део целине свог времена и одређеног простора са свим специфичностима и ознакама њиховим*.[611]

Из реферата није изостављен ни однос према донедавним узорима. Уз уобичајене, сада нове, ставове о СССР-у као месту немарксистичког погледа на ствари, Шегвић разматра покушаје наводне идентификације уметности прошлих времена са совјетском уметношћу и назива их ”апстрактно варирање теме”, појавом која није случајна, већ последица ”општег одступања од основних дијалектичких постулата”[612]. Он сматра да је једина стваралачка компонента у СССР-у ”домаће руско наслеђе”, и да је оно уједно пример потребе потпуне изолације совјетске од иностране архитектуре и културе уопште. Закључено је да се у СССР-у ”често сасвим метафизички гледа на архитектонско наслеђе”, да се ”не налази (се) начина за креативно коришћење наслеђа”, да су идеје о употреби наслеђа ”често апстрактне теоретске поставке о наслеђу као јединој и фундаменталној бази социјалистичке архитектуре”, а да би ”овај идејни

---

[606] Ibid.
[607] Ibid., 22.
[608] Ibid.
[609] Ibid.
[610] Мисли се на део у коме Ђилас пише: ”Наша се земља данас налази у процесу дубоког културног преображаја. Карактеристике овог преображаја јесу: прелаз свих културних добара у руке народних маса, јачање и подизање материјалне базе и културног напретка, борба за здраву идеолошко-марксистичку основу културе и уметности.”, Ђилас, ”Извјештај о агитационо-пропагандном раду”, 281.
[611] Šegvić, ”Stvaralačke komponente arhitekture FNRJ”, 22,23. (курзив Т.К.)
[612] Ibid., 24.

дефект и парадокс био потпунији, с појмом наслеђа се идентификује властито наслеђе, негирајући у исти мах опште светско архитектонско наслеђе, иако се оно у пракси најочитије употребљава”[613]. Уз преглед савремене совјетске архитектуре закључено је и да је реч о резултату ”потпуно криве, механичке методе преношења облика капиталистичке небодерске архитектуре, неоготичких облика, катедрала-небодера, ’симбола грамзивости капитализма’”, да су ”облици формалистички пренесени у Москву”, и то ”не водећи рачуна о социјалистичкој стварности: идеологији и психологији, техници и осталим факторима, с једне стране, те специфичностима развоја Москве, с друге стране”[614]. У општем закључку су уследили и коментари који се сажимају придевима и појашњењима ”некритичност”, ”формалистички” ”нејасне релације према социјалистичком човеку, техници, механизацији”, ”негативна тенденција одступања од дијалектичке методе”, ”квазисупериорно наметање ’својих’, само ’својих’ могућности”, ”неискрен, ненапредан, недијалектички”[615]. Совјетска критика је названа критиком где су ”у суштини дијалектичке поставке наишле на најоштрију критику, лишену свих дијалектичких елемената, критику ревизионистичку и нереволуционарну”, оном која се налази у ситуацији ”поступне ликвидације напредне теорије архитектуре у СССР-у”, а која се ”одражава” и у пракси која ”у својој последњој фази вегетира од преживелих псеудокласицистичких облика Запада и Америке”[616]. Навођење совјетског примера имало је за циљ да покаже, изричит је Шегвић, да је реч о поуци важности ”теоретског прочишћавања основних питања архитектонске праксе за стварање социјалистике архитектуре”, у чему је Југославија ”знатно напредовала”, јер је ”Низ практичних решења у времену између два рата, као и након ослобођења, ударио (је) темеље исправног теоретског става”, иако то, како је наведено, не имплицира да је проблематика ”тиме била решена”[617].

И коначно, пита се Шегвић, ”Шта је то (...) архитектонско наслеђе? Шта је оно за архитекта? Где леже и шта су његове вредности?”[618]. Уз примере архитектонског наслеђа НР Македоније и Дубровника, пише да се ”Под наслеђем (се) наиме досад често разматрала само стилска архитектура, а прелазило се преко народног стваралаштва, које му је еквивалент. То је било условљено друштвеним оквирима – кад су они уклоњени, треба да сада у наслеђу обрадимо народно стваралаштво, једнако као и стилску уметност”[619]. Након анализе закључено је да је код освртања на архитектонско наслеђе неопходно ”аналитичким путем открити оно што је битно: а то је стваралачка метода”, што уједно подразумева и ”могућност стваралачког коришћења тих дела и њихових форми”:

> *Зато појам ’национална форма’ треба схватити дијалектички, развојно, јер се та форма јавља у свом континуитету и ни у ком случају не може је узети као готову ’апсолутну’.* Преглед наше архитектуре из XIX века наше такозване прероманичке фазе, романичке фазе, ренесансне, барокне, класицистичке фазе и периода између два рата, говори нам о непрекидној еволуцији наше националне, у овом случају хрватске, специфичне архитектонске форме. Исту еволуцију

[613] Ibid., 23.
[614] Ibid.
[615] Ibid., 25, 26.
[616] Ibid., 26.
[617] Ibid.
[618] Ibid.
[619] Ibid.

можемо следити у свим нашим републикама, посебно у НР Србији и НР Македонији. Она се развија непрекидно, у складу с друштвено-економским развитком, али уједно и у складу с општим архитектонским развојем тога времена. Разумети тај процес, значи оценити истинску вредност појединих архитектонских облика и створити стваралачку базу за њихово коришћење у садашњости. Ми се данас налазимо у почетку изградње социјализма, па ће зато архитектура у својој актуелној фази бити у првом реду чедна и свесно организована, што значи да ће она до максимума искористити постојеће реалне могућности. Тај њен реалистички метод сасвим логички мора излазити из реалних економских могућности, али се он у исти час мора, како смо пре казали управо због свог реализма поставити у дијалектички однос према споменутом наслеђу. (...) Уочавање појединачних успеха на практичном плану, њихово теоретско рашчлањивање придонеће изградњи једног интералног, општејугословенског социјалистичког израза.[620]

Он, међутим, наводи и да ”превласт појединог елемента или групе елемената архитектонске креације над другима, неминовно резултира различитим конструктивизмима, функционализмима, машинизмима или формализмима, на пример статичког регионализма, традиционализма или псеудокласицизма”, што сматра опасношћу која се појављује ”у виду покушаја растурања преживелих форми било стилских или регионалних и њихова калемљења на нове садржаје наше архитектуре”[621]. Упозорио је да се о ”функцији, структури и форми”, које назива ”компоненте архитектонске креације”, често изводе погрешни закључци и придаје им се значај, који они немају и не треба да имају, јер се ”Управо у њиховом јединству, у њиховом дијалектичком прожимању рађа (се) истинско архитектонско дело.” односно, ”превагом неког елемента, форсирањем једне компоненте, то јест негацијом осталих компоненти и њиховим укидањем настаје дегенерисано архитектонско дело” [622]. Сваку од опција образлаже и закључује да су такви проблеми у Југославији превазиђени, али да су ”опаснији и актуенији (...) покушаји свођења архитектонске проблематике на искључиво извођачку проблематику”:

У нашој пракси и теорији често наилазимо на схватање, да је конструктивна форма уједно и архитектонска форма. Ти погледи нису пука случајност, већ у првом реду резултат практичне нужде, али и кривих теоретских претпоставки, које вучемо ту и тамо из теоретског арсенала капиталистичке архитектуре, импортираних код нас путем предратних чланова и присталица CIAMM-a (sic!) и осталих интернационалних капиталистичких архитектонских организација. Мишљење, да је решењем конструктивне форме исцрпљен и решен проблем архитектонске форме, код нас се често сматра ’једино исправним’. Јасно да би у светлу таквог схватања сви покушаји издизања конструктивне форме на виши архитектонско-пластични степен били осуђени на пропаст. То су уједно и корени конструктивизма, који међутим сигурно није израз социјалистичке архитектуре, те се против конструктивистичких тенденција треба одлучно борити, за реалистичку методу стварања.[623]

Он сматра да у социјализму грађевинарство постаје главни елемент архитектуре, да је нужно да се архитектонски напори ”ускладе са грађевинарством и грађевинском техником”, под чиме подразумева ”да архитект изађе из атељеа на градилиште”, јер каже, ”тек тако ћемо доћи до стила, који ће карактеристати наше мисли и нашу културу”[624]. Такође, неопходно је ”диференцирати архитектонске материје као нужни

[620] Ibid., 28. (курзив Н.Ш.)
[621] Ibid., 28, 29.
[622] Ibid.
[623] Ibid., 29.
[624] Ibid., 31.

услов развитка архитектуре”, тј. вршити категоризацију на стамбене, управне и друштвене, индустријске и економске, спортске, културне, болничке и саобраћајне објекте.[625]

Отворено је и питање тражења монументалног израза у архитектури. Потрага за монументалношћу названа је наредним задатком југословенске теорије архитектуре, чије је прво својство ”правилно одабирање архитектонског стандарда за монумент, друштвена намена објекта и његова функционалност”[626]. Уз осврт на анализу конкурсних решења за Палату ЦК КПЈ и Председништво Владе ФНРЈ у Београду, препоручено је да се у тражењу монументалног израза ”не иде еклектичним путем, већ путем стварања архитектонских организама, чврсто повезаних уз урбанистички оквир”, што је ”најбоља гаранција исправног усмеравања овог тражења, која никада неће бити завршена, јер је *за монументално изражавање у архитектури потребно дуго и упорно тражење*, без самозадовољења и самодопадности еклектичара и манириста који све своде на калупе и паладијанске шеме”[627].

Питањима теорије архитектуре и науке о архитектури пришло се са становишта марксизма-лењинизма, где се Шегвић окреће чињеници да Маркс и Енгелс нису оставили никакву естетику. Он пише да ”На општем архитектонском теоријском подручју, врло сложеном и везаном уз још неразрађену марксистичку теорију уметности, још не постоји разрађена дијалектичко-марксистичка естетика архитектуре”[628], и осврће се на СССР, где је пракса наводно демантовала и оне резултате које је постигла, исказујући тенденцију ”ликвидације марксистичке теорије архитектуре и свођења читавог теоретског рада на један једини ненаучни проблем: приоритет средњевековне руске архитектуре и данашње архитектуре СССР-а над читавом светском архитектуром”[629]. Расправа је закључена својеврсним изговором за дотадашњу, послератну архитектонску праксу у Југославији, која се, како је наведено, због одсуства архитектонске теорије, кретала по линији привредног раста, идентификујући се неретко са грађевинарством. Шегвић предлаже следеће:

> (...) у социјалистичкој архитектури, по нашем мишљењу битног за остварење њене социјалистичке садржајности, треба *у средишту пажње имати човека* са свим његовим захтевима, од биолошких и друштвених до психолошких, до његових осећања. Треба држати на уму, да архитектура решава серије функција, будући да је човек сложено биће, које тражи читав низ облика простора (...) На архитектонском се простору човек поставља у реципрочан, али у исти час складан однос са друштвеном стварношћу. (...) *Универзалног и целовитог човека, каквог обликује социјалистичка стварност, сместити и дати му специфичан архитектонски простор, битан је задатак социјалистичке архитектуре*.[630]

[625] Ibid.
[626] Ibid., 33, 34.
[627] Ibid., 37. (курзив Н.Ш.)
[628] Ibid.
[629] Ibid.
[630] Ibid., 39. (курзив Т.К.)

2.3.2.3. Ефекат 3: ослобађање слободе 1950. (Прво саветовање архитеката и урбаниста ФНРЈ)

Од 23. до 25. новембра 1950. године у Дубровнику је одржано I Саветовање архитеката и урбаниста Југославије, које је требало да обухвати све проблеме из области архитектуре и урбанизма и да има радни карактер.[631] Са Саветовања је најпре послат телеграм Јосипу Брозу, у коме су делегати, сем уобичајених констатација о ”једино исправном путу за изградњу социјализма”, ”борби за истински демократске и равноправне односе међу државама, за очување науке Маркса и Лењина против сваког искривљавања”, изјавили да ће уложити све напоре да, ”у чврстом јединству с трудбеницима” Југославије, ”изграде наш *нови социјалистички живот*”[632]. Саветовању је присуствовало 247 изабраних делегата појединих републичких ДИТ и 83 гостију. Припремљено је око 60 реферата који су излагани у оквирима радних група за: становање, друштвене објекте, индустријске и пољопривредне зграде, урбанизам, архитектонско наслеђе и друштвена и општа питања.

Уз осврт на претходни период, који је означаван према разноврсности проблема, условима који су последица опште заосталости и рата, малобројности стручних кадрова, темпу рада и недостатаку средстава за рад, негативним схватањима наслеђеним из предратне праксе, речено је да су постигнути значајни резултати, а да је ”кроз народну револуцију и изградњу социјализма улога архитеката у ФНРЈ добила пун друштвени значај”[633]. Међу недостатаке уврштено је ”извесно несналажење пред неким специфичним проблемима” које је, како је наведено, било последица ”непознавања нових друштвено-економских односа”, ”пројектантског шематизма”, непознавања материјалних могућности земље због којег су у извесним случајевима архитекти давали ”нереалне пројекте”, одсуства праксе ”услед диспропорције између обима задатака и броја пројектаната”. Искуства је требало подробно анализирати и успоставити ”базу наше савремене теорије архитектуре и урбанизма”, коју је требало усмерити у правцу развијања ”архитектонске и урбанистичке ноте” путем ”специфичних научних метода” и путем развијања критике. Захтевано је формирање института, који би били средство за остварење задатака научног и стручног карактера, где би се проблеми разрађивали на темељу праксе. Архитектура је дефинисана као ”размах наше социјалистичке културе”, који се развија као њен саставни део, чије се основне карактеристике исцрпљују из ”специфичног социјалистичког развоја”, да она ”значи у исти час и настављање свих позитивних достигнућа домаће и опште културе и цивилизације”, а да су архитекти

---

[631] ”Savetovanje arhitekata i urbanista”, *Tehnika* (Beograd), br. 6-7 (1950), 205.; Видети и: ”Savetovanje arhitekata FNRJ po pitanjima arhitekture i urbanizma”, *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1951), 1-2.; ”Почео рад први састанак архитеката и урбаниста Југославије”, *Политика*, 24. новембар 1950, 3; ”Архитекти расправљају о обезбеђењу културних станова за радне људе”, *Политика*, 26. новембар 1950, 3. Реферати са Саветовања су објављивани у стручној периодици, а издато је и посебно, троделно издање, од чега је доступан први део са рефератима из Србије, Црне Горе и Македоније. *Реферати за I саветовање архитеката и урбаниста Југославије. Први део. Дубровник 23. до 25-XI-1950 год.* (Београд: Научна књига, 1950).

[632] ”Telegram Predsjedniku Vlade FNRJ – Maršalu Titu s Prvog savjetovanja arhitekata i urbanista Jugoslavije”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1950), 3, 3. (курзив Т.К.)

[633] ”Zaključci Prvog savetovanja arhitekata FNRJ o pitanjima urbanizma i arhitekture, održanog u Dubrovniku od 23. do 25. novembra 1950.”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1950), 4-14, 4.

дужни ”развијати најбоље традиције и резултате прошлости, која је богата специфичним културним манифестацијама”[634]. Речено је и следеће:

> Саветовање је изразило потребу правилног односа према нашем архитектонском наслеђу видећи у њему велике стваралачке побуде, а не шеме и готове форме, како га архитекти СССР посматрају. Осим осталих, и ова чињеница документује исправност линије нашег развоја и велико богатство, које је наша земља дала општем развоју социјалистичке теорије и праксе. Руковођени правилном линијом наше Партије, наши архитекти нису упали ни у формализам, што карактерише архитектуру СССР, која је одраз њиховог идеолошког догматизма и ревизионизма марксизма. Зато смо свесни тога, да је наш положај у развијању архитектуре социјализма врло одговоран. Напредни архитекти света, разочарани архитектуром и урбанизмом СССР, у суштини нестваралачком и несоцијалистичком, очекују од нас стварне резултате на подручју архитектуре и урбанизма, резултате који ће обогатити општу архитектуру и урбанизам, јер њих може реализовати само земља истинског социјализма.[635]

Архитектонско наслеђе је било од посебног значаја ”при остварењу нове социјалистичке културе”, те му се морало пажљиво прилазити ”имајући у виду процес развоја културно-уметничке и архитектонске надградње социјалистичког друштва”. Затражена је популаризација урбанистичке и архитектонске делатности и ”уздизање свести (…) широких народних маса, обогаћивање њихове опште културе с основним архитектонским и урбанистичким знањем”[636], као и помоћ организацији народне технике у циљу смелијег и рационалнијег грађења, где се борба за штедњу ”не сме одразити у смањењу неопходног квалитета”.

На саветовању је анализирана организација пројектантске службе. Закључено је да ”велике архитектонско-пројектантске организације (…) показују велике слабости” које се испољавају кроз: ”бирократизацију послова и односа, анонимност пројектанта, помањкање личне одговорности, помањкање здравог такмичења и помањкање везе с градилиштем”, и да су оне ”одиграле (су) своју велику улогу”, јер је у новим околностима било потребно ”формирање малих пројектантских јединица”. Предложена је нова организациона шема која би обухватила све пројектантске службе унутар разних државних органа и служби укључујући и архитекте који су у то време радили на урбанистичком планирању. Пројектантска јединица је требало да буде састављена од лица која могу гарантовати израду комплетних елабората, и могла се формирати ”слободним договором појединаца, или, ако до таквог договора не може доћи, решењем органа за архитектуру и урбанизам при Народној власти”. Затражено је да пројектантска јединица постане инвеститоров пуноправни и једини заступник, да главни пројектант буде пуноправно и једино одговорно лице за уговорени посао, а да се у циљу активирања стручњака омогући формирање јединица и архитектима који се налазе у државном апарату, уколико то њихова установа одобри. Нове организационе јединице су се, према захтеву, могле удруживати у веће пројектантске јединице. Затражено је и укидање награђивања по норми и увођење награда.[637] Прелаз на нову организациону

[634] Ibid., 5.
[635] Ibid.
[636] Ibid.
[637] Награде је требало уводити према: објекту по намени и врсти задатка (за урбанизам); према грађевинској вредности објекта по јединственим ценама за све позиције с важењем на целој територији ФНРЈ – односно према обиму задатка (за урбанизам); према рационалном искоришћењу конструкције и простора, функционалном и естетском удовољењу и примени метода које олакшавају извођење; према времену испоруке. Посебно је назначено да треба одредити постотну вредност појединих делова према целом елаборату, а код награђивања урбаниста унети усклађивање с њиховом специјалношћу и ”креативним карактером њихове делатности”, Ibid., 12.

форму рада требало је обавити ургентно, а о резултатима рада ДИТЈ-е обавестити републичке секције друштва до 31. децембра 1950. године. Захтевано је и уређење награђивања на конкурсима, осигурање правилног подизања кадрова код преузимања задатака изван матичне републике, доношење временског плана пројеката, годину дана пре извођења, јер, ”Пожељно је да се план пројектовања постави тако, да се не веже ни финансијски, ни временски на план грађења”.

Ослањајући се на закључке V Проширеног пленума ДИТЈ, о потреби да се на местима ДИТ организују друштва архитеката, Саветовање је предложило да се ”одмах приђе оснивању самосталних друштава архитеката”, да она у свакој од република обухвате архитекте који раде на тој територији и да, осим специфично друштвених задатака, она дају помоћ за архитектуру и урбанизам при народној власти, координирају рад с техничким организацијама унутар народне републике, повежу се вертикално са Саветом друштва архитеката, који је кординатор рада републичких друштава, помогач Савету за архитектуру и урбанизам при народној власти и представник архитеката ФНРЈ према иностранству. Предложено је и да се у републикама оформе кругови архитеката као делови републичких друштава, да имовину дотадашњих секција у републичким као и имовину ДИТЈ преузму новооснована друштва. Око времена за извођење реорганизације Савет је требало да решава са ДИТЈ-е, а републичка друштва архитеката са републичким ДИТЈ-е. Крајњи рок за реорганизацију је био III конгрес ДИТЈ-е који је требало одржати током 1951. године.

Тема социјалистичког реализма и утицај СССР-а на архитектуру у Југославији на Саветовању није експлицитно помињана, а реферат *Архитект и пројектовање* Милорада Мацуре се у извесном смислу може сматрати изузетком. У критици услова које су створиле велике пројектне организације у Југославији критикована је и архитектура коју су оне произвеле. Поменуто је да су пројектне организације крајем 1949, након што су покушале да ”елиминишу разне манифестације наслеђене болесне индивидуалности која је ишла до егоцентризма”, произвеле стање у коме су се постепено трансформисале у бирократију, јер је ”Усклађење различитих индивидуалитета полако (је) почело да се деформише у њихово спутавање, чак и негирање”[638], због чега је настала:

> (…) једна безлична, безизражајна, сува, монотона и досадна архитектура. Све зграде личе једна на другу, без обзира на њихов значај и аутора; употребљавају се стандардна решења, елементи и мотиви. (…) Чак долази до чудне појаве, да се сузбија и онемогућава сваки покушај остварења нечег новог. Ново се анатемише оценом ’формалистичко и декадентно’, и уместо њега се намеће ’уобичајено и испробано’. Јасно је да се применом ’уобичајеног и испробаног’ не може доћи до нове социјалистичке архитектуре, укључујући све њене компоненте, већ да ће се вечито лутати у сферама рутинерског и баналног, са свим негативним последицама које оно изазива и са културног и са економског становишта.[639]

Помињући да ”савремени архитект” треба да буде ”снажан и одговоран креатор”, који се под постојећим условима пројектантских завода не може формирати, Мацура пише и следеће:

---

[638] Milorad Macura, ”Архитект и пројектовање”, у: *Реферати за I саветовање архитеката и урбаниста Југославије. Први део. Дубровник 23. до 25-XI-1950 год.*, 187-196, 192.
[639] Ibid., 196.

Они ће постепено убити у сваком човеку оно лично, стваралачко, велико, и доћи ћемо у положај у коме се налази, из сасвим других разлога, СССР. Добићемо добре послушне службенике, без стваралачке амбиције, спремне на сваки уступак ради добијања неколико норма часова. (…) А кад деформишемо људе, тешко ћемо створити архитектуру.

Архитектуру као уметност не стварају савети и комисије. *Архитектуру ствара човек и критика*. Здрава, конструктивна критика, која скреће пажњу на погрешке и открива вредности. (…) анализа која ће временом избацити на површину нова мерила и нове законитости у архитектури.

Једино појавом нових естетских мерила, и њиховом друштвеном афирмацијом, утврђује се процес формирања нове уметности. Застарелим појавама не могу се мерити нове појаве нигде, па ни у архитектури. [640]

Ставом да архитектуру ствара човек и критика, Саветовање у Дубровнику, иначе најчешће помињано као место на коме је социјалистички реализам у архитектури дефинитивно нестао са позорнице у Југославији, само је поновило раније, у Шегвићевом реферату дате, путоказе о даљем развоју архитектуре у Југославији. Саветовање је пре свега трасирало нову организациону шему пројектанских организација у Југославији, у којима ће човек-архитект слободно стварати архитектуру за људе, праву социјалистичку архитектуру, која ће управо хуманизацијом начинити отклон од архитектуре социјалистичког реализма. Кад је форма у питању, изабрано је да то буде модерна архитектура.

2.3.3. *Can an Effect Precede its Cause?*[641]

Ми не почињемо с радом изнова – ми настављамо с радом.[642]

Југославија је 1951. примљена у Међународни савез архитеката (Union Internationale des Architectes (UIA)). Исте године на Другом конгресу уније у Рабату у Мароку, учествовала је као једина социјалистичка земља.[643] У извештају са конгреса је наведено да су југословенски архитекти учлањени у Савез ”упркос отпору који су том приликом пружили представници Коминформских земаља на челу са делегатима Пољске”[644]. Било је то само три године након основања уније, у Лозани у Швајцарској 1948, и извештаја о борби совјетских делагата против ”Англо-Америчког блока”[645]. Од 1952. до 1953. Корбизјеова изложба је обишла целу Југославију.[646] На IX састанку у Екс ан Прованс, 1953, Југославија се поново укључила у CIAM (Congres internationaux

[640] Ibid., 195. (курзив Т.К.)
[641] Наслов дела рада дат је према Думетовом (Michael Dummett) есеју ”Truth and Other Enigmas: ’Can an Effect Precede its Cause’”, који, заједно са есејом ”’Bringing About the Past’, Жижек сматра лакановским одговором на питање због чега се стално ’поновно исписује историја’, ретроактивно дајући историјским елементима симболичку тежину. Одговор, по Жижеку гласи: ”(…) због тога што симптом као ’повратак потиснутог’ јесте тачно онај ефекат који претходи свом узроку (његова скривена суштина, његово значење), и у раду са симптомом ми смо тачно у вези са ’доношењем о прошлости’ – ми производимо симболичку реалност прошлости, давно заборављене трауматичне догађаје.” / ”(…) because the symptom as a ’return of the repressed’ is precisely such an effect which precedes its couse (its hidden kernel, its meaning), and in working through the symptom we are precisely ’bringing about the past’ – we are producing the symbolic reality of the past, long-forgotten traumatic events.”, Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, 56.
[642] Mate Baylon, ”Mi ne počinjemo s radom iznova—mi nastavljamo sa radom”, у: *Tehnika* I, 1 (1946), 5.
[643] ”Drugi kongres Međunarodne unije arhitekata u Maroku”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 9-12 (1951), 118-119.
[644] Ibid., 118.
[645] ”Na međunarodnom kongresu arhitekata u Lausanni”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 139-141.
[646] Видети: Nikola Dobrović, ”Osvrt na izložbu arhitekta Le Corbusiera”, *Arhitekt* (Ljubljana), br. 2, (1953), 32-34.

d' architecture moderne).[647] У августу 1956. године у Дубровнику је одржан CIAM X.[648] Могућности за организацију архитектонске професије, али и за приступ архитектонским проблемима, су либерализоване. Републичка удружења архитеката почела су са оснивањем нових архитектонских часописа, заменивиши централизоване публикације. *Архитектура* је од 1952. ограничила уредништво, иако ју је идаље званично објављивало савезно удружење архитеката, да би од 1954. званично постала часопис Савеза архитеката Хрватске[649], који је касније почео и са објављивањем двонедељног издања, *Човјек и простор.* У НР Словенији је у септембру 1951. објављен *Архитект* који је 1964. замењенио часопис *Синтеза*. У НР Србији је средином 1950-их објављиван *Преглед архитектуре* да се би 1960. године, кренуло у објављивање савезног часописа *Архитектура Урбанизам*. У НР Босни и Херцеговини је од 1963. кратко објављиван часопис *Арх*. Архитекти су се организовали према начелима самоуправљања у радне организације које нису биле под директном контролом државе која је заправо штитила и регулисала либерализовано стање, уређујући пословање на социјалистичком тржишту регулативом конкурентских односа на тржиту архитектонских решења, где су потребе имале друге, такође самоуправне или пак државне организације.[650]

У Југославији долази до процвата модерне архитектуре.

По рецентним интерпретацијама, високи модернизам је постао готово искључиво "званични стил" државе, посебно између 1955. и 1965, а архитектура Београда је била само један сегмент нове архитектуре, која је носила велики значај у оквиру пројекта модернизације Југославије. Архитектура Југославије је, како је показао Кулић, повезала различите дискурсе модернизма: функционализам 1930-их година, класицизирани модернизам, стаљинистичко присвајање модернизма, модерну монументалност, тј. деполитизовани модернизам, Интернационални стил, високи модернизам и радикалну авангарду, а богатство манифестација модернизма различитог порекла, које се догодило у тесном географском и временском простору, догодило се у вези са репрезентацијом државе, што је деполитизовани модернизам истовремено нанова политизовало и реконтекстуализовало његова значења, у циљу јачања међународне позиције Југославије.[651] Модернизам из касних 1940-их био је продужетак претходне архитектонске деценије, а 1948. година није била временска граница, што се, с' обзиром на то да је нова Југославија требало да се разликује од свог претходника, може сматрати својеврсним парадоксом, јер постојање хронолошких континуитета није у сагласју са идејом о револуцији и њеним резултатима. Упркос свеприсутној реторици новог почетка, југословенски архитекти нису никада прибегли радикализму Совјетског Савеза, ни да успоставе симболичан почетак нове историје, као што руска авангарда јесте, нити симболички крај историјског времена, као социјалистички реализам. Процват модернизма у Југославији односио се на утицајне формалне моделе, теоријске дискурсе, технолошке иновације и учешћа у међународним организацијама, које су биле последица преусмеравања пажње југословенских архитеката ка политичком Западу. И

[647] Видети: Kulić, "Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65", 197.
[648] Oliver Minić, "Poslednji CIAM 1956. godine u Dubrovniku: Neostvareni susret s Le Corbusierom", у: *Arhitektura Urbanizam* (Beograd), br. 35-36 (1965), 84. Sigfried Giedion, "CIAM X", у: *Arhitektura* (Zagreb), br.1-6 (1956), 3-4.
[649] *Arhitektura* 8, no. 1 (1954).
[650] Видети: "Predlog za reorganizaciju projektantske službe", *Arhitektura* (Zagreb), br. 9-10 (1950), 67-69.
[651] Kulić, "Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65", 69.

док је са једне стране, отварање Југославије за стране утицаје, посебно за оне из развијеног Запада, подразумевало учествовање архитектуре у међународној култури високог модернизма, неговањем естетског контраста са другим комунистичким земљама, а што се, заузврат, показало корисним у јачању нове међународне позиције Југославије, шири друштвени оквир југословенске архитектуре остао је чврсто социјалистички и дефинисао је своје типологије, обрасце финансирања, професионалне организације. По Кулићу, неговање модерне архитектуре у Југославији нуди алтернативну историју модерне архитектуре, која замагљује уобичајену историјску поделу на социјално, лево оријентисани модернизам у периоду до 1930. године и на социјално ”неутрални”, Интернационални стил након Другог светског рата. Модернизам у послератној Југославији Кулић назива југословенски социјалистички модернизам, који је показао континуитет са предратним друштвеним залагањима, што му је помогло да се одупре упаду социјалистичког реализма.

О процвату модерне архитектуре пише и Љиљана Благојевић фокусирајући се на Нови Београд. Она сматра да ”Нови Београд представља пример послератног модернизма у урбанизму и архитектури, у којем је, на подлози идеја и принципа функционалног града модерног покрета, реализован модел планирања и пројектовања урбане структуре и архитектуре, који је суштински различит од две доминатне универзалистичке парадигме периода, наиме, од парадигме Интернационалног стила и од парадигме социјалистичког реализма.”, односно да ”прихватање парадигме модернизма и модела функционалног града, у смислу идеја и идеологије *CIAM* –а Ле Корбизјеове *Атинске повеље,* представља основ планирања и пројектовања урбане структуре и архитектуре Новог Београда у послератном периоду”[652]. Нови Београд је, како је Благојевићева показала, конципиран као функционални град, али је реализован ”само делимично и то као монофункционалан”, и да се ”У планирању и пројектовању Новог Београда одвија (се) неколико међусобно условљених стратегија модернизма које се мењају у односу на промене референтног оквира модернизма, и на промене историјских и социо-политичких услова”, а ”кроз које се формулише неколико кључних концепата и њима консеквентних, карактера урбане структуре и архитектуре Новог Београда”. Она је нагласила да се ”дискурс модернизма (се) очитава кроз четири доминатна и међусобно условљена концепта, или четири парадигме, које су формиране у релацији према различитим политичким и социо-економским концептима у одређеним историјским контекстима”, и то кроз: концепт модерног града, концепт управљачког града, концепт града становања, концепт савременог града”[653].

Александар Игњатовић је о модерној архитектури писао као о ”пропагирању ’ауторског’ модернизма”, тумачећи га као ”важну инстанцу у легитимацији југословенске самоуправне демократије”, јер су се ”легитимација новог стања у политичком дискурсу, као и визија новог југословенског друштва сутицали (су се) у идеји персоналне слободе појединца као основе за ослобођење целокупног друштва и свих његових сегмената”[654], што је подразумевало оквир слободно израђене стваралачке

[652] Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, 7.
[653] Ibid., 7,8.
[654] Ignjatović, ”Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980”, 692.

личности. Игњатовић сматра да се ”политика идентитета базирала (се) на преузимању западног модела идентификације модернизма у уметности са либерализмом и политиком отклона од комунизма, који је развијен у периоду Хладног рата” и да је архитектура ”задобила својеврсну телеолошку позицију тако што је конструисала слику обећане али извесне будућности ка којој се кретало југословенско социјалистичко друштво”[655]. Такође, он сматра да је архитектура ”као симболична и дословна конструкција идеолошког поретка (...) заступала идеју прогреса, слободе, транзиције и непрестане еволуције, легитимишући захват модернизације друштва”[656], и да није представљала само симулакрум модерности, већ да је имала и нормативну димензију. Игњатовић је показао да је неспорно да је нови идентитет архитектуре био заснован на ”устаљеним тропима модернистичке архитектуре и урбанизма”, али да се ”Адопција, реинтерпретација и својеврсна југославизација ових модела одвијала (се) у контексту легитимације транзицијског стања”[657]. По Игњатовићевом мишљењу, ”хуманистички идеал ослобођеног човека и слободног друштва”, као најзначајнија од ”замашног система вредности”, у дискурсима архитектуре потврђивала кроз ”тезу о антидогматизму као највреднијем и коначном исходишту архитектонске креације”, да се култура антидогматизма у архитектури очитовала ”кроз отклон од крутог функционализма с једне, и формализма с друге стране”[658], да је, ”уз све стилске, морфолошке или структуралне разлике које су се наслањале на глобални тренд преозначавања ’интернационалног’ језика модернизма”, архитектура шездесетих и седамдесетих година, ”временом (је) постала означитељ пожељних друштвених вредности и саставни део политичког дискурса”[659]. Он инсистира на томе да је архитектура чак ”учествовала у свеопштем бунту против деперсонализације, безличности, стандардизације у исто време када је руководство Југославије, као ’једне од најотворенијих земаља’ (...) промовисало исте поруке у јавном дискурсу, попут оних изнетих на Десетом Конгресу СКЈ”. Архитектуру послератне Југославије Игњатовић сврстава у групе: архитектура скулпторалног квалитета, синтеза: с оне стране функционализма и формализма, и поетски модернизам. Ове групе су разврстане према мишљењу да су посебно место у поменутом ”хијерархизованом систему” заузели ”неортодоксни примери архитектуре”, где је ”идеја аутономне архитектуре у чијем корену лежи индивидуализам, као најважнија одлика ’социјалистичког естетицизма’, била (је) саставни део процеса упросторавања доминатних идеолошких премиса социјалистичког самоуправљања: слободног друштва, плуралности мишљења и деловања и инсистирања на културној разноликости”[660].

[655] Ibid.
[656] Ibid.
[657] Ibid., 693.
[658] Ibid., 697.
[659] Ibid., 699.
[660] Ibid.

2.4. Филм југословенске продукције

Наша млада филмска индустрија има пред собом велике задатке (...).[661]

По Резолуцији ИБ-а, у Београду је 7. и 8. марта 1949. године одржана Савезна конференција о уметничком филму. Резолуција, како је наведено, није могла да ”остави равнодушним ни трудбенике филма” те је зарад солидарности са ”једнодушним ставом свих радних људи” на конференцији објављена *Резолуција против клеветничке кампање против ФНРЈ*, и између осталог:

> Ми, филмски радници Југославије, најодлучније осуђујемо ту антијугословенску, антидемократску и антикултурну кампању, инспирисану Резолуцијом Информбироа. (…) борићемо се да испунимо *задатке* који су пред нама и који чине важан саставни део социјалистичке изградње Југославије – а то је *стварање идејно и уметнички високо квалитетних филмова, који ће својом садржином уметнички документовати нашу борбу за социјализам*.[662]

Разлози за објаву Резолуције су појашњени примерима кршења споразума о културној сарадњи Југославије са ”земљама демократског фронта” о узајамној размени филмова, стручњака, и искустава на пољу филмске уметности, односно увођења забрана на приказивање филмова југословенске продукције који су означени као ”истинита уметничка сведочанства о херојској борби једног народа, јуче у рату и револуцији, и данас у победоносној социјалистичкој изградњи”[663]. Прокламовано је да ”брига државе и Партије” и ”љубав народа према уметничком филму” обавезују да се уложе ”све расположиве снаге” не би ли филм, као ”моћно средство васпитавања и просвећивања најширих народних маса” и ”најмасовнија уметност”, могао да да ”што истинитији и што снажнији израз револуционарне стварности”[664]. Будућа израда ”идејно и уметнички високо квалитетних филмова” требало је да се спроведе уз императив - ”чвршће збити своје редове око наше Партије, нашег Централног комитета и друга Тита”[665]. Закључцима саветовања који нису унесени у Резолуцију прокламовано је и следеће:

> Наши филмски радници треба да се и даље надахњују богатом тематиком наше нове стварности и да настоје да примене *марксистички поглед на свет* на филмску уметност. Наши радни људи с правом захтевају филмове највишег квалитета, који изражавају наш револуционарни преображај и нашу социјалистичку изградњу. Наши кадрови филмских радника треба да се уче свему што се може научити из напредне филмске уметности других народа, нарочито од совјетске кинематографије. Стварајући филмове с тематиком из наше стварности, они треба да теже за изграђивањем нашег сопственог филмског стила, који ће неизбежно настати на бази добрих сценарија, погодних за добре редитељске и глумачке реализације. *Наш филм* – и по својој садржини и по идејној усмерености, а тако исто и у погледу режије и глуме – *мора бити одраз нашег развитка*, мора имати *наш национални карактер* који одговара *особеностима нашег револуционарног друштвеног и културног преображаја* и данашњег живота наших народа.[666]

---

[661] Јосип Броз, ”Експозе Јосипа Броза, Народна скупштина ФНРЈ, 27. децембар 1948. године”, *Filmski Bilten*, br. 40, (1948). Наведно према: Darko Tadić, ”Jugoslovenski propagandni film: rani radovi”, u: Darko Tadić, *Propagandni film* (Beograd: Spektrum Books, 2009), 155-168, 155.
[662] ”Rezolucija protiv klevetničke kampanje protiv FNRJ”, *Film* (Beograd), br. 1,2 (1949), 1-2, 2. (курзив Т.К.)
[663] Ibid.
[664] ”Zaključci Savetovanja o problemima našeg umetničkog filma”, *Film* (Beograd), br. 1,2 (1949), 59-61, 59.
[665] ”Rezolucija protiv klevetničke kampanje protiv FNRJ”, 2.
[666] ”Zaključci Savetovanja o problemima našeg umetničkog filma”, 61. (курзив Т.К.)

2.4.1. Узрок: филмска индустрија у Југославији *vs.* југословенска филмска индустрија

Почетком 1945. године у ДФЈ је, од већ снимљених материјала и ангажовањем Филмске секције (ФС) на покретању производње филмова и оспособљавању кадрова у тек ослобођеној земљи, реализован филм *Наша хроника број 1*, први комплетан филмски журнал у југословенској продукцији.[667] Филмска секција је основана непосредно након ослобођења Београда, 13. децембра 1944. године, по Наредби коју је потписао Јосип Броз.[668] Основана при Одељењу за агитацију и пропаганду Врховног штаба НОВ и ПОЈ, као посебни "војно-административни орган", ФС је имала задатке преузимања послова управљања реквирираним биоскопима, оспособљавања постојеће биоскопске мреже, набавке и дистрибуције филмова у Југославији. Исте године, 20. новембра, у оквиру Повереништва за трговину и индустрију Савезне владе ДФЈ, основано је и Државно филмско предузеће (ДФП), са задатком покретања пословних контаката са иностранством, дистрибуције филмова из савезничких земаља и стварања темеља филмске индустрије у Југославији.[669] Док су и ФС и ДФП још увек активно деловали, формирано је Филмско предузеће (ФП) ДФЈ у надлежности Министарства просвете Савезне владе.[670] Филмско предузеће је имало ингеренције над чланицама федералних дирекција, на пословима набавке и расподеле филмова, рада биоскопа, пословања и над пословима филмске продукције, који су обављани под надзором просветног органа у федералној јединици, по усклађивању програмских задатака.[671] У августу исте године када је ФП и основано, донесена је и Уредба о цензури филмова, први законски акт формативне фазе надлештва Министарства просвете, по којој се сваки филм, рекламна фотографија или плакат до евентуалног јавног приказивања имао прегледати од стране цензорне комисије састављене од делегата Министарства народне одбране, индустрије и просвете. Одлуке цензорне комисије биле су коначне и обавезне за све на територији ДФЈ, који се у било којој форми баве филмом.[672] Директивни, централистички карактер уредбе није измењен ни модификованом верзијом текста, годину дана након ступања на снагу, којом је дозвољено да чланови цензорске комисије могу бити и филмски или културни радници.[673] Оснивањем ФП започет је први од

---

[667] Филм је сачињен од готових репортажа *Демонстрације против Краља*, *Ниш је одговорио Краљу*, *Злочин окупатора у Нишу*, *Бадњак у ослобођеном Нишу*, *Наша деца одлазе у Бугарску*, *Први конгрес АФЖ Србије* и кадрова ослобођења Београда, Загреба и Љубљане које су забележили снимаљи Филмске секције Врховног штаба НОВ и ПОЈ. Видети: Petar Volk, *Istorija jugoslovenskog filma* (Beograd: Institut za film i Partizanska knjiga, 1986), 122-127.
[668] Наредба се наслања на документ од 16. јула 1944. године о оснивању Филмске секције пропагандног одељења Главног штаба Народно ослободилачке војске Србије. Видети: Ibid.
[669] "Одлука о оснивању државног филмског предузећа", *Службени лист*, бр. 3 (1945), 29.
[670] "Уредба о оснивању Филмског предузећа ДФЈ", *Службени лист*, бр. 46 (1945), 401. Уредбом Савезне владе, од 3. јуна 1945. године, ФС и ДФП су укинути.
[671] Дирекција за производњу имала је задужења за израду планова изградње атељеа, лабораторија и радионица за обраду филмова за све филмске центре; производњу уметничких филмова и координацију са републичким министарствима просвете на производњи културно-просветних филмова; одржавање континуитета производње и дистрибуције филмских новости на територији Југославије; оспособљавање стручног кадра све ове филмске делатности. Дирекција набавке и расподеле филмова била је задужена за послове око увоза, превода и обраде филмова намењених биоскопској мрежи, дирекција рада биоскопа за послове ширења биоскопске мреже, изградње нових дворана, контроле над пословањем биоскопа и обезбеђивање одговарајућег кадра. Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 128-135.
[672] "Уредба о цензури кинематографских филмова", *Службени лист*, бр. 57 (1945), 51.
[673] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 128-135.

циклуса непрестаних институционалних измена не само филмске продукције, већ свих аспеката у вези са филмом у Југославији, који ће трајати до њеног распада. Разлози хитне институционализације филмске индустрије у тек ослобођеној Југославији, којом је она оснивачким документима позиционирана под окриље најрестиктивнијег и најрепресивнијег, војног државног апарата, објављени су накнадно. У чланку *Наша млада филмска производња*, објављеном у првом броју месечног часописа *Филм*, децембра 1946. године, Александар Вучо пише:

> *Наша народна власт* показала (је) да сматра *нашу филмску уметност* и развој техничке и материјалне базе *наше филмске индустрије* као економско и културно дело од највеће важности.[674]

Институције филма су, као саставни део савезне администрације, усвајањем Устава ФНРЈ 1946. још једном промениле статус. Реорганизација је уследила по одређивању општих начела и смерница за руководства народних република по питањима државне управе, те је доношењем Опште уредбе о комитетима Владе ФНРЈ, 28. јуна 1946. на снагу ступила Уредба о оснивању Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ, под ингеренцијама Комитета за културу и уметност.[675] Комитету за кинематографију су, од стране надлежних и Агитпропа ЦК КПЈ, поверене дужности које су до тада обављали Министарство просвете, ФП и републичке дирекције. Општим планом организације формирана су одељења за домаћи филм, са одсецима за уметнички, документарни филм, филмски журнал, филмски сценарио, пропаганду и извоз филма; за филмове иностране продукције, у вези са пословима увоза и дистрибуције филмова; за уски филм, на пословима производње научних, наставних и културних филмова; и Планско одељење са одсецима за изградњу филмске производње и кинофикацију Југославије.[676] Постављањем организационе структуре, рад на продукцији филмова није могао бити спроведен без сагласности Комитета који је имао ингеренције над *самоиницијативним оснивањем* комисија за разматрање проблема од евентуалног виталног значаја за унапређење кинематографије, *управљањем филмским предузећима* од општег друштвеног значаја, и *идејно естетским садржајем и вредностима* продукције. По узору на Савезни комитет, организоване су и републичке дирекције, али су ингеренције централног тела задржане путем уметничко-стручних савета. Комитет је имао и *законодавну функцију* на изради упутстава за рад унутар продукције којом су се могла бавити само државна предузећа као извршна тела републичких Комитета за производњу филмова, под чијом управом би између осталог била материјална основа производње филмова, односно филмски студији. Комитет је имао сет интеренција над: *организацијом снимања* која је морала бити заснована на детаљним књигама снимања и реализована унутар посебних филмских екипа, након коначног одобрења сценарија, директора снимања, редитеља и након калкулација и то, за игране филмове по републичком предлогу, односно након одобрења листе глумаца и састава филмске екипе по предлогу предузећа и редитеља; *оценом* сваког филма пре јавног приказивања односно одобрењем или забраном, с правом захтева исправки;

---

[674] Vučo, ”Naša mlada filmska proizvodnja”, 2. (курзив Т.К.)
[675] ”Уредба о оснивању комитета за кинематографију”, *Службени лист*, бр.52, (1946), 602. Александар Вучо изабран је на место директора Комитета за кинематографију. О осталим изабраним члановима видети: Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 128-135.
[676] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 128-135.

надлежностима у споровима између дирекција предузећа и редитеља и екипа, о чему је усвојен Правилник о правима и дужностима предузећа за производњу филмова; као и над *образовањем* кадрова.[677] Након оснивања Комитета за кинематографију, Одлуком о формирању филмских предузећа од 15. јула 1946, погони републичких дирекција су именовани у *Авала филм* у Београду, *Јадран филм* у Загребу, *Триглав филм* у Љубљани, а годину дана касније, 1. јула 1947, основани су *Босна филм* у Сарајеву и *Вардар филм* у Скопљу, док је *Ловћен филм* са седиштем на Цетињу основан 1. марта 1948. године. Уз предузећа републичког значаја, Комитет је 16. јула 1946. године у Београду основао и централно предузеће *Звезда филм* са задатком да производи филмске журнале, документарне и игране филмове и надгледа изградњу Филмског града у Београду. Кино-хронике и журнали су се од 1946. до 1951. године производили у централној редакцији *Звезда филма* под продукцијским именом *Филмске новости*, да би се 1951, под истим називом, екипе које су радиле на вестима издвојиле у посебно предузеће. Исте године основан је и *Наставни филм* у Загребу, са задацима на производњи школских и наставно-просветних филмова за целу Југославију. Преименовањем раније основаног Државног предузећа за увоз и расподелу филмова, 30. августа 1946. основан је и *Југославија филм*.[678] Филмска продукција у Југославији је у овој организационој структури остала до 1951, а Комитет за културу и уметност, под чијом је надлежности била, укинут је 11. децембра 1948, када је основано Министарство за науку и културу.

Институционализација филмске индустрије подразумевала је и кинофикацију Југославије. Законски текст Првог Петогодишњег плана обнове и изградње Југославије из 1947. године[679] пред градитељство је поставио посебан план акције[680]. На пољу кинематографије, планом су предвиђена улагања у вредности од 1,5 милијарде динара за "изградњу филмског града крај Београда, кинематографских дворана, путујућих кинематографа и за проширење филмских подузећа за производњу филмова"[681]. Пројекат за Филмски град у Београду[682] израђен је у корпусу идеје о хитној кинофикацији Југославије, односно "планског подизања и проширења мреже сталних и

[677] Одлуком о оснивању Високе школе за филмску глуму и режију и Уредбом о основању филмских техникума за оспособљавање стручног кадра за рад у производњи и обради филма, из 1947. године, започело се са образовањем у области филма. Решењем Владе ФНРЈ од 31. децембра 1950, Висока школа је припојена Академији за позоришну уметност у Београду. Видети: Ibid.

[678] Ibid.

[679] "Закон о Петогодишњем плану развитка народне привреде ФНРЈ у годинама 1947-1951", *Борба*, 13-19.

[680] "Graditeljstvo u Petogodišnjem planu", *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 4-5.

[681] Ibid., 5. Илустрације ради, исти законски текст, у оквиру Основних задатака Првог петогодишњег плана које поставља Народна скупштина ФНРЈ, предвиђа улагања од 1,3 милијарде динара у изградњу позоришта, музеја, галерија и свих осталих културних установа; или 0,9 милијарди за изградњу спортских грађевина или набавку неопходног материјала за развој фискултуре и фискултурни одгој омладине.

[682] Комплекс Филмског града је архитектонско-урбанистичким пројектом предвиђен као целина са индустријском и стамбеном зоном. У периоду прве етапе, 1947. су изграђени објекти индустријске зоне: лабораторија филмова, монтажа, атеље средње величине (30x50м), магацин декора и термичка централа. Након тога, по архитектонско урбанистичком плану из маја 1948. године, за изградњу у истој години предвиђени су објекти за: тонско одељење и синхронизацију филмова, столарску радионицу, гардеробу глумаца, атеље средње величине (30x50м), гаража за путничка кола и улазна зграда са водоторњем, гаражом за теретна возила и бункер за филмске пантљике у оквиру индустријске и два стамбена блока за запослене и две виле за руководиоце у оквиру стамбене зоне. Пројектом је предвиђена и изградња великог атељеа (40x60м), четири мала атељеа (25x40м), два магацина декора, тринаест бункера за складиштење филмова, објекат за механичку обраду, радионица сликара, радионица штукатера у оквиру индустријске и школа филмске глуме и режије, виле за руководиоце и објекти вишепородичног становања за запослене у стамбеној зони. Видети: Историјски архив града Београда (ИАБ), фонд Општине града Београда – техничка дирекција (ОГБ/бр. 6), ф. I-86-1942; ИАБ, фонд Скупштине града Београда – техничка документација (СГБ/бр. 17), ф. 14-8-1948.

путујућих кинематографа”[683] годину дана пре усвајања поменутог закона. Кинофикација је још током 1945. године постављена као основни задатак дирекције за производњу ФП ДФЈ. У оквиру плана кинофикације израђени су и планови изградње типских биоскопа, за чија су решења током 1947. расписани архитектонски конкурси. По програмима конкурса, типски биоскопи је требало да задовоље опште културне потребе мањег места, или дома културе.[684] Осим грађевинских подухвата, којим је бројчано на десет хиљада становника требало да постоји један биоскоп, планом је предвиђена и реализација техничке базе и производног капацитета. Филмски град у Београду је од 1951. годишње требало да производи двадесет и пет, а републички сектори по петнаест дугометражних, сто документарних филмова и сто двадесет пет филмских журнала.[685] План је уследио након усвајања Закона о национализацији приватних привредних предузећа 7. децембра 1946, којим је право располагања над постојећом биоскопском мрежом дато у руке ФП, а од 1947, према одлуци Комитета за кинематографију, народним одборима. Рад постојеће биоскопске мреже био је у надлежности републичких министарстава за просвету и културу, док је извршење плана надгледано са нивоа савезне администрације, под ингеренцијама Комитета за кинематографију и по Правилнику о управљању филмским радњама.[686] Хитна кинофикација Југославије образложена је приступачношћу филма:

> Филмска уметност је због свог специфичног начина изражавања, најприступачнија широким народним масама. Међутим, да би филм допро до тих маса, потребно је да, поред осталог, постоји довољан број кинематографа, што код нас није случај.[687]

Истовремено, појашњени су и разлози приступачности. Амбициозно додељујући филму у Југославији статус уметности, уз образлажење да је његов примарни циљ истоветан са циљевима широких народних маса, Вучо проглашава да је неопходно стварање уметности за народ, ”идеолошки правилно усмерене, приступачне и уметнички привлачне у исти мах”, за шта се разлози налазе у сфери ”одраза стварности (…) револуционарног развитка” у Југославији:

> Културна револуција која је захватила нашу земљу подстиче стотине хиљада нових филмских гледалаца и *преображава масу у активног ствараоца нових културних вредности*. Остављајући стваралачком духу пуну слободу, наши народи имају право да захтевају од филмских радника да добро познају друштвени живот, да схватају унутрашњу природу историјског процеса и да умеју да открију истинске снаге које покрећу друштво, карактере и поступке појединаца.[688]

Са идејом да филм афирмише стваралаштво и производњу од посебног уметничког и друштвеног значаја, а не трговачку и индустријску делатност, прокламована је еманципаторска улога филмске продукције у промоцији, изградњи и ”убрзању процеса друштвеног напретка”. По Вучовој интерпретацији, филм ”не сме да

---

[683] M. L., ”Nekoliko problema u vezi sa kinofikacijom naše zemlje”, *Film* (Beograd), br. 1 (1946), 26-28, 26.
[684] ”Konkurs za tipove bioskopa”, *Tehnika* (Beograd), br.1 (1947), 19-22.; N. Bežek, D. Kernc, ”Kinodvorana za 300 oseb, vezana z domom kulture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 22.; Emil Navinšek, ”Kino za 500 oseb z domom kulture”, Ibid., 23.; Emil Navinšek, ”Kinodvorana za 700 oseb”, Ibid., 24.; Dragica Perak, Antun Ulrich, ”Projekt samostalne bioskopske zgrade za 300 gledalaca”, Ibid., 25-26.; Hinko Bauer, Ivan Vitić, ”Projekt samostalne bioskopske zgrade za 500 gledalaca”, Ibid., 27-29.; Kazimir Ostrogović, Božica Ostrogović, ”Projekt samostalne bioskopske zgrade za 700 gledalaca”, Ibid., 30-32.
[685] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 132.
[686] Видети: Službeni list FNRJ, br. 98 (1946).
[687] L., ”Nekoliko problema u vezi sa kinofikacijom naše zemlje”, 26.
[688] Vučo, ”Naša mlada filmska proizvodnja”, 4. (курзив Т.К.)

буде површна и вулгарна забава или средство за успављивање људске свести”[689], већ треба да има васпитну улогу:

> Наша филмска уметност нема и не сме да има других интереса осим интереса наше народне власти, других задатака осим задатака *васпитања* широких маса гледалаца у духу наше народне и културне револуције. [690]

По Вучу, улога филма имала се спроводити до коначног циља:

> (...) да су сви њени напори упућени у правцу да прикаже наше народе у безпримереној тежњи да измене све старе односе и појмове, у безпримереним напорима да остваре једну бољу и човека достојнију будућност.[691]

”Филм (је) за нас најважнија од свих уметности”[692], писао је и Лењин, означавајући филм најважнијим средством борбе за, како пише Тадић, ”новог бољшевичког човека”[693]. Овакав статус филма у СССР-у био је последица потребе за ефикасном пропагандом и адекватним средством комуникације у спровођењу социјалистичке револуције. Могућности филма да путем слике превазиђе језичке и културне баријере и пренесе поруке у неизмењеном облику биле су предности због којих је тамошња власт преузела контролу над свим облицима кинематографије и започела кинофикацију СССР-а.[694] Нови совјетски филм је, као медијум за, како пише Тејлор (Richard Taylor), широк образовни рад и комунистичку пропаганду, и за организацију и едукацију маса окупљених око партијских задатака и њене уметничке едукације, био стога ”најважнија од свих уметности”, која је морала да ”заузме важно место у процесу културне револуције”[695]. Сматрало се да филм, као и свака уметност ”не може бити аполитичан”, већ да ”мора бити *инструмент пролетеријата у борби за превласт*, вођство и утицај у односу на остале класе, и у рукама партије мора постати моћан медиј комунистичког просвећивања и агитације”[696].

Хитна институционализација југословенске филмске индустрије била је пресађивање совјетског модела агитације и пропаганде, чије је концепте развијао Лењин, у југословенски контекст.[697] Институционализација по совјетском моделу, првенствено је требало да помогне имплементацију нове идеологије и изградњу нових

---

[689] Ibid., 5.
[690] Ibid., 4. (курзив Т.К.)
[691] Ibid.
[692] Richard Taylor, ”The spark that became a Flame: The Bolsheviks, Propaganda and the Cinema”, in: Thomas Henry Rigby, Peter Reddaway, eds., *Authority, Power and Policy in the USSR* (London: Palgrave Macmillan UK, 1980), 56-76, 57. Наведено према: Darko Tadić, ”Sovjetski propagandni film”, u: Tadić, *Propagandni film*, 69-97, 73.
[693] Tadić, ”Sovjetski propagandni film”, 73.
[694] Филмска индустрија Совјетског Савеза је од августа 1919. стављена под државну контролу, тј. под ингеренције Народног комесеријата за просвету којим је управљао Анатолиј Луначарски. Две године касније, 1921, основана је централна филмска организација *Госкино* са задацима производње и дистрибуције филмова која је требало да усклади совјетску кинематографију са новим друштвеним системом и идеолошким и економским плановима. Године 1924. основан је и *Совкино* који је требало да интезивира дотадашње радове филмске индустрије, а један од првих задатака била је управо кинофикација. Видети: Ibid., 69-97.
[695] Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 208. Наведено према: Ibid., 78.
[696] Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*, 208. Наведено према: Tadić, ”Sovjetski propagandni film”, 78. (курзив Т.К.)
[697] Агитацију и пропаганду су, као ефикасна средства политичке борбе, у праксу увели први бољшевици. Разлику у значењима по први пут је дефинисао Плеханов (Плеханов, Георгий Валентинович), према коме ”пропагандист приказује мноштво идеја једној или неколицини особа; агитатор, пак приказује једну или неколико идеја, али их приказује једној маси људи”, Georgi Plekhanov, ”O zadachah socialistov v borbe s golodom v Rosii”, (1892), 58. Наведено према: Tadić, ”Sovjetski propagandni film”, 73. Ове идеје даље је развијао Лењин по коме је пропаганда, пре свега, активност ”дугорочног карактера”, за разлику од агитације која је намењена тачно одређеним и усмереним краткорочним активностима. Видети: Tadić, ”Sovjetski propagandni film”, 69-97.

власти, што је, као модел који је требало имплементирати, отворено потврђено објављивањем превода текста тадашње заменице Министра за кинематографију СССР-а, у Билтену Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ у јулу, 1948. године:

> Совјетска кинематографија игра велику улогу у комунистичком васпитању трудбеника. Пошто поседује изузетне могућности духовног деловања на масе, филм помаже радничкој класи и њеној Партији да васпитава трудбенике у духу социјализма, да организује масе у борби за социјализам, да подиже њихову културу и политичку борбеност. Снага филма као моћног средства за идејно-политичко васпитање маса огледа се већ у томе што сваки филм гледају десетине милиона људи. Филм је моћно духовно оружје: он уноси социјалистичку културу у народ, стварајући свакодневно уметничке вредности приступачне становништву не само великих градова, већ и оним из најудаљнијих градова и села наше огромне отаџбине. *Појава сваког новог филма има државни значај*.[698]

Ово јесте био, како пише Тадић, ”манифесто пропагандног деловања филма у новој Југославији”[699]. Филмско предузеће, касније Комитет за кинематографију, ослањало се на увоз и приказивање совјетских филмова, због чега је и основано Државно предузеће за увоз и расподелу филмова, од јула 1947. године, преименовано у *Југославија филм*, чијим су радом у Југославију од 1944. до 1951. године увезена, између осталих, 533 играна филма.[700] Иако се само на основу ове чињенице, може претпоставити да су се нова идеологија и нова власт могле изграђивати, између осталог, и кинофикацијом, али без покретања филмске производње, може се поставити питање због чега се покретање филмске производње заправо десило? Да ли се одговор налази на површини дискурса, у образложењима покретања продукције, коју Броз назива ”нашом младом филмском продукцијом”, Вучо ”нашом младом филмском производњом”, где ”наша народна власт” третира ”нашу филмску уметност” и развој ”наше филмске индустрије”, а први реализовани филм носи назив *Наша хроника број 1* и, по тексту из 1946. године који образлаже почетке целог процеса пише:

> Гледалац хоће да види и има право да види на филмском платну све етапе *наше херојске и културне прошлости*, све етапе *наше Народно ослободилачке борбе* и читаву *нашу земљу*, све њене народе, у борби стварања нових материјалних, културних и људских вредности. [701]

Организационо изграђивање политичког, друштвеног и културног живота у Југославији се, по вредностима културне политике које су прокламоване тек 1948. године на V конгресу КПЈ у Ђиласовим и Зоговићевим рефератима, фокусирало на проблеме изградње социјалистичког друштва, тако да се она, по доктрини, превасходно односи на изграђивање метода рада Партије у руковођењу, кроз задатке стварања и учвршћивања државних културних установа, уз неопходно учешће Агитпропа као партијског апарата за руковођење културом. Иако је постављањем принципа партијности у уметности, требало спровести први и најважнији задатак Партије, борбу за социјалистичку идејност, за нову, социјалистичку културу и уметност, ”да би као узор, као мерило, као нова светлост сијала на видику читавог света нова,

---

[698] *Bilten Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ* (Beograd), br.17 (1948). Наведено према: Tadić, ”Jugoslovenski propagandni film: rani radovi”, 158. (курзив Т.К.)
[699] Tadić, ”Jugoslovenski propagandni film: rani radovi”, 158.
[700] Radenko Ranković, *Organizacija jugoslovenske kinematografije u administrativnom periodu* (Novi Sad: Zvezda film, 2004).
[701] Vučo, ”Naša mlada filmska proizvodnja”, 4. (курзив Т.К.)

социјалистичка уметност, у првом реду уметност Совјетског Савеза"[702], институционализација филмске индустрије била је конструкција дела државног апарата којим би се, применом идејног јединства и критике и самокритике у раду, најпре изграђивала сама КПЈ. Иако је јасно да је хитна институционализација филмске индустрије у Југославији по совјетском моделу требало да помогне имплементацију нове идеологије и изградњу нових власти, може се поставити питање да ли је то заправо могла бити и совјетска власт. Ипак, хитна институционализација филмске индустрије у Југославији спроведена по совјетском моделу требало је да помогне имплементацију нове идеологије, али изградњу југословенских власти. Уосталом, идеја да филм треба да има васпитну улогу, већ претходно подразумева ко ће, у име чега и на којој вредносној платформи васпитавати:

> *Наша филмска уметност* нема и не сме да има других интереса осим интереса *наше народне власти*, других задатака осим задатака васпитања широких маса гледалаца у духу *наше народне и културне револуције*.[703]

У већ поменутом првом броју часописа *Филм*, као кључна места у развоју филмске продукције у Југославији, покренуте су теме документарности и приступа сценарију. Давањем упутстава за даљи рад на филму, две године пре прокламовања вредности на V конгресу, кренуло се са њиховом инсталацијом и борбом за социјалистичку идејност.[704] У поменутом тексту Вучо указује на неопходност стварања "реалистичког стила кинематографске слике", особеног по једноставности, чистоти и уметничкој лепоти, који се може проценити "непогрешивим мерилом", а то је "*истина у слици и речи*" којом све сцене "морају да одишу", не би ли "имали право да се обраћају милионима поштених и племенитих радних људи"[705]. Реч је о, како је наведено, "изражавању" које је својствено филму и које делује непосредно, јер "на филму је лаж до последњих обриса прозирна и гнусна, истина до крајности упечатљива и светла"[706] и "појављује" се на филмском платну, "само онда када народ заиста има власт у својим рукама"[707]. Императив рада на филму у Југославији подразумевао је аутентичност која се могла постићи применом могућности филма да "сједињује уметничку снагу са истином" и да "одражава стварност" револуционарног развоја, а на основу чега је закључено да са совјетском кинематографијом има сличности:

> (...) могли бисмо наше филмске новости да ставимо чак поред совјетских, и не треба да их се стидимо. Уосталом, зар извори из којих су потекле ове две кинематографије нису слични и зар има разлога посумњати у то да ће наша филмска уметност кренути оним чистим и светлим путевима, којима иде совјетска.[708]

Совјетски филмови су, с обзиром на "специфично национално обележје" и на "јасне знаке једне основно различите економске и друштвене структуре", означени као посебни у светској кинематографији "по садржини и форми"[709]. Садржина и форма

---

[702] "O jednoj strani borbe za novu, socijalističku kulturu i umjetnost. Riječ Radovana Zogovića u diskusiji na Petom kongresu KPJ", 55.; Видети и: Ђилас, "Извјештај о агитационо-пропагандном раду", 242-294.
[703] Vučo, "Naša mlada filmska proizvodnja", 4. (курзив Т.К.)
[704] О упутству за рад на документарном филму видети: Vojislav Nanović, "Naši reporteri", *Film* (Beograd), br. 1 (1946), 41-43; Anonim, "Naš dokumentarni film", *Film* (Beograd), br. 6,7 (1948), 1-16, 1,2.
[705] Vučo, "Naša mlada filmska proizvodnja", 3,4.
[706] Ibid., 3.
[707] Ibid., 3,4.
[708] Ibid., 3.
[709] Aleksandar Vučo, "Velika ostvarenja sovjetske kinematografije", *Film* (Beograd), br. 8,9 (1948), 8-11, 8.

филмова совјетске кинематографије су, како је тумачено, биле производ ”идеолошке индустрије” Октобарске револуције, као и тога да је ера филма, као носиоца идеје унутар културне револуције у СССР-у, отпочела 1919. године, Лењиновим потписивањем декрета о постављању филмске индустрије под надлежност Народног комесеријата за просвету, којим је постављена основа кинематографије као гране социјалистичке културе.[710] Совјетски филм је интерпретиран као уметност социјалистичког реализма, чија је наводна снага у високој идејној принципијелности, односно садржају под којим се подразумева избор тема из живота народа.[711] Кључно место совјетског филма је описано на следећи начин:

> Велики или мали, изузетни или свакодневни интимни доживљаји совјетског човека имају уједно и социјални, дакле политички значај, јер живот совјетског човека тече у оквиру живота целог друштва и народа, у оквиру живота који осветљава судбину сваког појединца. Та неразлучива спона између личног и социјалног одлучујућа је за изражајни стил совјетског филма.[712]

Упутства за обраду тема на филму југословенске продукције дата су нешто раније. Кроз ”неколико живих ликова” требало је да се ”прикаже читава епоха” и третирају теме из ”савремене стварности, из изградње социјализма” у Југославији са ”највећом садржајношћу и најрељефније”, у свом типичном представнику, који је, како Вучо сматра, ”јунак свог доба”, који ”изазива подражавање” биоскопских гледалаца.[713] Од писаца сценарија је захтевано да спроведу ”најважнији идејно-политички задатак” – ”да створе тип нашег савременог човека – човека борца, преобразитеља и борбеног изградитеља социјализма, човека кога је васпитавала Партија”[714]. Као главни недостатак сценарија у дотадашњим филмовима наведене су ”шематски замишљене позитивне и негативне фигуре”, и закључено да на југословенском филму ”типови нису живи људи, који треба у филму, исто као и у животу, да се појаве као последица одређеног развитка друштвених односа”[715]. Препоручено је идејно познавање одабране теме, односно њено ”истинито осмишљавање”, јер се уметност ”не ствара ’кабинетским радом’”, већ ”на лицу места” треба проучавати стварност, ”из новог контакта писаца са стварношћу у њеним најбитнијим, најтипичнијим манифестацијма и на местима карактеристичним за друштвени живот”[716]. Уз образложења наводно лоших примера који решавају нетипичне, побочне интересе појединаца, поменут је и ”успех” сценариста и то у избору теме НОР и обнове и изградње у Југославији и у приказу особина новог човека, ”који је прошао кроз ратна искушења и победу и васпитао у себи велики оптимизам победиоца и у стваралачком раду”. Коначно, истакнута је потреба за ”сложеношћу карактера јунака” која произлази из проблема ”борбе за ново друштво” и, изричит је Вучо, сценаријем се мора ”ући у саму бит напредног човека”. Наводне грешке у дотадашњим

---

[710] ”Совјетски филм учи совјетског човека да буде бодар, пун живота, да буде предан својој отаџбини, да верује у победу и успех свог дела, да се не плаши препрека и да буде способан да их савлада. Таква филмска уметност, која се обраћа публици која је прошла кроз чистилиште социјалне револуције, пролази и сама кроз то чистилиште, отресајући са себе формалистичке примесе неразумљивог и неприступачног. Зато је совјетска филмска уметност јасна и блиска и интелектуалцу, и раднику и сељаку.”, Ibid.
[711] Ibid.
[712] Ibid.
[713] Aleksandar Vučo, ”Lik Čoveka današnjice u scenariju”, *Film* (Beograd), br. 6,7 (1948), 60-63, 62.
[714] Ibid.
[715] Ibid., 62,63.
[716] Ibid.

поставкама сценарија он назива случајностима које за последицу имају ”папирнате људе”:

> (…) никада позитивни, напредни човек није био до те мере компликован и интересантан као што је то данас (…) Не ради се овде о буржоаским такозваним унутрашњим контрадикцијама између стварности и сна, између ума и срца, осећања и воље, страсти и савести – о свим тим старим јадним унутрашњим неслогама и несугласицама које ’нагризају осетљиве душе’.[717]

Нови социјалистички јунак није исто што и ”буржоаски јунак” чије су ”карактерне црте” условљене ”неспособношћу његове класе да стварно реши коренита социјална питања”. Он је свестан сопствене историјске улоге и сигуран у резултате у чијем остварењу активно учествује. Атрибути сложености новог јунака су у:

> (...) богатству његовог односа према друштву, у патосу борбе са оним што је несавршено, некултурно, заостало и непријатељско, и што он из дана у дан савлађује и што ће потпуно савладати на тешком али дивном путу прогреса. (…) Такав човек – ’јунак нашег доба’ – раскрива се баш у тој борби, и то с једне стране у савлађивању наше техничке заосталости, а с друге, у свесном, одлучном притиску на остатке старог и у откривању и уништавању свега што је штетно за наш напредак, свега што непријатељски тежи да створи нове препреке на путу изградње социјализма код нас.[718]

Готово на исти начин, описујући ”основна питања епохе” као драматичне и напете сукобе, у распону од великих револуционарних збивања до личних трагедија на периферији историје, и Владимир Погачић у тексту *Драматургија сценарија*, објављеном 1948. године, у центар расправе о конфликту између ”новог, социјалистичког, и свих појава старог и преживелог”[719] поставља идеју о неопходности интерпретације човека на филму. Полазећи од тезе да јунак мора бити ”вољен”, односно да је онај кога публика може да заволи да би ”имао уплива на гледаоца”, Погачић износи став да се лик новог човека не може градити описно, већ кроз деловање:

> Он није антички херој, који гине у борби с усудом, нити индивидуалист и идеалист, који се повлачи из друштва. Наш јунак је предводник маса у изградњи бескласног друштва и борац за уништење свих остатака ропске прошлости. Он није пасиван фразер, него активан борац, који свесно делује. (…) Он пре свега мора бити живо биће, човек, личност, и то снажна и пуна животне снаге. (…) Уз сам појам јунака везује се поштење и храброст.[720]

Ове идеје су након Резолуције ИБ-а, на V конгресу, потврђене прокламованим вредностима о идеолошкој изградњи Партије на основама марксизма-лењинизма, са циљем да ”високо уздигне звање члана Партије и изгради *светао лик комунисте*”[721]. У поменутом реферату којим се званично прокламује социјалистички реализам, Зоговић сугерише да, у уметности, лик новог човека треба градити на ”слободи личности”, која се ”остварује у народу”, тј. поистовећивањем са колективом. Такође, он наводи и шта се у уметничком приказу не сме:

> (…) да се човек прикаже или у виду животиње или да се замени стварју, предметом, при чему предмет постаје индивидуалност, ’главно лице’, ’јунак’, а жива људска индивидуалност се претвара у предмет, у механику у геометрију; (…) да је целокупна његова делатност усмерена на задовољење егоистичних интереса личности, да се ’слобода личности’ састоји тобоже у ослобађању човека од колектива, од народа.[722]

---

[717] Ibid.
[718] Ibid., 62.
[719] Vladimir Pogačić, ”Dramaturgija scenarija”, *Film* (Beograd), br. 6,7 (1948), 29-34, 31.
[720] Ibid.
[721] Ранковић, ”Извештај о организационом раду”, 168.
[722] ”O jednoj strani borbe za novu, socijalističku kulturu i umjetnost. Riječ Radovana Zogovića u diskusiji na Petom kongresu KPJ”, 55.

Ни ова потврда, међутим, није била довољна, па је то учињено још једном. У дворани Дома совјетске културе, у Београду је, од 21. септембра до 7. октобра 1948, у организацији Друштва за културну сарадњу Југославија – СССР, Дома совјетске културе у Београду и Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ, представљена декада совјетских филмова награђених Стаљиновом наградом за 1947. годину.[723] У уводном предавању Вјекослава Афрића, пред приказивање филмова речено је да се представљају последња достигнућа совјетске кинематографије, само део "најмаркантнијих успеха којима је совјетски филм освојио прво место у светској кинематографији, створивши уместо вашарског петпарачког филма, живу, конструктивну, идејну филмску уметност"[724]. Догађај је представљен као приказ рада "великих совјетских трудбеника", односно филмова аутора који су "правилно и дубоко схватили" идеје комунизма, које је окупила Партија Лењина и Стаљина, која СССР води "гигантским корацима у светлу будућност"[725]. Главна покретачка снага, награђених филмова, развоја совјетске кинематографије и идејности на филму, како то каже Вјекослав Афрић, јесу нови ликови људи, односно типови ликова бољшевика и див-човека, који су се у Октобарској револуцији борили за совјетску власт, и типови црвеноармејаца, хероја Отаџбинског рата, ударника, новатора, градитеља совјетске земље и представника совјетског патриотизма, који се могу приказивати само у земљама социјализма, где уметници "наоружани науком марксизма-лењинизма познају законе друштвеног развитка и према томе могу да зађу у дубоке анализе догађаја и карактера", да "активно помогну борбу за напредак и бољу будућност човечанства"[726]. Совјетска кинематографија је још једном постављена као *узор* југословенској кинематографији, уз компаративни приказ совјетске и филмске производње "у капиталистичким земљама" које човека приказују "као злочинца, аморалног типа негирајући у њему све што је племенито, конструктивно, човечно"[727]. Овиме је коначно потврђен и метод грађења узора, што је, са изузецима, почело још 1946. године.[728]

Израда филмова по неприкосновеном узору и последична сличност легитимисала је институционализацију филмске продукције у Југославији која је

[723] Anonim., "Prikazivanje najnovijih sovjetskih filmova nagrađenih Staljinovom nagradom", *Film* (Beograd), br. 8,9 (1948), 63-64. Друштво за културну сарадњу Југославије са СССР-ом, основано је 14. јануара 1945. са седиштем у Београду. Друштво је основано са задацима популаризације уметности СССР-а. Видети и: "Рад друштва за културну сарадњу Југославије са Совјетским Савезом", *Југославија СССР* (Београд), бр.1 (1945), 46, 47.
[724] Anonim., "Prikazivanje najnovijih sovjetskih filmova nagrađenih Staljinovom nagradom", 63.
[725] Ibid., 64.
[726] Ibid., 63,64.
[727] Ibid., 63.
[728] Изузетке су представљали филмови Џона Форда (John Ford), Орсона Велса (Orson Welles), Франка Капре (Frank Capra) и Чарлија Чаплина (Charlie Chaplin) који, како је навођено, истински приказују америчку стварност. Текстови о Чаплиновим филмовима објављивљивани су од 1946, уз преношење дела Чаплиновог оригиналног ауторског текста из 1928. Видети: Čarli Čaplin, "Inspiracija", *Film* (Beograd), br. 1 (1946), 57-59. По први пут, афирмативни став о америчкој кинематографији дат је у приказу филма *Господин Верду* (1947): "У овом филму Чаплин игра малог, честитог човека и канџама капиталистичког система, са психолошком заразом економске кризе. Да би могао да исхрани своју болесну жену и децу које много воли, он се одлучује на злочин. Удвара се разним женама, убија једну за другом, и опљачкане ствари доноси кући. Беспослица доводи га стално до даљих убистава, које извршује хладнокрвно. Он је разочаран, огорчен и на крају песимиста, али никад болестан. После 14-ог убиства пријављује се властима: На суду га оптужују, али он одговара: 'Богаташи убијају милионе, па постају хероји и сви им се клањају.'", M.M., "Novi film Čarli Čaplina", *Film* (Beograd), br. 3 (1947), 59, 59. Видети и: Vučo, "Naša mlada filmska proizvodnja", 1-5.; M. Cagić, "Film treba da pomogne izgradnji zemlje", *Film* (Beograd), br. 1 (1946), 46-48.; Moni Finci, "Dvije kinematografije", *Film* (Beograd), br. 8,9 (1948), 16-19.; G. Avenarius, "Kuda ide francuski film?", *Film* (Beograd), br. 8,9 (1948), 57-59.

тежила да произведе слику новог човека који гради социјализам. Чак је и квалитет југословенских филмова процењиван једноставно, према наводним предностима друштвеног уређења у којима филмови настају. Мони Финци пише да се ”може (се) и рећи да данас у свету филма постоје две сасвим различите кинематографије, различите по свом настанку, вредности и по својој намени и циљевима”, и да су кључна места разлике између ”социјалистичке”, као оне која *улази у живот* и ”капиталистичке”, као оне која одвлачи гледаоца од живота у *свет фантазије,* у ”откривању животне истине”, и у позиву гледаоцима на ”остварење највећих идеала човечанства”. Он пише да између ”социјалистичке и холивудске кинематографије не може бити упоређења”, јер је ”предност социјалистичке филмске уметности исто тако неоспорна као и предност социјалистичког друштвеног уређења над капиталистичким”, и закључује, ”Наша је срећа да радимо у оној којој припада будућност.”[729].

2.4.2. Ефекат: ослобађање слободе 1950.

(Конгрес Савеза филмских радника Југославије,
Проблеми наше филмске уметности и задаци Савеза филмских радника и ослобађање институција филма)

На таласу ослобађања институција у Југославији, 5. марта 1950. године одржан је и Конгрес Савеза филмских радника Југославије.[730] Конгресу, који је одржан у просторијама *Авала филма*, присуствовали су делегати свих република и савезног предузећа за производњу филмова *Звезда филма*, као и представници Министарства за културу и науку, Савеза књижевника Југославије, Савеза новинара, Савеза ликовних уметника, Савеза композитора Југославије, Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ. Конгрес је отворио Александар Вучо, тада директор *Звезда филма*, и изложио потребу оснивања Савеза филмских радника Југославије, односно окупљања свих филмских радника у једну јединствену професионалну организацију. Владислав Рибникар, председник Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ, рекао је:

> Савез који се данас оснива допринеће корисно даљем развитку филмске уметности, у првом реду тиме што ће својом активношћу подизати иницијативу и смисао за филмско стварање. Један од основних и по моме мишљењу први од свих задатака Савеза биће помагање и васпитање младих филмских уметника, подизање њиховог опште-културног, идејно-политичког и стручног нивоа. Наши народи, наша Партија и држава постављају пред филмске раднике велике и одговорне задатке. Ја сам уверен да ће наши филмски радници - *свесни да њихово уметничко стварање доприноси убрзавању процеса државног напретка*, да *доприноси изградњи социјализма* у нашој земљи – умети да одговоре тим задацима.[731]

Вицко Распор је на Конгресу поднео реферат *Проблеми наше филмске уметности и задаци Савеза филмских радника*, у коме је Конгрес означен као оснивачки, са приоритетом изношења смерница за даљи развој кинематографије, јер су

[729] Finci, ”Dvije kinematografije”, 19.
[730] S.K., ”Osnovan je Savez filmskih radnika Jugoslavije”, *Filmska kultura* (Beograd), br. 1, (1950), 71-72. Видети и: ”Данас се одржава оснивачки конгрес Савеза филмских радника Југославије”, *Политика*, 5. март 1950, 4. ”Основан је Савез филмских радника Југославије”, *Политика*, 6. март 1950, 5; Ђ. Б., ”Оснивање Савеза филмских радника Југославије”, *Књижевност* (Београд), бр. 2-3 (1950), 298-299.
[731] Наведено према: K., ”Osnovan je Savez filmskih radnika Jugoslavije”, 71.

од времена Резолуције ИБ-а, наводно јасније сагледани ”штетни утицаји” на југословенско филмско стваралаштво и са Запада и са Истока.[732] Филмска индустрија и филмска уметност у Југославији су назване једним од резултата социјалистичке изградње и културног преображаја који је створен иницијативом партијских и државних руководиоца, и то као сасвим нова уметничка и привредна грана, будући да, како је наведено, пре Другог светског рата филмске производње у Југославији није било, јер стари југословенски државни апарат није имао ни разумевања, нити интереса да подиже културни ниво широких маса.[733] Институционализација филмске индустрије је означена као југословенска иницијатива којом је, уз ”смисаону и широкопотезну одлуку”, инсистирано на властитој кинематографији. Посебно је наглашено да су институционализацију покушавали спречити ”разумни савети” из СССР-а по којима за оснивањем филмске индустрије у Југославији није било ”ни потребе ни услова”, односно по којима је такав потез био ”рискантан и преурањен” и ”мегаломанија”[734]. Оснивачима југословенске филмске продукције је наводно била упућена сугестија да се филмска политика у Југославији усмери ка строго ограниченој производњи филмских журнала, без израде документарних и уметничких филмова, коју је требало поверити искључиво совјетским екипама у Југославији, и увозити филмове из СССР-а. Ова сугестија је у реферату названа ”топлом препоруком”:

> Укратко, требало је, по њима, да се оканемо ’ђорава посла’ и да на филмском плану изграђујемо културу социјалистичку по форми, а националистичку (то јест хегемонистичку, великоруску) по садржају.[735]

Распор је изнео једини реферат на конгресу, којим су потцртани конкретни проблеми у вези са утицајем совјетског филма и којим је прокламовано да ”ни највиша позитивна достигнућа која је совјетски филм својевремено дао, а савремена совјетска кинематографија ни у ком случају”, не треба да буду ”поларна звезда” према којој се мора управљати, јер се ”не зато што је избио спор и сукоб”, него јер се у том сукобу, јасније него икад раније, ”испољило да су се у службеним круговима СССР-а дубоко укоренила догматска, неживотна, ревизионистичка схватања и критеријуми”, које треба ”свом жестином сузбијати и побијати”[736]. Коначно, речено је да став унутар филма у Југославији ”треба да буде до крајње мере критичан и самосталан”, јер се ради о ”будућности науке и културе социјалистичког света”[737]. Полазећи од ”једино могуће научне истине да је марксистичко-лењинистички естетски критеријум утврђен само у својој гносеолошкој основи, тј. да уметничко дело треба да буде *одраз стварности*”, Вицко Распор пише:

> (…) *ми морамо сами да тражимо и да својим уметничким делима припомогнемо тражењу и изграђивању тог критеријума*. То је пут до естетске истине, то је начин да развијемо

[732] Vicko Raspor, ”Problemi naše filmske umjetnosti i zadaci filmskih radnika Jugoslavije”, *Filmska kultura* (Beograd), br. 1, (1950), 1-14, 3. На Конгресу су се обратили и Ерих Кош у име Министарства за науку и културу, Милан Богдановић у име Савеза књижевника, Вилко Винтелхалтер у име Савеза новинара, Зуко Џумхур у име Савеза ликовних уметника, Никола Харцигоња у име Савеза композитора Југославије.
[733] Raspor, ”Problemi naše filmske umjetnosti i zadaci filmskih radnika Jugoslavije”, 1-14.
[734] Ibid., 1, 2.
[735] Ibid., 2.
[736] Ibid., 4.
[737] Ibid.

марксистичку естетику и теоретски, а свако слепо угледање на 'узоре' и фетишистичко покоравање совјетским естетским догмама доводи до ревизионизма и декаденције.[738]

Овај идеја је изнесена након образложења да је догматизам ЦК СКП(б) довео до ревизије марксизма-лењинизма и декаденције на пољу културе и уметности, које су, унутар дискурса филма, на савременим совјетским примерима, тумачене као "дегенерација савремене совјетске филмске естетике", односно као проблем документарности, аутентичности "хибридног жанра" уметничко-документарних филмова, настао насилним прилагођавањем филма совјетској спољној политици. Проблем се, како је тумачено, није односио на значајна достигнућа социјалистичке културе и уметности, али ни она нису била "неопозиви и неоспорни узор и крајњи циљ коме треба тежити и на основу којих би се могао формирати неки дефинитивни критеријум". На Конгресу је потврђен и став о "буржоаским утицајима" прокламован на V конгресу. Филмови, у филмској критици западног света третирани као "велики", названи су делима која сугестивним утицајем треба да "смуте свест савременог, модерног човека и одврате његову пажњу од горућих друштвених проблема". Спроведена је и анализа постигнутих резултата, "ни са становишта декадентних буржоаских мерила са Запада, ни са становишта ревизионистичких мерила савременог совјетског догматизма", већ уз наводе "сумарних података који, математски (sic!) неумољиви, говоре о исправности става (…) руководилаца на челу са другом Титом"[739]. Расправљало се: о капиталној изградњи филмске индустрије која се, како је наведено, и даље спроводила, а чији би резултати били и већи без економске блокаде Југославије од стране земаља Источне Европе на челу са СССР-ом; о кадру филмских радника; о оснивању централне југословенске Кинотеке; и о великом броју гледалаца.[740] Дате су смернице за даљи рад, засноване на принципу "чувања марксизма -лењинизма од ревизионизма", по којима је требало: мобилисати писце за рад на сценаријима, иако је "криза квалитета сценарија углавном (…) пребројена"; покренути "дискусију о квалитету сценарија"; освајати нове жанрове уметничког филма који "остаје (…) и даље као непосредни и горући задатак" коме треба приступити са више смелости; проналазити "стил" југословенског документарног филма путем неопходног формирања уметничког критеријума схватања документарности и истинитости, односно проналажењем *нових форми* за фотографисање стварности у моменту и у манифестацијама који су карактеристични и типични.[741] Истакнуто је неколико слабости у дотадашњем развоју филмске критике: механичко примењивање истог критеријума на све филмске уметнике; детаљна анализа негативних и прелажење преко позитивних места у филму; оцењивање дела "у име апстрактних естетских догми", чиме се прелази преко "животних истина"; "примитивизам" у препричавању садржаја филма односно у "вулгаризацији марксистичке естетике", на основу чега се оцењивање уметничког дела своди на "социологизирање", а "свако смелије тражење адекватног

[738] Ibid., 5, 6. (курзив Т.К.)
[739] Ibid., 2.
[740] "Карту више" – одраз је подизања животног стандарда и виших културних потреба нашег радног човека. 1500 биоскопских сала, колико је предвиђено да их буде на крају првог Петогодишњег плана, омогућиће да на сваких 10.000 становника дође по један биоскоп, а то је већ густоћа биоскопске мреже високо цивилизиваних земаља", Ibid., 3.
[741] Ibid., 1-14.

уметничког израза проглашава за формализам", у "игнорисању" филмске уметности и теорије, "неодговорном" доношењу судова и оцена за које је потребно основно познавање специфичности филма.[742] Као посебна слабост, разматран је шематски приступ у критикама страних филмова "по принципу: шта је са Запада то је срачунато само на тровање маса и подвалу", иако је речено да "Нема сумње да у таквој оцени има део истине и да негативни утицај филмова са Запада може још увек и код нас да нађе своје тло" с обзиром на "буржоаске остатке у свести људи" или "постојање малог и уђутканог, али још увек живог остатка развлашћене буржоазије"[743]. Такође, наведено је да се "неутрализирање и отклањање тог утицаја" може "ефикасно извести" уколико уз анализу "идејне трулости" филмског дела буде дата и "естетска анализа уметничке декаденције". Речено је да критиком, која се спроводи "вулгаризациојом марксистичке естетике" и на основу "унапред прописаних критичких судова вулгарног марксисте-критичара", идејни и естетски утицај филмова са буржоаског Запада "не може да се ликвидира"[744] и да се истим критеријумом не могу оцењивати "сви страни филмови из капиталистичког света", јер, осим "стандардних холивудских и ренковских фабриката, у Америци и у Европи има и искрених, демократски оријентисаних филмских уметника, који се у условима капиталистичког друштвеног уређења, уз напоре и жртве, боре за остварење својих уметничких схватања и идеала"[745]. Заправо, рефератом се, између осталог, захтевала критика критике, чијом би се применом анализирала конкретна уметничка дела, створила база теоретског уопштавања и изградила марксистичко-лењинистичка естетска теорија јер она није била изграђена те, како је наведено, најмање и сме да се претвори у догму. Изградња марксистичко-лењинистичке естетске теорије означена је као најважнији задатак Савеза филмских радника и републичких удружења.

На истој платформи, постављени су и непосредни задаци борбе за филмску културу публике, односно, како каже Распор "у изоштравању уметничког укуса и у подизању њихове филмске и опште културе", сагласно са културном политиком којом је омогућено да "филмска уметничка дела постану приступачна и у естетском смислу". Задатке је требало спроводити путем удружења која организују јавна предавања о филмској уметности у центрима република и у унутрашњости, регрутују предаваче за културне установе или масовне организације, које би организовале "масовна јавна предавања о филму", и путем штампе дневне и недељне, књижевних и илустрованих часописа и органа масовних организација.[746] Кључни задатак је подразумевао помоћ кино-клубовима, коју је такође требало спроводити путем удружења, "одмах по њиховом формирању", јер клубови љубитеља филма јесу "масовна форма" за подизање филмске културе и популаризовање филмске уметности и јер се из кругова окупљених око киноклубова могу издвајати нови кадрови филмских радника и критичара. У складу са институциоалним изменама у свим друштвено политичким сферама, клубови су по хоризонталној линији организационо били везани уз савезе културно-просветних

[742] Ibid., 1-14.
[743] Ibid., 11.
[744] Ibid.
[745] Ibid.
[746] Предложено је да часопис *Film* настави да се објављује под именом *Filmska kultura,* али да се оријентише на теоретске проблеме, како би публикације имале значајну улогу у грађењу филмске културе публике. Ibid., 1-14.

друштава, а по вертикалној су се могли везивати уз републичка удружења филмских радника, односно уз клубове које удружења буду организовала.[747]

Новом организационом структуром извршено је примарно покретање ДИА, који ће идеологију репродуковати раније помињаном борбом мишљења. Уосталом, Распор пише:

> А чињеница, да је за изградњу социјализма у нашој земљи између осталог карактеристична и борба за даље ширење социјалистичке демократије, која је предуслов здравог и полетног уметничког стваралаштва, треба да утисне најдубљи печат и на карактер и на садржај и на форме активности и нашег Савеза и тих републичких удружења. *Они морају да постану жариша борбе мишљења, живе дискусије, извор стваралачке уметничке иницијативе на плану филмске уметности*. Клубови филмских уметника, а нарочито дебатни клубови унутар њих, треба да постану једна од највише коришћених форма рада наших удружења. Кроз слободну и што чешћу дискусију они треба да развежу способности и латентне могућности филмских радника, да дају иницијативу и пруже могућности за што живље и што свестраније њихово теоретско и стручно уздизање. У оквиру свих осталих напора код нас у Југославији *на развијању марксистичке естетике и изграђивања марксистичко-лењинистичког естетског критеријума*, који ће се наравно, у првом реду вршити у штампи и преко писаних материјала, дебатни клубови у оквиру клубова филмских радника, треба да нађу своје место и даду (sic!) свој допринос.[748]

На Конгресу су поновљени ставови објављени готово годину дана раније, у време објављивања *Резолуције против клеветничке кампање против ФНРЈ*, којима се инсистирало на проширењу тематике филмова у погледу третмана мотива, ликова, проблема и сукоба, као и одабира тема из НОР-а, народне револуције, борбе за изградњу социјализма, ближе или даље прошлости Југославије.[749] Реч је о ставовима којима су, уз осврт на филмове израђене до 1949. године, дата упутства за рад на филму, и по први пут критиковано ”недовољно диференцирање ликова”, сугерисано да пажњу треба посветити појединцу, јер би до изражаја требало да дођу индивидуалне особине лика новог човека, који не би требало да је исувише идеализован јер то на филму ”не делује довољно реално”[750]. Индивидуација појединца је, како је тумачено, неопходна, јер омогућава писцима сценарија да разноврсношћу мотива и разним жанровима створе ”истински драмску фабулу”, да би се ”приказали ликови и односи наше нове стварности”, али се подразумева и следеће:

> Мотиви не морају бити само они највећи општи мотиви нашег револуционарног преображаја, у виду грандиозних подвига и објеката, него могу, и чак треба да буду и наизглед ситнији људски мотиви, кроз које се приказују односи међу нашим новим људима, па и љубавни заплети.[751]

Такође, једнако важно, 1949. године, тумачењима је указивано на отворен начин за приступ теми, чиме је оповргнута нужност ”реалистичког стила филмске слике” и суштински потврђена могућност слободе стварања:

> Сама тема још није и садржај. Садржај зависи управо од тога *како је тема идејно проникнута, кроз какав је облик дошла до изражаја*.[752]

По идентичном моделу као и у осталим сферама, на Конгресу је прокламовано да у Југославији нема развоја уметничког филма, уопштавања теоретских резулата

---

[747] Ibid.
[748] Ibid., 12. (курзив Т.К.)
[749] Jovan Popović, ”Problemi našeg umetničkog filma: Iskustva iz šest naših prvih umetničkih filmova i pouke za dalji rad”, *Film* (Beograd), br. 1,2 (1949), 3-18.
[750] Ibid., 6.
[751] Ibid.
[752] Ibid.

филмских дела ни прилога формирању марксистичке естетике без живе и разгранате филмске критике, која одлучније треба се бави анализом филмског дела.

Коначно, смерницама развоја југословенске кинематографије, у циљу остваривања конкретнијег вида борбе за усвајање и ширење тековина социјалистичке демократије, као главног елемента садржаја рада Савеза филмских радника, прокламована је слобода стваралаштва:

> За сваког филмског уметника код нас, који искрено жели да прави уметничка дела која значе стваран допринос култури наших народа и напредног човечанства, *никад није било толике слободе стварања* и таквих могућности размаха као што је то данас.[753]

Уз свест о разликама у традицијама филмске и других уметности у Југославији, 1950. године је речено да слобода подразумева борбу мишљења у процесу формирања и усвајања марксистичко-лењинистичке естетике, слободу стварања, смелост иницијативе и теоретску анализу постигнутих резултата. Међутим, иако се слобода прокламује уз ограничење, она треба да се одузме ”само онима, који желе старо и који намерно и доследно стоје на идејним позицијама буржоазије”[754]. Прокламацијом слободе захтева се ”смелост”:

> Особина која је карактеристична за нашу кинематографију од првог часа њеног рађања је - смелост. Смело је било, у земљи ратом разореној, донети одлуку да се оснује моћна домаћа техничка база за развитак велике домаће филмске производње. Смело је било упустити се у спровођење те одлуке без икаквог стручног и уметничког кадра и без икакве традиције. Смело је исто тако порицати сакросанктност источних и западних естетских догми и упустити се у тражење властитог филмског израза и у изграђивање естетског критеријума. Али ако је смелост једна од најлепших особина које су наши народи испољили у својој Револуцији – зашто да је не испољимо на свом терену и ми, филмски уметници. Служимо се том одликом, будимо њоме надахнути и кад видимо успехе свог рада и кад се упуштамо у још неиспитане тешкоће! Смелост нам је најпотребнија данас кад је наша социјалистичка домовина постала њено оличење и кад ми – на своме пољу уметничког рада, на пољу филма – у таквој земљи желимо да идемо у корак с њоме.[755]

На крају конгреса усвојен је статут Савеза, Резолуција против клеветничке кампање и упућен телеграм Јосипу Брозу.[756]

Југословенска кинематографија је од 1950. званично кренула путем слободе уметничког стваралаштва. Прву позитивну критику добио је филм *Југославија, маја 1949.*[757] Реч је о једном од бројних примера кратких документарних филмовима којима су забележене прославе 25. маја, до 1949. године. Филм је интерпретиран као изузетан успех јер је ”духовит, непосредан и литерарно дотеран текст у узајамној вези са монтажном целином филма”, која користи и ”добро одабране” архивске снимке и

---

[753] Raspor, ”Problemi naše filmske umjetnosti i zadaci filmskih radnika Jugoslavije”, 6. (курзив Т.К.)
[754] Ibid. (курзив Т.К.)
[755] Ibid., 13, 14.
[756] K., ”Osnovan je Savez filmskih radnika Jugoslavije”, 71, 72. У управу Савеза изабрани су: Александра Вучо, председник; Таса Младеновић, Ј. Киригин, Франце Штиглиц, Мони Финци, Јован Бошковић, Симо Чоловић, подпредседници; Вицко Распор, генерални секретар; Војислав Нановић, Александар Секуловић, Драгутин Фелба, секретари; Ото Денеш, Миомир Денић, благајници; Радош Новаковић, Фрида Филиповић, Октавијан Милетић, Федор Ханџековић, Руди Омота, Иван Маринчек, Бранко Блажина, Пјер Мајхровски, Ацо Петровски, Трајчо Попов, Стане Зепетић, Бранислав Бастаћ, чланови управе. У надзорну комисију изабрани су: Вјекослав Афрић, председник; Благоје Дрнков, Мирослав Пејић, Цветко Цирил, Миодраг Томашевић, Бранко Марјановић, Јан Беран, чланови комисије.
[757] B. Nedović, ”O filmu ’Jugoslavija, maja 1949’”, *Filmska kultura* (Beograd), br. 1, (1950), 59-61. Реч је о документарном филму који је у Централном студију документарних филмова савезног предузећа *Звезда филм*, реализован од материјала који су снимили снимаљи *Звезда филма* и *Филмских новости*. Сценарио су написали Младомир Ђорђевић и Алекса Николић, а филм је режирао Младомир Ђорђевић.

фотографију, реализован ван уобичајених шаблона, и коначно, хармонична целина, низ ”успело одабраних фрагмената (…) стварности”[758] у Југославији. По Недовићу, филм користи ”богатство теме” и приказује ”живот, напор и радост народа Југославије у изградњи социјализма”, као ”одраз љубави” према Титу.[759] Посебно, филм је тумачен као пример успешне индивидуације појединца, која је описана на следећи начин:

> Лик маршала Тита још се маркантније истакао, не само у границама наше земље, већ и у читавом напредном свету. Било је јасно да уско постављени филм о Титовој штафети мора прерасти у филм о лику човека који оличава у себи херојски самопрегор народа Југославије, (…). Он је дао лик Тита као нашу стварност: наше фабрике, хидроцентрале, рудници, задруге – то је Тито, он је наша истина. И баш данас, у време кад је ова херојска личност изложена једном од најсрамнијих клеветања у историји радничког покрета, било је нужно створити овај филм, не зато да би се све нискости о њему оповргле, јер на њих не треба ни одговарати, већ зато да се истина о Титу, о нама, о његовој и нашој борби и победама, филмски уобличи и сачува као трајна својина народа Југославије.[760]

Истовремено, филмска продукција је кренула путем самоуправљања. Институције филма су реконструисане, а филм наново дефинисан као нова уметничка и привредна грана. Одлуком о оснивању Савеза филмских радника од 5. марта 1950. уведен је слободни статус за филмске ствараоце. Оснивањем Савета за науку и културу Владе ФНРЈ, 24. маја 1950. године, у оквиру ког је постојао Одбор за кинематографију, Министарство за науку и културу престало је да постоји, а послове Цензорне комисије преузела је Комисија за преглед филмова. Најзначајније институционалне одлуке односиле су се на децентрализацију административног усмеравања и организовања производње филмова. Доношењем Првог акта о самоуправљању, Основног закона о управљању државним привредним предузећима и вишим привредним предузећима, 27. јуна 1950. године[761], омогућено је пословно осамостаљивање филмских предузећа, а усвајањем Уредбе о оснивању, задацима и раду привредних удружења, 20. децембра исте године, и стварање платформе за њихова окупљања и удруживања. Почетком 1951. године, 6. јануара, одржана је Оснивачка скупштина Удружења филмских предузећа, чиме и формално започиње процес самоуправног организовања. Указом о реорганизацији Владе ФНРЈ од 7. априла 1951. године[762], послови из надлежности Комитета за кинематографију преносе се на Савет за науку и културу Владе ФНРЈ, који је, изгласавањем новог Уставног закона о основама друштвеног и политичког уређења ФНРЈ и савезним органима власти, 13. јануара 1953. године, престао да постоји.

2.4.3. *Can an Effect Precede its Cause?*

Након 100 бројева часописа *Филмска култура*, 1975. године, Вицко Распор, који је 1950. тврдио да са новом влашћу у Југославији отпочиње нова ера филма, није са

---

[758] Ibid., 60.
[759] Ibid., 59. Филм је, по Недовићу рађен као поклон Јосипу Брозу за његов 57 рођендан.
[760] Ibid., 59, 60.
[761] ”Osnovni zakon o upravljanju državnim privrednim preduzećima i višim privrednim udruženjima od strane radnih kolektiva”. У време доношења Закона, у Југославији је већ било образовано 520 радничких савета, а од доношења Закона до октобра 1950. године основано је 7.136 радничких савета у које је изабрано 155.166 радника и службеника. Petranović, ”Radnički saveti”, 288-315.
[762] ”Ukaz o reorganizaciji Vlade Federativne Narodne Republike Jugoslavije, 1951.”; ”Ukaz o reorganizaciji Vlade Federativne Narodne Republike Jugoslavije, 1951”, u: Petranović, Momčilo Zečević, eds. *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* 1024-1025.

сигурношћу могао да тврди о којој је годишњици југословенског филма реч. Али, једно је било сигурно. Филмска продукција није поново основана 1950, оснивањем Савеза, и прокламовањем слободе стваралаштва:

> Да нисмо ми мало поранили с прославом годишњице наше кинематографије? Можда је требало да се стрпимо свега годину дана, па да уместо њене тридесетогодишњице славимо – осамдесетогодишњицу. Јер 7. јуна 1896. одржана је у кафани 'Златни крст' на Теразијама у Београду прва јавна филмска представа на Балкану, свега пет месеци после светске прапремијере у париском 'Индијском салону'. (…) У распону од осамдесетогодишњице, коју би требало славити идуће године, и тридесетогодишњице, чији је датум прошао лане – остаје ипак могућност да славимо ове 1975. године, али седамдесетогодишњицу. Јер ретко која земља осим Француске, има тако чист и чврст повод за филмски јубилеј, као што је наш – камера бр. 300. Тачно пре седамдесет година Милтон Манаки добио је од свог брата из Лондона прву камеру на Балкану, са фабричким бројем 300, колико их је тада произведено у свету. И тако су браћа Манаки постали наши Лумијери. Осим што тај датум садржи сву фактографску аутентичност потребну за обележавање једног историјског ослонца, око њега лебди и драж читавог низа анегдота које могу да прерасту у легенду. Што да тражимо занимљивију егзотику од првог филмског кадра на нашем тлу, снимљеног од нашег човека, који је фиксирао покрете и израз 117-годишње своје баке, пруживши нам на тај начин дивну прилику да ускоро прославимо двестогодишњицу наше прве филмске глумице.[763]

Било је то подсећање на традицију која се онолико порицала, и ћутање о годинама које су онолико обећавале. Иако је било сасвим јасно да властиту историју од 1945. до 1948, трауматичну по нову Југославију, не треба помињати, остало је, међутим нејасно, на коју се традицију, о којој се може причати, позвати, јер, како се чини, идеолошки садржај који је кроз ДИА требало репродуковати, 1975. године није био јасан као двадесет и пет година раније.

Планирана кинофикација Југославије никада није спроведена до краја. Објекти типских биоскопа никада нису изведени. На територији Београда се након Другог светског рата у највећој мери користио реквирирани предратни фонд.[764] Изведени су објекти биоскопа Одеон (1955), Славица (1970), Вождовац и Југославија (1974). Филмски град у Београду није изведен у мери планираних капацитета. Стамбена зона предвиђена пројектом никада није изграђена, а од индустријске зоне изведени су тек малобројни објекти са одступањима од урбанистичког пројекта.[765] Да ли је изградњом тек дела пројектом планираног фонда објеката произведен минимум потребних капацитета за реализацију филмова, односно минимум материјалне базе за функционисање ДИА каква је била југословенска филмска продукција? Да ли је власт икада заиста тежила реализацији тако комплексног пројекта, или је идеја требало само да илуструје изградњу филмске продукције по совјетском моделу? Коначно, овај пројекат Филмског града, чак и идеја о изградњи, не помињу се у тексту о обнови и изградњи Београда аутора архитекте Николе Добровића из 1946. године, који је, као директор Урбанистичког Завода Србије, исте године и одобрио пројекат Филмског града.[766]

---

[763] Vicko Raspor, "Uz sedamdesetogodišnjicu jugoslavenskog filma", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 100 (1975), 206-208, 207, 208.
[764] Биоскоп 20. Октобар (Луксор); Балкан; Звезда (Колосеум); Београд (Палата пензионог фонда чиновника и служитеља Народне Банке).
[765] Изведени су објекти магацина декора, гардеробе глумаца, објекат тонског одељења и синхронизације филмова.
[766] Dobrović, "Obnova i izgradnja Beograda. Konture budućeg grada", 176-186.

Након 1951. године уследила је нова фаза развоја југословенске кинематографије коју је карактерисало увођење бројних промена и општи тренд иницијалне децентрализације и либерализације у складу са прокламованом доктрином. Иза ових промена, у реалности се, међутим, још скоро двадесет година задржало петрификовано стање. Финансирање производње, интервенције у процесе производње филмова и интервенције након њиховог објављивања, сведоче о слици механизма који се у складу са идејама о децентрализацији и либерализацији мењао, али чије су сложености, последичне променама и имплементацији ових идеја, заправо коришћене за адекватнију контролу филма прецизним инструментима.

До 1960. године спровођено је ”увођење начела и праксе радничког самоуправљања у све фазе филмске производње и дистрибуције”[767]. Прве промене уследиле су након доношења закона о самоуправљању 1950, и тицале су се децентрализације ”три главна подручја филмске делатности”[768]. Филмска производња је уврштена у категорију привредних делатности са ”посебном културном важношћу”, филмска трговина је сврстана у сектор домаће и међународне трговине, а филмска дистрибуција и приказивање уврштени су у групу ”услужних делатности општинског типа”[769]. Уз накнадне корекције, промене уведене у филмску производњу током 1950. и 1951. године, иначе ”најдубље унутрашње промене у организацији”, донеле су ”сложену троделну поделу која је требало да усклади односе и економске активности повезане с филмском производњом”[770]. Подела је укључивала „сва предузећа и раднике повезане с управљањем техничким основама филма”[771], ”предузећа за производњу филмова (филмске студије) која су управљала ’друштвеним привредним ресурсима’ за производњу самих филмова, укључујући потписивање уговора с филмским уметницима и радницима, те изнајмљивање средстава, особља и услуга од техничке базе”[772], и ”удружења филмских радника, која су била утемељена у свакој од шест република, а заједно су чиниле Савез филмских радника Југославије”[773]. Овиме је успостављена нова организациона шема производње филмова у Југославији, о чему је Гулдинг (Daniel J. Goulding) писао следеће:

> Циљ новоформиране југословенске филмске индустрије био је ослобађање од вишка бирократског терета, те увођење нових подстицаја за рационалније управљање и економичније искоришћавање техничких и уметничких филмских ресурса. Дошло се до спознаје да ће нови аранжмани створити заједнички интерес производње филмова на најбржи и најделотворнији начин, те максималног скраћивања времена између стварања сценарија и довршавања филма. Студији који су поседовали довршене филмове више би профитирали од делотворнијег довршавања филмова кроз бржу реализацију домаћег, а током касних педесетих све више и

[767] Daniel J. Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film* (Zagreb: V.B.Z., 2004), 33.
[768] Ibid., 36.
[769] Dejan Kosanović, ”Razvoj filmske proizvodnje u Jugoslaviji”, u: Dejan Kosanović, ur., *Leksikon jugoslovenskog filma* (Beograd: BIGZ i Jugoslavija film, 1985), 23,24.
[770] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film*, 37.
[771] Овим предузећима је било дозвољено ексклузивно право на употребу или ”власништво“ инструмената технологије и производње. Ibid., 37.
[772] Ова предузећа су постајала власници завршеног филма. Преко републичких удружења, предузећа су се у децембру 1950. организовала у Привредно удружење филмских предузећа Југославије. Ibid.
[773] Савез је укључивао ”уметничке творце филма”, тј. филмске сценаристе, филмске редитеље, снимателе, композиторе, њихове уметничке асистенте; асистенте редитеља, камермане, асистенте сценографа, техничаре звука, костимографе, монтажере, сараднике продуцената. Они су били ”једина категорија филмских радника која је била ослобођена директног запошљавања у техничким и продуцентским предузећима, те им је остављено право преговора око уговорних појединости реализације појединачних сценарија и филмских пројеката с филмским студијем”, Ibid.

иностраног утрошка. Слободна удружења уметничких филмских радника могла су улазити у нове уговорне односе, са својим пропратним и додатним хонорарима, тантјемима и месечним платама, а предузећа и радници који се баве технолошким димензијама филмског рада могли су остварити све делотворније искоришћавање техничких средстава, заједно са надокнадама за закуп и изнајмљивање које такво искоришћавање ствара.[774]

Механизми самоуправљања, међутим, ”нису одмах попримили неку значајнију улогу у доношењу одлука”. Продукција је раних педесетих година ”још увек зависила од филмских субвенција које је додељивао централизовани Државни филмски фонд”, а новоформиране републичке и савезне привредне коморе су, будући да су њихово идеолошко вођство ”представљале (су) културне комисије којима је доминирала Комунистичка партија”, ”уско (су) ограничавале филмске продуценте, који су потпали под њихову власт и управу”[775].

Реч је о стању које се, и поред прокламовања слобода и успостављања и даљег развијања самоуправљачког механизма функционисања производње филмова, уз неспорне измене које су уследиле, у измењеној форми, задржало у наредним годинама.

Прва велика промена уследила је 1956. године. Фаза иницијалног изграђивања самоуправних основа која је започела 1951, а током које су ради конкурентности на тржишту и обезбеђивања одговарајуће друштвене подршке, ревидирани производни интереси, а директори предузећа именовани за продуценте филмова[776], окончана је објављивањем Основног закона о филму, 18. априла 1956. године. Законом је омогућена прецизнија регулација самоуправних односа, или, како Гулдинг пише, закон је ”осмишљен да би потпуније кодифицирао промене уведене након 1950, те да би разложио правила којима се регулишу односи у подручју производње, трговине и филмског приказивања”[777]. Индустријска делатност је издвојена од стваралачког и продуцентског рада. Постављена је платформа за регулисање права и статуса чланова Савеза и републичких удружења филмских радника којима је, уз уговор о делу у трајању од најмање шест месеци или ангажманом за најмање два филма, дозвољено да буду бирани у све органе самоуправног руковођења филмским кућама, уколико се за време избора самоуправних органа налазе у уговорном односу.[778] Одредбама закона су регулисани и снимање копродукционих филмова, промет са иностранством, заштита домаћег филма, рад на пропагандним, наменским и културним филмовима, делатности *Филмских новости*, рад Југословенске кинотеке, могућности за оснивање нових филмских кућа.[779]

Највећа промена коју је донео поменути закон, тицала се финансирања филмова. Закон је предвидео буџетско финансирање филмске производње и значајно, могућности преласка предузећа на самофинансирање, будући да је регулисао укидање система државних субвенција за филм у корист система пореза (17-25%) на биоскопске улазнице који је, у највећем делу, требало да буде употребљаван за потпору филмској

[774] Ibid., 38.
[775] Ibid., 37,38.
[776] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*.
[777] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film*, 38.
[778] По Основном закону о филму, а у складу са самоуправним системом, филмским радницима са уговором о делу у трајању од најмање шест месеци или ангажманом за најмање два филма, дозвољено је да буду бирани у све органе самоуправног руковођења филмским кућама, уколико се за време избора самоуправних органа налазе у уговорном односу. Видети: Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*.
[779] Ibid.

производњи.[780] Нови потстицаји су значили промену у тржишној структури филмске производње, јер су филмски студији делимично упућени на финансирање из зарада филмова. Такође, они су значили и званичну меру којом је требало да се, како је лепо Анге Римкуте приметила, умањи моћ коју је држава, као главни финансијер филмова, имала над производњом, што је, с обзиром на слободније могућности за приступ филму од стране његових стваралаца и на потребе конзумената филма, претпостављало и живљи кинематографски живот.[781] Ипак, све мере финансирања биле су усмерене ка рационализацији филмске производње и повећању њене ефикасности, док је шири сет измена, поред економске и административне функције, тек секундарно требало да омогући повећање аутономије производње и својеврсно разлагање моћи на инстанце нижег реда.[782] Уследило је доношење великог броја одлука, а између осталих, Одлука СИВ-а о расподели укупног прихода предузећа за приказивање и промет филмовима, од 5. јуна 1957. о континуираном финансирању филмске производње и даљој кинофикацији Југославије; одлука од 26. новембра 1958, којом је редитељима, сценаристима, главним снимателима, композиторима, сценографима, професионалним филмским глумцима, главним цртачима и аниматорима признато звање филмског уметника, пошто је претходно, Законом о ауторским правима од 28. августа 1957, по први пут, редитељима, писцима сценарија, композиторима и главним снимателима, то право признато и регулисано.[783] Ове промене су, неизоставно је рећи, у контексту снажног привредног раста у Југославији с почетка шездесетих година, резултирале ”растом домаћег филмског тржишта”[784] који се најјасније огледао у удвостручивању броја произведених филмова у другој половини педесетих година, у могућностима за равноправне финансијске и уметничке копродукције са иностраним студијима и у утростручивању броја продатих биоскопских карата за домаће филмове. Иако су резултати реорганизације југословенске филмске продукције с краја педесетих година, који су се очитовали још почетком шездесетих, виђени позитивно, будући да су, како је Дејан Косановић 1985. писао ”проширена (су) физичка средства за производњу филмова”, да су се ”у играним (су се) филмовима догодила нова тематска остварења”, да је ”рођен (је) домаћи анимирани филм”, да су ”документарни и кратки филмови постали (су) зрелији”, да је ”у смислу професионалних и техничких стандарда, југословенска (је) породукција била релативно близу светским нормама”, да су ”домаћи (су) филмови пронашли своја изворна тржишта, те примали прве награде на међународним филмским фестивалима”, и да се југословенска кинематографија ”доказала као солидан партнер у копродукцији с иностраним филмским продуцентима”[785], суштинских промена, пре свега у либерализацији финансирања производње филмова, није било.

---

[780] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film*, 38.
[781] Видети: Rimkute, ”Negotiating Self-management While Producing Films Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972.”.
[782] Rimkute, ”Negotiating Self-management While Producing Films Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972.”.
[783] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*.
[784] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film*, 39.
[785] Kosanović, ”Razvoj filmske proizvodnje u Jugoslaviji”, 30.

Уследиле су и крупније легислативне измене. Ревидирањем Основног закона о филму 1962. године, начињен је помак према ”већој републичкој аутономији у организацији и распоређивању финансијских средстава за филмску производњу, дистрибуцију и приказивање”, и најављено ”раздобље значајне реорганизације филмске делатности широм шест југословенских република”[786]. Овиме су отворене могућности кинематографијама република да се ”самостално, али као интегрални део југословенске кинематографије, развијају сходно својим историјским и националним условима, као и уметничким, материјалним, техничким и кадровским потенцијалима”[787]. Поменута законска промена најчешће је интерпретирана као међаш југословенске кинематографије, те је рецимо са аспекта ”територијалне организованости” посматрана као систем који се развијао кроз три фазе: фазу организованости на савезном нивоу, која је трајала до 1962. године, тј. до укидања Савезног фонда за унапређивање кинематографије; фазу организованости по републикама која је трајала до 1970. године; и фазу организованости по републикама и покрајинама која је почела од 1971. године.[788] Интерпретације су превођење надлештва над продукцијом са савезног на републичке нивое, неретко употребљавале и као један од кључних аргумента за потврду истинитости процеса њене децентрализације и либерализације. Међутим, увид у фазе финансирања производње указује и на друге могућности за тумачења.

Према систему финансирања, развој југословенске филмске продукције је ”јасно” дељен у четири фазе, о чему је забележено следеће:

> 1. фаза буџетског финансирања (1947-1956. година) – бесповратно улагање средстава из државног или републичког буџета у производњу одређеног броја филмова од интереса за државу (на финансијски ефекат не утичу закони тржишта); 2. фаза финансирања преко Савезног фонда тј. привидног самофинансирања (1957-1962. година); - у филмску производњу улаже се на основу оствареног резултата филмског производа као робе која непосредно зависи од закона понуде и потражње, од система тржишта (а не филмског производа као, у основи, културног и уметничког добра); 3. фаза финансирања преко републичких фондова (1963-1968. године) – законском регулативом остварују се средства из којег се потом, у односу на расположиви обим средстава и остварења задатака фонда, финансира филмска производња у републици (која део средстава мора да оствари и на тржишту); 4. фаза финансирања системом слободне размене и средстава (од 1969. године) – делатности кинематографије јесу део укупних делатности културе, која се финансира према утврђеној стопи из бруто дохотка запослених системом слободне размене рада и средстава.[789]

Филмска производња је, упркос расту тржишта, између 1957. и 1960. почела да бележи дефицит. *Авала филм* је, примера ради, као највећи филмски студио у Југославији[790], 1961. године пословала са губитком од 243 милиона динара, док је

---

[786] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film*, 64.

[787] Milica Kuzmanović-Janković, ”Filmska produkcija i država: uloga RZK Srbije (1971-1990)”, *Kultura* (Beograd), br. 98 (1998), 65-80, 70. Највидљивији резултат измене односио се на оснивање нових филмских центара у покрајинама, *Неопланта филм* 1966. године у Војводини и *Косовафилм* 1970. године на Косову. Видети: Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film*.

[788] Kuzmanović-Janković, ”Filmska produkcija i država: uloga RZK Srbije (1971-1990)”, 68,69. Видети и периодизацију Дејана Косановића.

[789] Ibid., 69.

[790] *Авала филм* постаје највећи филмски студио инкорпорирањем *Звезда филма* 1951. године. Видети: Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*.

Јадран филм у истом периоду произвео губитак од 380 милиона динара.[791] Иако се ови подаци, могу разумети као илустрација значајних губитака који су правили само велики филмски студији који су били укључени у ”ризичне потезе филмске продукције”, они су осликавали опште стање филмске производње у Југославији, које су карактерисали банкроти (случај *Зора филма*) и, у највећем броју случајева, спасавање филмских кућа од стране државе кроз бесповратни повраћај средстава или привремене кредите.[792] Финансијска средства су надокнађивана из јасно контролисаних извора, ”посебним дотацијама из републичких извора, зајмовима банака, зарадом од копродукција са страним студијима, те преусмеравањем средстава из слабије развијених република у велике продукцијске центре у Србији, Хрватској и Словенији”, а чији је обим, 1962, у извесној мери, ”повезивањем дотација за филмску производњу с порезом на улазнице, који се прикупљао у границама сваке од шест република на темељу пропорција”[793], коригован.

Десет година од доношења Основног закона о филму из 1958, ”његове одредбе су биле далеко од тога да постану реалност”[794]. Недостатак адекватне материјалне инфраструктуре и практичног искуства, пословања филмских кућа са негативним билансима, стална техничка неразвијеност и недовољно развијена мрежа за дистрибуцију филмова били су само део ограничења за увођење тржишних елемената у југословенску филмску индустрију.[795] Решења предвиђена 1958. су, парадоксално њиховим циљевима, произвела повећање државне контроле. Дискусије које је објавио Савет за образовање, науку и културу показују да се остајало критички настројено према тзв. административном периоду филмске продукције, и да су наводно његови остаци били посебна препрека за рад.[796] Такође, сматрало се да се до рационализованије филмске производње може стићи даљом реорганизацијом, уз процену и поделу одговорности коју актери или институције могу појединачно имати. Међутим, иако је проблем у наредним годинама премештен у дискурс главних актера у производњи и у јавну сферу, конфликт између бирократизоване централизоване контроле и тржишне аутономије није нестао. Са једне стране, у описаним приликама институције филма нису могле преживети самостално.[797] Са друге, аутономија коју је тржиште и децентрализација требало да успоставе, посебно имајући у виду чињеницу да филмска индустрија запрема веће инвестиције од било које друге гране културне продукције, није се могла досећи на други начин, већ, како је лепо приметила Римкуте, једино кроз директну интервенцију државе, ”могло се отарасити централне бирократије кроз

[791] Проблеми кинематографије. Материјал за дискусију 1965, Архив Југославије (АЈ), Ф319, кутија 73, регистар 96, 37-38. Наведено према: Rimkute, ”Negotiating Self-management While Producing Films Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972.”, 38,39.
[792] Помоћ државе је, примера ради, *Авала филм* крајем 1963. довело у дубиозу од 700 милиона динара. Проблеми кинематографије. Материјал за дискусију 1965, у: АЈ, Ф319, кутија 73, регистар 96, 37. Наведено према: Rimkute, ”Negotiating Self-management While Producing Films Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972.”, 39.
[793] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film*, 39.
[794] ”its provisions were still far away from becoming reality”, Rimkute, ”Negotiating Self-management While Producing Films Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972.”, 38.
[795] Ibid.
[796] Проблеми кинематографије. Материјал за дискусију 1965, у: АЈ, Ф319, кутија 73, регистар 96, 1. Наведено према: Rimkute, ”Negotiating Self-management While Producing Films Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972.”, 40.
[797] Majstorović, *Cultural Policy in Yugoslavia: Self-management and culture*.

бирократију”[798]. Помоћ државе је заправо, до тренутка успостављања тржишта, које је, при томе, за неке жанровске врсте тек требало створити, још извесно време била неопходна. У констелацији која је последица увођења тржишних реформи у друштво самоуправљача, где се до одсуства државе могло само њеном снажном интервенцијом, суштинско место имплементације прокламованих вредности тицало се ”*начина одржања баланса* између помоћи државе и аутономије филмских студија”[799], јасно видљивих на примерима мешовитих модела производње који се зарад економске самодовољности предузећа уз сталну државну потпору, ”тетурају између државне контроле и тржишта”[800]. Произведено стање имало је далекосежне последице. Између осталих, економска одрживост и стабилни приходи филмских предузећа неретко су били аргумент против бирократских уплива у процесе производње филмова, али и обратно, нерентабилност предузећа је једноставно постајала аргумент за стезање бирократских окова.

Тек крајем шездесетих година, које је обележио поменути помак ка већој републичкој аутономији у организацији и финансијској расподели, али и ”динамични и несталн” пораст нивоа производње[801] као последица ”све провизорнијег система годишњег планирања”[802], константни пад броја биоскопских гледалаца[803] проузрокован појавом телевизије, те губици у приходовању од пореза на улазнице, финансирање филмова је у делимичном обиму преусмерено на ”друге изворе републичког финансирања”. Гулдинг пише:

> (...) део пореза на доходак коришћен за субвенционисање културних делатности преусмерен је на подржавање домаће филмске продукције, а ангажован је и из републичких и предузетничких извора (...) крајем шездесетих је само око једна четвртина прихода којима се финансирала домаћа филмска продукција била црпљена из дистрибуције домаћих филмова и зараде на филмском извозу, док су преостале три четвртине биле примане путем додатних потпора из републичких и предузетничких извора.[804]

Поменуто стање било је последица још једног сета легислативних измена. Нова организација друштвеног управљања филмом регулисана је ревизијом Основног закона о филму из 1968, тј. усвајањем пречишћеног текста закона 24. јула 1968. и ступањем закона у свим својим одредбама на снагу 1. јануара 1969. године. Закон којим је уређен још један степен децентрализације у функционисању продукције рађен је на темељима законске промене из 1965, по којој се предузеће за производњу филмова у правима и обавезама изједначава са предузећем за пружање техничких услуга.[805] Промене из 1965.

---

[798] ”one could get rid of central bureaucracy through bureaucracy”, Rimkute, ”Negotiating Self-management While Producing Films Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972.”, 40.

[799] ”how to keep the balance between state support and the studio’s autonomy”, Ibid., 41. (курзив Т.К.)

[800] ”tottering between state control and market”, Ibid.

[801] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film,* 66. У области играног филма забележен је ”поприличан пораст нивоа производње”, који је, са нивоа из 1961, када је произведено више него два пута више филмова од просечне годишње производње педесетих, премашен тек 1967, 1968. и 1969. године.

[802] Ibid. Гулдинг се позива на Дејана Косановића и пише: ”Та динамична и несталн разина филмске производње била је у изразитом контрасту с релативно стабилнијом кривиљом успона просечне годишње производње какву је искусила у претходном раздобљу, а такво ново стање није било само одраз периодичних успона и падова југословенске економије као целине, него и све провизорнијег система годишњег планирања, као и вечне варљивости среће, која је за понеке југословенске филмске продукцијске центре обележила ово раздобље.”. Видети: Kosanović, ”Razvoj filmske proizvodnje u Jugoslaviji”, 33-36.

[803] Dejan Kosanović, ur., *Jugoslovenska kinematografija u brojkama* (Beograd: Institut za film, (bez datuma)).

[804] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film,* 68. Гулдинг се позива на: Kosanović, ”Razvoj filmske proizvodnje u Jugoslaviji”, 33-36.

[805] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*.

године биле су део ширих легислативних измена које су наступиле са привредном реформом, увођењем мера из 1964. и из јула 1965, које су биле ”почетак најдубљег преображаја привреде од увођења радничког самоуправљања у Југославији”[806]. У новој констелацији, филмска производња је означена као економска делатност, а усвајање поменутог закона представљало је границу на којој су стеге у финансирању филмова почеле да пуцају.

Исте године, дошло је до видљивијег измештања финансијских центара из окриља државе. Усвајањем Закона о финансирању културе и о заједницама културе крајем 1968. и ступањем закона на снагу 1. јануара 1969, извршена је измена у начину финансирања културних делатности, а финансирање усмерено на заједнице културе.[807] Ради непосреднијег и квалификованијег одлучивања о додели средстава за помагање филмске производње и унапређивања осталих видова кинематографије, јединица културе је донела Правилник о помагању производње филмова, Правилник о коришћењу средстава за унапређивање различитих видова кинематографије и Правилник о давању средстава за филмове од посебног интереса за унапређивање репертоара филмске производње, који су, изменама појединих одредби, сваке године дорађивани и усавршавани.[808] Улагање материјалних средстава у производњу филмова у оквиру и преко самоуправних интересних заједница културе било је основно друштвено опредељење од 1969. године, а друштвена помоћ филму почела је да се реализује издвајањем дела средстава из личних доходака радних људи, укидањем посебних филмских доприноса и практичним окончањем вишегодишњег периода изграђивања републичких система финансирања филмске производње.[809] У процесу који је започео 1962, током кога је целокупна филмска делатност постепено прелазила у надлежност република[810], усвајани су и републички закони о филму којима се, између осталог, регулисало финансирање филмске продукције. Републичким законима о филму од 8. јула 1971, финансирање је регулисано усмеравањем средстава на Републичке заједнице културе (РЗК), чиме је и легислативно потврђен престанак постојања монолитиног савезног административног надлештва над југословенском кинематографијом.[811] По Закону о финансирању културе и о заједницама културе

---

[806] Petranović, ”Reforma federacije u znaku političkih kriza”, 380.

[807] Закон је обавезао све друштвено-политичке заједнице на територијама од општина до република, да формирају заједнице културе. Примера ради, Скупштина СР Србије је 12. априла 1969. године донела Одлуку о оснивању Републичке заједнице културе Србије, која је започела своју делатност помагања и унапређивања културних делатности 1969, с тим да је њена делатност, након доношења Закона о самоуправним интересним заједницама културе 1974, прешла у надлежност Републичке самоуправне интересне заједнице културе СР Србије. Детаљније у: Kuzmanović-Janković, ”Filmska produkcija i država: uloga RZK Srbije (1971-1990)”, 65-80.

[808] Ibid.

[809] И овај систем је доживео промене 1976. усаглашавањем са Законом о удруженом раду. Од 1972. до 1980. усвајани су републички закони о филму и други пратећи прописи којима се регулишу сва друга питања од значаја за делатности у области филма. Ibid.

[810] Процес је завршен пуном надлежношћу република и покрајина која је наступила усвајањем Закона о јединственој класификацији појединих делатности, 13. фебруара 1976. године и доношењем Одлуке Савезног извршног већа од 30. јуна исте године, којом је филмска делатност сврстана у сектор културе, уметности и информација. Ова класификација била је акт прилагођавања ”новим и сложеним облицима самоуправљачких механизама и одговорности, успостављених након доношења ревидираног Устава из 1974. године и Закона о удруженом раду из 1976.”, Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film,* 87.

[811] По величини, сталности и релативно утврђеном систему, средства и улагања РЗК постала су најзначајнија помоћ друштва кинематографији. Механизам расподеле средстава за потребе кинематографије је, уз мање модификације, остајао исти. Укупна средства су усмеравана на помагање производње филмова (око 90%) и унапређивање осталих видова кинематографије (око 10%). Средстава за помагање производње филмова су усмеравана на стимулацију

основни извори прихода били су републички допринос из личних доходака од ауторских права, савезни порез на промет робе на мало, републички филмски допринос, део савезног пореза на промет робе на мало, и други приходи као што су отплата датих кредита, камата на орочена средства, кредити, а од 1973, извори прихода црпели су се из доприноса за културу из личних доходака и из доходака организација удруженог рада (ОУР).[812] У овој фази појављује се и приватна иницијатива која се ”сводила (се) углавном на формирање филмских радних заједница (ФРЗ), које су могле да се баве свим делатностима кинематографије”[813]. Домет приватне иницијативе у либерализацији финансирања филмова, међутим, остаје упитан, јер ”приватна предузећа још нису била материјално ојачала у довољној мери да би финансирала филмске пројекте”[814].

Упркос прокламованој децентрализацији и либерализацији, до 1969. године кинематографија је зависила директно од државе. Држава је преко друштвених експонената била продуцент кинематографских остварења и имала значајан, може се рећи и одлучујући, утицај на производњу и, ништа мање значајно, на дистрибуцију и приказивање филмова. О напорима да се филмска индустрија приведе систему економске самодовољности могуће најилустративније показује пример деловања директора *Авала филма*, Ратка Дражевића, који се, према наводима из биографија неколико југословенских редитеља[815], може сматрати, како пише Владимир Судар, ”кључним човеком у изградњи (...) југословенског филмског успеха шездесетих година”[816].

Дражевић је са места директора предузећа за извоз филмова *Југославија филм,* где је постављен педесетих година, 1962. године дошао на руководећу позицију *Авала филма.*[817] Како Судар наводи, Дражевић је у то време појашњавао партијским колегама да југословенски филмови нису били за извоз, јер филмове који славе социјализам нису желела ни западна тржишта, јер она за социјализам нису била заинтересована, нити социјалистичке земље, с обзиром на југословенску позицију након 1948. и будући да су

дугометражних (80%) и краткометражних филмова (20%), а произвођачи који су испуњавали услове предвиђене Законом о кинематографији могли су да добију друштвену помоћ по различитим основама, као што су накнада за извршени програм, усаглашени програм производње од посебног друштвеног интереса, стимулације квалитета, извоза, гледаности, дебитаната, и др. Републичка заједница културе је сврстана у ред значајнијих чинилаца културног преображаја. О задацима, циљевима, основним функцијама, програмским задацима, организацији, систему одлучивања и управљању радом РЗК, видети: Kuzmanović-Janković, ”Filmska produkcija i država: uloga RZK Srbije (1971-1990)”, 65-80.

[812] Тек увођењем доприноса за културу из личног дохотка и доприноса за културу из дохотка организација удруженог рада створени су реалнији предусови планирања. Ibid.

[813] Ibid., 77.

[814] Ibid.

[815] Необјављени интервју са Александром Петровићем од 5.3.1987. интервју је радио режисер Боро Драшковић који је интервју требало да објави у књизи *Роман редитеља*; Boro Draškovic, *Roman reditelja,* (1987), 35. (необјављени рукопис). Наведено према: Sudar, *A Portrait of the Artist as a Political Dissident: The Life and Work of Aleksandar Petrović*, 77; Видети и: Živojin Pavlović, *Planeta filma: sećanja* (Beograd: Zepter Book World, 2002); Оливера Катарина, *Аристократско стопало* (Београд: Просвета, 2006).

[816] ”a key player in building (...) Yugoslav cinematic success of the 1960s”, Vladimir Sudar, ”Belgrade as New York”, in: Lars Kristensen, ed., *Postcommunist Film – Russia, Eastern Europe and World Culture: Moving Images of Postcommunism* (London, New York: Routledge, 2012), 35-54, 38.

[817] Уз навод да су подаци ”углавном апокрифни”, Владимир Судар пише да је Дражевић пре рата био комуниста, за време рата партизан, и касније високорангирани службеник Управе државне безбедности (УДБА) Југославије. Наведено је да је одмах након рата био задужен за елиминацију политичких противника, у земљи и иностранству и да није имао проблема са обављањем тих задатака. Помиње се и да је имао смисла за економију, да је беспрекорно говорио енглески, да је, поред рада са политичком опозицијом у иностранству, био задужен и за трговину, посебно за продају југословенских производа, и да је код југословенских власти имао кредит. Ibid., 35-54.

оне правиле своје верзије исте ствари, док је филмове о партизанима у рату било немогуће продати, јер су оба блока славила исте битке које су водиле властитим снагама, и нису желела југословенске филмове на ту тему. Дражевић је на место директора *Авала филма* постављен наводно на сопствену молбу, уз решење које је дао за незавидну ситуацију у којој се нашао југословенски филм. Судар пише да је констатацијама о немогућности извоза југословенског филма Дражевић ”У суштини, намерно или не (...) одбацио културну стратегију коју је поставио његов друг Вучо”, и да је ”С обзиром на оно што је видео на међународним филмским фестивалима, предложио да би Југославија могла да производи ’уметничко-интелектуалне филмове’ попут оних произведених у неким другим европским земљама, а који реферирају углавном на италијански неореализам и филмове произведене у Француској и Шведској током истог периода.”[818], те да је затражио да буде пребачен на позицију директора *Авала филма*, не би ли био сигуран да ће се овакви филмови производити, а онда и продавати у иностранству. Иако Дражевићева каријера, како и Судар примећује, заслужује одговарајућу студију и темељно истраживање, које ће прецизније проценити пре свега његову друштвену позицију и његов допринос југословенској кинематографији[819], чињеница је да је његово деловање у циљу привођења филмске индустрије систему економске самодовољности било усмерено у неколико праваца и то на израду комерцијалних, партизанских и филмова новог таласа, на својеврсне копродукционе захвате[820], али и на прибављивање материјалних средстава за пројекте. Са доласком Дражевића у *Авала филм*, запослен је и Борислав Михајловић Михиз, ”истакнути књижевни критичар и познати интелектуални неконформиста”[821], који му је помогао да пронађе и окупи таленте за писање и режију филмова.[822] Са довођењем Михиза, као свог саветника, Дражевић је започео важне и конструктивне кадровске промене.[823] У *Авалу* је су најпре доведени режисер Александар Петровић и сликар Миодраг Мића Поповић.[824]

Са друге стране, Дражевић је вешто користио своје друштвене позиције за набављање средстава за финансирање филмова. У интервјуу који је дао часопису *Филм 61*, између осталог је наведено:

> - *Шта намеравате да произведете идуће године?* - Филмове. - *Колико?* – Бар десет. За већу производњу нема ни материјалних, ни стваралачких могућности. - *Да ли ћемо гледати неки филм сличан филму ’Двоје’ или можда неки савремени југословенски филм?* - Репертоарски мењамо

[818] ”In essence, deliberately or not, (...) dismissed the cultural strategy set out by his comrade Vučo (...) Considering what he saw at international film festivals, he proposed that Yugoslavia was capable of producing ’arty intellectual films’, such as those produced in some other European countries, reffering mainly to Italian neo-realism, and the films produced in France and Sweden during the same period.”, Ibid., 39.

[819] Видети и: *Doktor Rej i djavoli* (2012) у режији Динка Туцаковића; *Cinema komunisto* (2010), у режији Миле Турлајић

[820] Видети, примера ради: Dinko Tucaković, *Doktor Rej i đavoli: beogradska misterija* (Beograd: Dereta, 2012).

[821] Jasna Dragović-Soso, *‘Spasioci nacije’: Intelektualna opozicija Srbije i oživljavanje nacionalizma* (Beograd: Edicija REČ, 2004), 36.

[822] Судар наводи да је ангажовање Михиза било изненађујуће, јер је Дражевић морао знати све о Михизовом ”потенцијалном интелектуалном и уметничком антидржавном деловању, које је било под сталним надзором” служби државних безбедности, ”potential intellectual and artistic anti-state activities under permanent scrutiny”, Sudar, ”Belgrade as New York”, 39.

[823] Александар Петровић је говорио и да су два нова руководиоца *Авала филма*, један бивши полицајац, а други дисидент, тежили промени пре свега редитељског кадра. Видети: Boro Drašković, *Roman reditelja*, 35, 36. Наведено према: Ibid. О односу Михиза и Дражевића, видети и: Катарина, *Аристократско стопало,* 138.

[824] О Поповићевом стваралаштву, које се сматра примером индивидуалног отпора, борбе за слободу изражавања и критику социјалистичког реализма, видети: Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*.

производњу. Правићемо доста комерцијалних филмова, трилере ’чистог жанра’. - *А ’Сервисна станица’?* – Уводимо нове дизалице. - *За аутомобиле?* - Не, за квалитет. Дигла се повика против наших комедија. Ако то баш и нису филмови какве бисмо желели, не треба омаловажавати такву иницијативу. Намеравамо да у нашем следећем филму из ове серије одемо бар корак даље у понирању у нашу животну стварност. - *Корак џина или корак Палчића?* – Корак Лоле Ђукића. – *Ангажовали сте Мију Алексића и Бебу Лончар за целу идућу годину. Шта ће њих двоје да раде?* – Ризика у томе нема. Сигурно је да ћемо у 1962. остварити бар две комедије у којима ће сигурно бити улога за в. д. Раку. Што се тиче Бебе Лончар, хоћемо да негујемо једну звезду да би једног дана засијала пуним сјајем (...) Кад год правимо неки филм, ми тачно знамо шта хоћемо с тим филмом. Тако ћемо и 1962. снимати филмове за паре, али трудићемо се да створимо и дела истинских уметничких квалитета. – *Имате ли копродукционих планова?* – Неколико. Проучавамо две врсте пројеката за филмове које бисмо остварили заједно с неким иностраним копродуцентом. Неке енглеске и америчке фирме достављале су нам своје понуде. Имамо и наших пројеката. Од копродукционих филмова очекујемо или финансијски ефекат или добар филм. – *Кад је реч о парама, да ли је тачно да сте увезли више ’џу-боксова’ које ћете поставити у разним локалима да вам донесу узгредну зараду?* – Тачно је да ћемо их увести. Тренутно 50 музичких аутомата чека у Немачкој да крене за Београд. Иначе биће их више, у вредности од 200 хиљада долара. То је само мала трговачка трансакција. Кад не можемо за неке наше филмове да добијемо страну валуту, трампимо их за ’џу-боксове’. - *Може ли се очекивати да ћете филмове давати и за другу врсту робе, рецимо за банане?* – Све је могућно. - *Шта је, по вашем мишљењу, највећи проблем у филмској производњи?* – Пре свега, новац. Ми смо једина грана индустрије у којој што се више производи, све се више губи. Кад бисмо производили само комерцијалне филмове, средстава би било, али ми имамо и друштвених обавеза. – *Шта вас још мучи осим новца?* – Питање добрих сценарија свакако не. Имамо уметничко одељење у коме ради осам људи креативног духа који пишу, прерађују текстове или се баве израдом књига снимања. Пре бих рекао да је наша критика проблем своје врсте. Не плаши ме то што ће неко написати да је неки наш филм рђав. То нам често може бити реклама. Публика обично највише гледа оно што не ваља. *(...)* – *На крају, друже Дражевићу, шта бисте пожелели ’Авали’ у 1962.?* – Да створи два савремена југословенска филма. – *Шта је то савремени југословенски филм?* – Не знам. Али мислим да и наша књижевност, а и наше позориште не знају шта је то истински савремено дело које задире у проблеме егзистенције нашег човека, у истинске његове проблеме. Ипак, надам се да ћемо избацити два стварно савремена филма.[825]

Значајан чинилац у механизму функционисања југословенске филмске индустрије јесу представљали односи између друштвених пракси, тј. модела финансирања и администрирања и друштвеног дискурса. Ови односи су, за разлику од прокламоване либерализације и демократизације, указивали на далеко сложеније везе између централне, државне бирократије, тржишта и културне аутономије филма као производа система, које се, међутим, нису тицале само финансирања филмова.

Упркос општем тренду имплементације ДДД механизма у све сегменте југословенске кинематографије, остали су и проблеми централизоване и бирократски вођене културне сфере.[826] Иако се постојање административне контроле над културном производњом сматрало негацијом темељних друштвених и културних вредности, контролна тела хијерархизоване државне бирократије никада нису нестала. Она су, како је Мајсторовић писао, била усмерена на надгледања ”граница прописаних идеолошких, политичких, културних или естетских принципа, чак и по цену културне

[825] Ratko Dražević, ”Dva savremena filma”, *Film 61* (Beograd), br. 4. (1961), 6.
[826] Видети: Majstorović, *Cultural Policy in Yugoslavia: Self-management and culture*.

осредњости”[827]. Културна сфера се процењивала према субјективним критеријумима бирократа и естаблишмента у хијерархијским односима на различитим инстанцама од политичких форума до административних тела која одлучују о буџету, а све су доносиле одлуке као ”анонимна и аморфна тела сакривена испод општих ауторитета државе”[828]. Ова тела била су далеко више одговорна високим административним и политичким инстанцама, него друштву или заједници унутар које су функционисали. ДДД механизам је изродио специфичне праксе које су иницијално могле да потврђују вредности и пре свих демократизацију друштва. Примењене на поље филмске продукције, оне су се односиле на повећање доступности техничке инфраструктуре, али и на процењивање филмова током израде и након објављивања, у стручним часописима, часописима намењеним широком аудиторијуму и на филмским домаћим и страним фестивалима. ”Борба мишљења” која је требало да буде показатељ особености југословенског социјализма је, међутим, неретко служила за контролу артефакта који је ”борбом мишљења” настајао. Заправо, она је служила за оцену филмова према социјалистичким вредностима, иако, као што је раније поменуто, осим да теме филмова треба да буду ”наше”, да ”боље изражавају наше културно наслеђе, историјско и садашње стање наших хуманих и друштвених односа, формације ових веза и формације нашег социјалистичког човека, у односу на његове жеље, потребе и тежње”[829], јасне визије како филмови треба да изгледају није било. Такође, она је служила и, ономе што Римкуте назива, одржавање баланса између филмова који су доприносили развоју социјалистичких вредности и оних који су имали друге тежње.[830]

Производња филма је функционисала кроз сложени процес, у коме је мноштво актера имало јасно прописану улогу. Реч је о процесу у коме сценариста доставља предлог сценарија филмском студију, потом се сценарио доставља директору филмског студија, он сазива раднички и уметнички савет филмског студија тражећи мишљење, и већ у овом тренутку, у случају да се сценарио прихвата за продукцију, поменуте инстанце могу предложити његове измене. Уколико се постигне договор између инстанци и сценаристе, израђује се кратки опис филма који се користи за проналажење финансијера, а то су, јасно је, биле ”друштвене” институције иза којих је стајала држава.[831] Уколико сценарио и на овом ступњу добије сагласност, филм се може снимати, али ни израда његове коначне верзије, након снимања и монтаже, није неподложна изменама, јер ”филм може бити измењен према захтевима чланова партије

[827] ”boundaries of prescribed ideological, political, cultural, or aesthetic measures, even at the cost of cultural mediocrity”, Ibid, 27.
[828] ”anonymous and amorphus bodies hidden beneath the general authority of the state”, Ibid., 26.
[829] ”better expess our cultural heritage, historical and present state of our human and social relation, formation of these relations and formation of our socialist man, with regard to his desires, needs and aspirations.”, Проблеми кинематографије. Материјал за дискусију 1965, у: АЈ, Ф319, кутија 73, регистар 96, 8. Наведено према: Ibid., 49.
[830] Ibid.
[831] Прва супервизија филма, посебно уколико је филм требало да се инвестира из државних фондова, подразумевала је неколико нивоа одобрења. Примера ради, у случају *Неопланта филма* одобрење су давали Уметнички савет филмског студија, Раднички савет филмског студија, Сектор за кинематографију при Покрајинском Комитету за културу и Извршни Сектор истог Комитета. Видети: Ibid., 51. Утицаји поменутих инстанци нису били једнаки. Раднички савет се састојао од четири до шест стално запослених чланова, од којих је већина била одговорна за специфична техничка питања. Римкуте је приметила да, судећи по квалификацијама, чланови Радничког савета нису били у позицији да одлучују о планирању или да оцењују филмски програм,већ да су за то, далеко важнији, посебно у ранијој фази филмске продукције, били Савети за кинематографију и Извршни савети при Комитету за културу, јер су имали моћ да одлучују о усмеравању финансијских средстава.

на нивоу превентивне цензуре, или због извесних идеолошких или формалних неприлика које се морају предвидети”[832].

О механизму производње филма расправљано је у бројним освртима филмске критике. У прегледима којих, истина, није било у великом броју, иако је друачије помињано, говорено је и о томе да је механизам био удаљен од либерализованог идеала који је онолико промовисао. Насликовитији описи стања дати су у деловима разговора *Двадесета година југословенског филма* који је 30. и 31. јула одржан у Пули. Рудолф Сремец је рекао:

> Скепса потиче, између осталог, и због упорности којом се одржава и репродукује бирократија (...) нашао сам да се о ангажованости, идејности, о односу друштво и филм и филмски радник већ маратонски дискутовало (...) да се употребљавао речник у којем је било пуно кондиционала ’кад би’, ’ако би’, (...). Да би могао бити потпуно ангажован, стваралац, уметник, мора бити ослобођен и слободан, а клима у којој живе филмски радници погодује да се више може говорити о фрустрацији, ескапизму и дезинтеграцији. (...) Желећи да одемо својим властитим путем, ми то нисмо урадили на почетку, него смо филм институционализовали, етатизовали, а нисмо га интегрисали. (...) Затим смо напустили институционализам који је од филмских радника стварао официјелне апологете и преторијанце, па смо учинили други потез. Истовремено док смо говорили како филмски стваралац не сме и не може бити бирократа, за то исто време *ставили смо тог филмског радника у најамни однос према продуцентској кући*, па је почело петнаестогодишње копрцање и мучно маратонско доказивање на свим форумима и нивоима да овакво стање из темеља противречи основним друштвеним развојним линијама. (...) На линији друштво-филм и филмски радник стварали су се отпори: на првој линији филмски стваралац-продуцент (...) због најамног радног односа, због расипништва с копродукцијама, а на другој страни рађали су се дуализми (унутар самих личности) (...) То што смо упрли да самоуправљање преведемо на подручје односа стваралац-продуцент, то је, надам се, само привремена мера. (...) На линији стваралац-заједница шта остаје, а шта отпада? Стваралац остаје, друштво остаје, а све оно што се силом развојних процеса нагромадало у том простору у било ком облику, то треба да отпадне. (...) Филмски стваралац је биће које треба да има статус књижевника или музичара и зашто би се морао удруживати било с бирократијом било са себи сличнима. Сервиси с камерама и осталом техником, сервиси с неколико рачуновођа, то може да реши ствар, с тим да једини орган друштвене контроле буде јавни тужилац, а једини филтер до новца група стручњака за сценарије и филм уопште. За сада је тај систем продуцентских група објект ироније, јер је управо контраиндикован финансијским инструментима, поготово у фази пред снимањем и у фази иза снимања. Није тешко пронаћи узроке нашем спутаном филму (...) кад одбацујемо ’источну’ формулу кинематографије, кад одбацујемо ’западну’ формулу кинематографије, кад је наша формула скуп слабости источне и западне формуле.[833]

Најбољи опис овог механизма дао је Душан Стојановић:

> Говорило се овде о бирократији. Она наравно игра велику, ако не и одлучујућу улогу у кругу питања од којих је зависило и зависи ослобођење нашег филма. И по мени је бирократија основна болест наше кинематографије. (...) Бирократија је ђаволски жилава зверка: мислиш да си је уништио победивши на једном пољу, а она ти се исцери са неког другог. Увек има друго рухо.
>
> И у филму бирократија се преоблачи и чини ми се као да је до сада имала два костима. У једном, она нам се нуди, ако могу тако да кажем, у класичном и сасвим баналном оделу: као *државни или партијски чиновник за канцеларијским столом са црвеном оловком у руци и прецртава пројекте, имена, идеје*. Рећи ћу одмах да мислим да овај тип бирократског деловања није више главна опасност на филму; ништа боље од тренутног стања у нашој производњи не

[832] ”the film could be altered according to the request of more diligent party members in the stage of preventive censorship, or because some ideological or formal troubles could be foreseen.”, Ibid., 23.

[833] Rudolf Sremec, et. al., ”Dvadeseta godina jugoslavenskog filma”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 46,47 (1965), 61-124, 61,62,63,64.

показује колико је од такве бирократије стварно остало – она је још само фантом. Може се то лако проверити: *и данас у филмским предузећима царују у суштини бирократски облици формирања репертоара, његове контроле па и управљања. Још имамо уметничке савете, уметничке директоре, уметничке сараднике, савете и саветодавце; имамо још, изван и изнад производње, и филмску цензуру*. Па ипак, филмови нам више нису по духу онакви какви су били пре три или четири године, када смо имали исте такве савете, секторе, директоре. Не треба, наравно, мислити да се у бити било шта променило тиме што у уметничким саветима, на пример, данас седи више филмских људи него раније. Ништа се није променило баш зато што поред чиновничког бирократског апарата, постоји још један, много перфиднији, много опаснији, много прикривенији: друго рухо стоглаве бирократије. То је *бирократизована свест људи*. Бирократизована свест чије смо ми сви, мање или више, жртве. (...) Хрпа клишеа, гомила шаблона, поплава застрашујућих социолошко-политичких вулгаризација, *све то што срећемо у свакодневним реакцијама на филм и интервенцијама у филм*, сва она рекла-казала, све приче о тзв. политичкој промашености овог или оног дела, наклапања о неопходној 'друштвеној ангажованости' које тобож нема на нашем филму, о 'кинеским', 'западним', 'прошлим', и каквим све не линијама сакросанктности овога или онога, о оваквој или онаквој 'друштвеној потреби', намеће нам ... за које тврди да нису управо оно што стварно јесу – пука догма.[834]

Постојање интервенционизма под плаштом ангажовања друштвених самоуправљачких група у процесима филмске продукције, који су се, без изузетка одигравали у свим филмским студијима у Југославији, потврђује и јавно навођење неких од примера. У расправи између Душана Стојановића и Хрвоја Лисинског, Стојановић наводи и следеће:

У југословенској кинематографији заиста постоји један аутор које је, када је продуцент, оправдано или не, затражио од њега да промени крај филма, пристао на то, избацио самоубиство директора и - добио награду у Пули. Тај аутор је Фадил Хаџић, а филм 'Службени положај'. Али у југословенској кинематографији постоји и један Живојин Павловић, који је одбио да промени или избаци многе ствари из свог филма 'Повратак', упркос продуценту и не само да није добио награду у Пули, него филм све до овог часа није ни угледао светлост дана.[835]

Међутим, ни када је филм био завршен, "борба мишљења" није престајала. Значење визуелног текста је накнадно интерпретирано и реинтерпретирано од стране публике, али и критике и званичника партије. Ово је посебно било видљиво са најуочљивијим променама које су се догодиле у развоју југословенске кинематографије.

Истовремено са променама у производњи, одвијала се "интензивна борба за ослобођење културног и уметничког израза од стерилне стеге социјалистичке догме"[836]. Значајно место у овом процесу имао је рад филмских критичара и теоретичара окупљених око све већег броја "нових" часописа који су се бавили филмом, или оних који су се, након прелома 1948, преобразили "из службеног посредника између партијске идеологије и филмске делатности у жив медиј чији се распон интереса протезао по широком спектру уметничких и културних питања"[837]. Ипак, "најнепосреднију" промену представљале су измене у распону тема и жанрова на филму, од "лагане комедије и сатире", филмских адаптација књижевних дела историјске тематике и акцијско-пустоловних филмова, до бављења савременим темама. У исто време, настају и "модернистички филмски експерименти", од који се најзначајнији,

[834] Dušan Stojanović, et. al., "Dvadeseta godina jugoslavenskog filma", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 46,47 (1965), 61-124, 71,72. (курзив Т.К.)
[835] Ibid., 76,77.
[836] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film*, 40.
[837] Ibid., 42. Реч је о часописима *Филм,* новинама Савеза филмских радника Југославије, о загребачком двомесечнику *Филмска ревија,* словеначком месечнику *Филм,* загребачкој *Филмској култури* и београдском *Филму данас.*

међутим, ”нису (се) догодили у подручју продукције играног филма, него у подручјима филмске анимације и документарног и кратког филма, те у све софистициранијем раду аматерског филмског покрета”[838].

Посебно значајан извор ”филмског експериментисања” извођеног ”прилично скромним техничким и метеријалним средствима”, представљали су аматерски филмски клубови делујући под ”лабавијим идеолошким смерницама од професионалне кинематографије”, постајући неретко предмет ”забринутости конзервативнијих службених идеолога”[839] и забрана. Делујући најпре у оквиру аматерских клубова, ”Авангарда југословенске филмске критике, теорије и уметности окупила се – неформално, те с различитим ступњевима преданости – под барјаком *новог филма* или *отвореног филма.*”[840]. Иако се филмска продукција у највећој мери бавила производњом филмова који су настајали на ”ортодоксним естетским вредностима и тематским перспективама” или филмова ”комерцијално оријентисаних (...) на лаку забаву” који су били ”толико слабашни по својој инвентивности (...) да чак нису успевали погодити нити ниску мету укуса најшире публике коју су циљали”, усмерење и на производњу филмова ”повезаних са тенденцијама *новог филма*”, и то у далеко мањем обиму, изазвало је ”највеће контроверзе”[841]. Гулдинг пише да је филм током шездесетих:

> (...) узнапредовао до чела колоне уметничких експериментатора, те је неретко представљао громобран који је привлачио врује полемичке расправе о ’правој’ улози уметничког израза у социјалистичкој држави и о томе колико се далеко могу ширити границе ’слободног’ изражавања и стилског експеримента.[842]

Нови филм који је, како је Душан Стојановић појашњавао, ”на филозофском, идеолошком и стилистичком плану” омогућавао ”преображавање једне колективне митологије у мноштво приватних митологија”[843], у свом развоју је пролазио неколико фаза, изазивајући бројне полемике. Раних шездесетих када је пролазио фазу када су се ”’модернистичке’ тематске перспективе и стилске иновације по први пут уметнуле у продукцију играног филма” изазвао је ”снажан и раширен отпор и полемичке нападе”, који нису јењавали ни средином и другом половином шездесетих када су се ”појавили нови филмски уметници и критичари као изузетно утицајна авангарда нове продукције

---

[838] Ibid., 60.
[839] Ibid., 62.
[840] Ibid. Гулдинг пише и да су заговорници *новог филма* покушавали: ”1) Повећати ширину индивидуалног и колективног уметничког израза, те ослободити филм од догматизма и бирократске контроле; 2) промовисати стилски експеримент слободном формом и филмским језиком, што се у почетку збивало под утицајем филмова раних шездесетих, повезаних с француским *новим таласом* и авангардним италијанским филмом, а у наставку шездесетих и под утицајем новоталасних тенденција у источноевропским земљама, понајвише Чехословачкој и Пољској; 3) уплести филм у истраживање *савремених тема*, укључујући право на критику мрачнијих, ироничних, отуђених и суморнијих страна људског друштвеног и политичког постојања; те 4) учинити све те ствари у контексту и границама марксистичко-социјалистичке државе – у оном раздобљу у еволуцији Југославије када су саме те границе постале жаришна тачкаужарене филозофске и идеолошке расправе.”, Ibid., 68,69.
[841] Ibid., 80,81.
[842] Ibid, 68. Гулгинг пише да је ”Најутицајнија аматерска филмска појава била (је) група Кино-клуба ’Београд’”, који је временом ”постао живо средиште филмског експериментисања” и ”средиште за предавања и расправе о класичним филмовима (...) те за развој софистицираног разумевања филмске естетике и критике”. Чланови групе, ”склони еклектичким приступима” су ”избегавали естетски конформизам” и ”експериментисали са широким распоном тема и стилова” укључујући ”поетичне, симболичне филмове”, ”експерименте с надреализмом”, ”политичке сатире”, ”љубавне приче с политичким подтекстом, и, упркос томе што су били врло снажни индивидуалисти”, били су ”уједињени у критици конформистичких филмова естаблишмента, те све нестрпљивији у жељи за пресељењем из окриља аматерског филма на средишњу позорницу југословенске филмске продукције”, Ibid., 62,63.
[843] Dušan Stojanović, *Velika avantura filma* (Novi Sad: Prometej; Beograd: Institut za film, 1998), 170.

југословенског играног филма", нити с краја шездесетих и раних седамдесетих када се "противофанзива против тенденција *новог филма* (под стегама *црног филма*) обновила и интензивирала, те 1973. године резултурала фрагментацијом и дословним распадом покрета"[844].

Заправо, реч је о фазама у којима су филмови тежили да искажу нешто другачији став од онога који би фаворизовао вредности социјализма. У разговору редитеља Александра Петровића и Бора Драшковића, речено је:

> А.: Југословенски филм је почео да се дружи са светом пропадања. Тај синдром пропасти јесте један од основних угаоних камена Новог југословенског филма. И ја идем даље ... Ја хоћу да подвучем једну веома важну аналогију ... Та смрт ... Та пропаст ... Та трагика којој нема лека ... Она се није случајно јавила. Ја мислим да она представља један обрачун са илузијама и идеалима. Уствари, године 1961, југословенска кинематографија се обрачунала са празним љуштурама такозваног марксистичког, позитивистичко-марксистичког да не кажем бољшевичког, гледања на свет и живот. Реакција је разуме се, била оштра и дубока. Онај очај који је еманирао из тих филмова, уствари је очај младих људи који су постали свесни да све око њих почиње да шлајфује.
>
> Б.: Тутњала је замамна индустрија 'производње срећне будућности' ... а паралелно с њом ђикијала је једна стварност, опора и злослутна, која је била у противуречности са привлачном, али тешко достижном, готово утопијском визијом ... Сред тих слојева разних могућности, рађала се скепса: чинило се да обећана будућност сувише споро долази, повремено су искрсавали обриси *шарене лаже* ...
>
> Осећала се све дубља потреба за превазилажењем дискрапанције између изговараних речи и започетог дела, између живота који не задовољава и обећане среће, и најзад, иако не на последњем месту, између стварности којом шетате улицом и оне коју видите на биоскопском платну ... А та скепса најпре је нашла свој израз у сликарству и литератури, па затим и на филму.[845]

У првој фази, филмови *Двоје* (1961) у продукцији *Авала филма,* Александра Петровића и *Плес на киши (Ples v dežju)* (1961) у продукцији *Триглав филма,* Боштјана Хладника, настали истраживањем визуелних метафора и укидањем традиционалне приповедачке структуре, од стране дела критике називани су "изненађујуће успело дело"[846], "најфилмскији филм"[847], "комплетно дело"[848], али и филмовима рађеним по нејугословенским узорима где се "сирово и неасимилирано налазе чисти Alain Resnais, Louis Malle и Zoltan Fabry, и то још стављени у службу једне Мирјам-фабуле"[849], где "визуелна перфекција режије није могла удахнути узбудљивост збивањима"[850], где "лежерност приказивања има за последицу несугестивност, бескрвност онога што се приказује"[851]. Ни филмови *Дани* (1963) *Авала филма*, у режији Александра Петровића и *Пешчани град (Pješčeni zamak)* (1962) *Триглав филма,* у режији Боштјана Хладника, нису прошли без опречних оцена. Са једне стране, називани су "озбиљан и интересантан

---

[844] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film,* 69,70.
[845] Aleksandar Petrović, Boro Drašković, "Razgovor dvojice reditelja o Novom filmu", u: Aleksandar Petrović, *Novi film II 1965-1970: 'crni film'* (Beograd: Naučna knjiga, 1988), 326-354, 332.
[846] Dragoslav Adamović, "Jedno prijatno iznenadjenje", *Politika*. Наведено према: Aleksandar Petrović, *Novi film 1950-1965: prva knjiga* (Beograd: Institut za film, 1971), 71.
[847] Slobodan Novaković, "Sedmi dan", *Mladost.* Наведено према: Ibid., 71.
[848] Živojin Pavlović, "Dvoje", *Danas.* Наведено према: Ibid., 75.
[849] Vicko Raspor, "Dogadjaji u Areni 61", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 24, 25 (1961), 1-12, 2. (курзив Т.К.)
[850] Aco Štaka, "Neuzbudljiva avantura ljubavi: Dvoje", *Oslobodjenje.* Наведено према: Petrović, *Novi film 1950-1965: prva knjiga,* 70.
[851] Petar Boškovski, "Dvoje", *Mladi borac.* Наведено према: Ibid., 70.

филм”[852], филм који је ”слика једног стања”[853], ”није непосредно ангажовано савремен, али зато нуди (...) – један општи савремени психолошки проблем, решен (је) визуелно лепо, лежерно, али уопштено и симболично”[854], ”нимало не заостаје за Антониониевим филмовима, а очигледно одскаче од југословенског просека”[855], као и ”беспримерено досадан”[856], филм који ће ”нечије критеријуме ставити на преиспитивање”, јер ће ”заблуда бити мање”[857], ”епигонство, интелектуалистичко подражавање најновијих струја које у свету”, ”пример, празног јаловог епигонства”[858], ”провидне мистификације”, где су ”утицаји Антониониа и француских твораца Новог таласа, престали (су) да буду рудиментарна инспирација, (...) они су се претворили и оваплотили у (...) у директно ’подражавање’ целих, готових, већ виђених, схема духовне климе безнађа, досаде, усамљености, апсурдности живота”, филм за који је ”Потребан (је) напор да се одоли мучнини и гласно не протествује против шокова које производи галерија тупих, сулудих, силеџијских, пијаних, патолошких физиономија које промичу кадровима.”[859], и коначно, ”промашен филм”[860] и неуспешни сегменти развојене линије југословенског филма[861].

Посебно знаковита контроверза одвијала се око филма *Капи, воде, ратници* (1962) *Сутјеска филма* из Сарајева у режији Марка Бабца, Војислава Ракоњца и Живојина Павловића.[862] Филм је приказан на IX фестивалу југословенског филма, одржаном у Пули, од 27. јула до 2. августа 1962. године, где је добио награду:

> Сматрајући да филм ’Капи, воде, ратници’ *доприноси развијању уметничког филмског израза,* жири му додељује СПЕЦИЈАЛНО ПРИЗНАЊЕ уз награду ауторима филма Марку Бабцу, Живојину Павловићу и Кокану Ракоњцу.[863]

У образложењу доделе награда, жири је објавио и следеће:

> (…) пошто је свестрано размотрио квалитете филмова који су конкурисали на фестивалу, констатује да је овогодишња смотра југословенског филма у односу на ранију продукцију показала већи степен уједначености и већи број вредних филмских остварења, што сведочи о подизању просечног нивоа југословенског филма. Жири са задовољством истиче разноврсност репертоара овогодишње продукције, која је у обради тема из Револуције унела нове и свеже акценте, а истовремено посветила потребну пажњу и садржајима савременог живота.[864]

---

[852] Slobodan Novaković, ”Dani”, *Mladost.* Наведено према: Ibid., 127.
[853] Dragoslav Adamović, ”Filmski barometar”, *Nin.* Наведено према: Ibid., 127,128.
[854] A. B. Kostić, ”Novi jugoslovenski film Dani”, *Beogradska nedelja.* Наведено према: Ibid., 127.
[855] Zoran Petrović, ”Filmska hronika”, *Vidici.* Наведено према: Ibid., 128.
[856] M. Č. ”Premijera u Beogradu: Dani – film dosade i osame”, *Politika.* Наведено према: Ibid., 123.
[857] Ibid.
[858] Milija Komatina, ”Jalovost epigonstva”, *Komunist.* Наведено према: Ibid., 124.
[859] Bogdan Dečermić, ”Duplo prazno sa mučninom”, *Večernje novosti.* Наведено према: Ibid., 125.
[860] Bogdan Žižić, ”Dani”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 34, 35 (1963), 122-124, 124.
[861] Dejan Kosanović, ”Dani: neuspeh koji otkriva neke slabosti domaćeg filma”, *Rad.* Наведено према: Petrović, *Novi film 1950-1965: prva knjiga,* 126.
[862] *Капи, воде, ратници* (1962) се састоји од прича *Мали сквер* у режији Марка Бабца, *Капи* Војислава Ракоњца и *Живе воде* Живојина Павловића.
[863] ”Nagrade na IX festivalu jugoslovenskog filma”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 29,30 (1962), 101-102, 102. (курзив Т.К.) Награда је заведена под став II одлуке службеног жирија фестивала у саставу Киро Хаџивасилев, председник, Мира Боглић, Влада Булатовић-Виб, Света Ђурић, др Иван Фрохт, Аница Магашић, Мухарем Первић, Александар Петровић и Игор Петнар, чланови жирија. Под став I одлуке наведено је да је за најбољи филм године проглашен *Козара* (1962) Вељка Булајића у продукцији *Босна филма* коме је додељена Велика златна арена, да је филму *Саша* (1962) Раденка Остојића и продукцији *Авала филма* додељена Велика сребрна арена, и да је *Прекобројној* (1962) Бранка Бауера и *Авала филма*, додељена Сребрна арена. Под став III наведене су одлуке у вези са доделама награда за режију – Вељку Булајићу за режију *Козаре* и Раденку Остојићу за режију *Саше.*
[864] Ibid., 101.

У исто време када је награђен, новинским и радио извештајима, *Капи, воде, ратници* је интерпретиран као производ филмског аматеризма[865], што су били ставови који су, међутим, и критиковани, уз образложење да су изнесени са идејом која тежи да ”врло уско омеђи домете и значај омнибус-филма” и која ”прети да његове последице постану много погубније”, јер је ставовима критике о филмском аматеризму публика ”упозорена да се клони тог филма јер је аматеризам у култури за ширу јавност већ одавно одбојна реч (и најчешће асоцира на слабији квалитет)”[866]. Насупрот интерпретативној стратегији потцењивања филмског аматеризма, којом је *Капи, воде, ратници* означен као производ бављења филмом као хобијем од стране оних који, како је навођено, поседују врло ниску филмску културу и јесу без стваралачких потенцијала, истовремено је постојала и стратегија заснована на ”схватању о месијанству филмског аматеризма”, јер је ”професионална (је) кинематографија унапред заснована на немуштости због идејних, организационих, финансијских и других разлога”, те да ”Права филмска уметност, а дакако и филмска авангарда, може настати само у кино клубовима”[867]. Између ова два виђења, утврђено је и препоручено да би ”Уместо постављања вештачке ограде, требало (би) постављати мост између кино-клубова и филмске продукције.”[868]. Неколико дана након фестивала објављено је и да се ”Са београдским кино-аматерима (Павловић, Бабац, Ракоњац) не би требало шалити, јер су – оправдано се чини – остали уз још неколико филмова једина ’светла тачка’ Деветог фестивала”[869], и да је филмом *Капи, воде, ратници* исказана ”приврженост француској кинотеци” те да се у овом филму могу приметити недостаци, којих се његови аутори, како је наведено, нису успели ослободити, под чиме се конкретно подразумевало да су ”оптерећени својеврсном визуелном радозналошћу талентованих почетника која каткада може зећи у неукусно хипертрофиране екстреме”[870]. По једној од позитивних критика, говори се о ”дубоко оптимистичком филму међу нашим модерним филмовима, чију идеолошку безгрешност (...) није потребно нарочито доказивати”[871].

Међу најрепресивнијим деловањима на филм, издваја се случај око још једног омнибуса исте групе редитеља. Против филма *Град* (1963) *Сутјеска филма*[872] и против аутора све три приче, по пријави коју је упутила *Сутјеска филм*, вођен је судски процес.[873] На суђењу, које је одржано 26. јула 1963. године, по одлуци Окружног јавног

---

[865] Видети: Dragoslav Adamović, ”Festival dobrog proseka”, *Nin,* 5. avgust 1962.; Petar Volk, ”Dnevnik iz Pule”, *Telegram,* 10. avgust 1962.; H. K. ”Afirmacija mladih režisera”, *Vjesnik,* 29. jul 1962.; Mira Boglić, ”Vraćeni optimizam”, *Vjesnik,* 7. avgust 1962.; Miroslav Modrinić, ”Nekom zvižduk, nekom pljesak”, *Večernji list,* 30. jul 1962.; Miroslav Modrinić, ”Autentična kronika”, *Večernji list,* 3. avgust 1962.

[866] Marko Lehpamer, ”Krletka za filmske amatere”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 29,30 (1962), 106-109, 106.

[867] Ibid., 108.

[868] ”Рад у кино – клубу свакако је добра школа, а с друге стране прилика за слободније идеје; аматерски филм, наиме, никада не може бити комерцијалан, па његову продукцију кочи низ посебних околности тзв. професионалне кинематографије. Стога су аматерски клубови прилика за окупљање и рад оних талентованих људи који моментално не могу радити у бољим условима (техничким и организационим), а који ће можда након извесног времена и рада показати за то способности. У том смислу, кино-клубови би требало да буду предмет озбиљнијег интереса културних фактора, а посебно кинематографско-филмских. Уместо постављања вештачке ограде, требало би постављати мост између кино-клубова и филмске продукције.”, Ibid., 108, 109.

[869] Petar Krelja, ”Kritičke postfestivalske marginalije”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 29,30 (1962), 109-112, 110.

[870] Ibid., 111.

[871] Aleksandar Petrović, ”Situacija jugoslovenskog modernog filma”, *Delo.* Наведено према: Petrović, *Novi film 1950-1965: prva knjiga,* 152-175, 167. (курзив Т.К.)

[872] *Град* (1963) у продукцији *Сутјеска филма* састоји се од прича *Срце* Марка Бабца, *Обруч* Живојина Павловића и *Веза* у режији Војислава Ракоњца.

[873] Сутјеска филм

тужилаштва у Сарајеву, приказивање филма се привремено забрањује, а решењем од 13. августа исте године, у коме се понаособ образлажу приче, ”приказивање филма (се) у целости забрањује”[874]. Шири друштвени контекст овог догађаја представљају бројне расправе које су се одигравале 1963, иницране пар месеци раније новогодишњом честитком Јосипа Броза.[875] На VII Конгресу Савеза омладине (СО) Југославије, одржаном у јануару 1963. године, Јосип Броз је поновио ставове из новогодишње честитке, и осврнуо се на ”извесне” тенденције и појаве у интелектуалном животу земље, које је поставио у шири контекст међународних и домаћих актуелности.[876]

Сарајево
ОКРУЖНОМ ЈАВНОМ ТУЖИЛАШТВУ – САРАЈЕВО
Омнибус филм ’Град’ који је с нашим средствима израдила екипа филмских аматера, уступљен је на прописан начин филмском савету нашег предузећа на преглед и евентуално одобрење за приказивање.

Наш филмски савет на својој седници од 10. V 1963. прегледао је филм и једногласно га одбио, обустављајући у смислу чл.6 Закона о Заштити домаћег филма и о органима друштвеног самоуправљања у области филма (Службене новине СФРЈ бр. 30/62) његово пуштање у промет.

Са овом одлуком се сагласио и наш Раднички савет, јер је и он увидео да израђени филм не испуњава основне услове у погледу друштвених задатака.

Упркос томе сазнајемо да поменути филмски аматери (аутори филма) приказују наведени филм, чија се тонска копија стицајем околности налази код њих, у пројекционој сали београдске Кинотеке (просторије за јавно приказивање) и тиме публикују ставове којим се, по мишљењу нашег филмског савета изврће наша стварност и шире идеје противне нашем друштвеном кретању.

Како на овај начин поменути аматери врше недозвољено приказивање које представља привредни прекршај предвиђен по чл.25 цитираног закона, да би себе заштитили, а и иначе спречили приказивање описаног филма, захтевамо да се исти заплени и по потреби поведе одговарајући поступак.

Филмски аматери који недозвољено приказују филм налазе се на адреси: Бориса Кидрича 66, Београд.

19. VIII 1963.

в.д. директора

Слободан Јовичић ср., предмет К-446/63 Окружног суда у Сарајеву, 13. август 1963. Наведено према: Bogdan Tirnanić, *Crni talas* (Beograd: Filmski centar Srbije, 2008), 38.

[874] Ibid., 39.

[875] ”Другови и другарице, стање у нашем културном и морално-политичком животу није онакво какво бисмо ми желели да буде, и какво би одговарало нашој социјалистичкој заједници. Нарочито у књижевности, и у уметности уопште, има много туђег, неспојивог са нашом социјалистичком етиком, нешто што покушава да са линије коју је одредила наша револуција скрене ток нашег развоја у другом правцу. То су разне декадентне појаве, унесене извана. Ми се морамо борити против њих, али не увек административним него политичким радом.”, Josip Broz Tito, *Govori i članci,* XVIII, 68.

[876] ”Ја сам, недавно, у свом говору у Железнику, поменуо реч интелектуализам у негативном смислу. Разуме се да ништа негативно нисам мислио о нашој социјалистичкој тенденцији, јер ми и настојимо да у нашим школама и универзитетима школујемо што више интелектуелно способних људи. (...) Ја сам мислио на оне веома многобројне, јалове интелектуалце, који нарочито у литератури, сликарству, филму и другом лебде негде ван наше социјалистичке стварности и који су, углавном, носиоци негативних утицаја из иностранства. Такви се издвајају својим дешператством и безперспективношћу и у капиталистичком свету. Али, ако је то разумљиво за капиталистичко друштво, нико не може схватити да такви људи могу наћи плодно тле у социјалистичком друштву, у коме постоје свестране перспективе бујног развоја и могућност да свако нађе своје место (аплауз). То су обично људи који се увлаче у себе, све је за њих сувише свакидашње и банално, на све гледају с висине и постају све више недруштвена бића. Они не гледају критички већ критизерски на збивања у нашем друштвеном животу. За њих је марксизам преживео. Они хоће нешто ’ново’ и, ако се подухвате да напишу нешто о неком проблему, делују често веома штетно. Они се одушевљавају страном декадентном уметношћу и литературом. (...) Разуме се да овде не може бити речи о некој административној интервенцији, али јавност не сме бити пасивна према тим проблемима. Нарочито би наша омладина требало активније да се бори против таквих појава које су туђе нашим схватањима и које трују здраву атмосферу у нашем друштву. Ја нисам против стваралачког тражења новога, рецимо у сликарству, скулптури и другим уметностима, јер је то потребно и добро. Али сам против тога да дајемо новац заједнице за нека такозвана модернистичка дела која немају никакве везе са уметничким стваралаштвом, а камоли са нашом стварношћу. Са уметничке стране, у модерном сликарству има и значајних дела, понекад и трајне вредности, или таквих која представљају декоративну вредност, али ипак има онога што нема никакве уметничке вредности. (...) Зар наша стварност не пружа довољно богат материјал за стваралачки уметнички рад? А баш њој најмање посвећује пажње велики број младих уметника. Бежи се у апстракцију, уместо да се обликује наша стварност. Слично је и са нашим филмовима, од којих многи немају везе са стварношћу. Тако је и на другим пољима наше културне делатности. О чему то говори? О безидејности и анархичности једног, на срећу, малог дела културних радника, а и неких

Након Брозовог говора, уследили су бројни политички састанци и, најзначајнији, VII пленум ЦК СКС о идејним проблемима у области науке и културе. Председавајући Јован Веселинов је подсетио на обавезу да се ”сузбију тенденциозна тумачења излагања друга Тита”[877] и да се, до тада, још увек није било приступило ”до краја озбиљној и квалификованој дискусији о појединим ужим, специфичним питањима појединих грана уметности и културе”[878]. Након уводне речи, уследила је дискусија. Дража Марковић је истакао да ”Свака мало свестранија анализа показује да је централни проблем у борби против разних негативних појава – активан однос комуниста, њихова ангажованост против свега што је туђе и несоцијалистичко”[879], да су проблеми последица ”субјективних слабости” и погрешног тумачења и схватања прокламоване слободе уметничког стварања у Југославији, јер се Програм СКЈ тумачи на ”апстрактан, од друштва одвојен, начин”[880], те да је реч о анархистичким и индивидуалистичким погледима на проблем уметничког стварања.[881] Марковић сматра да се, претежно код младих људи, јавља тежња да ”на известан начин кокетирају са ’својим слободарством’, ’својом независношћу’, ’својим хуманизмом’”[882], да се проблеми нису благовремено решавали, да се кроз борбу мишљења ”заблуде нису рашчлањивале”, да је ”експериментисање постајало само себи циљ”, да је све то ”брањено некаквим тобожњим принципима Програма Савеза комуниста Југославије и нужношћу слободе научног и уметничког стваралаштва”[883]. Милан Вукос је говорио о идејним проблемима у области филма и констатовао да ”Уместо снажног сликања живота, који код нас по својој динамичности, богатству облика и револуционарном карактеру пружа изобиље материјала, имамо сликање бизарних ситуација. Уместо најхуманије идеологије којом је

одговорних комуниста, и о губитку критеријума шта је допустиво, а шта је недопустиво у нашем друштвеном развитку. О свему томе ја сам већ више пута говорио, и мислим да је о томе било довољно причања и да би сада требало прећи на дела. Као што смо прошле године преузели одговарајуће мере због слабости које су се испољиле у нашој економици и због извесних морално политичких слабости, тако и сада треба да приступимо у области културе. *Али, ни овде не може бити речи о некој кампањи, већ о непрекидном политичком и идеолошком раду. Понегде ће бити потребно да се предузму и неке друге мере. Али сваки ’лов на вештице’ могао би само штетити читавој ствари, о чему имамо лоших искустава из прошлости. Ја о овоме овде говорим због тога што бих желео да се на културном пољу смелије крене правцем којим мора да иде друштво које гради социјализам.*”, *VII kongres Saveza omladine Jugoslavije* (Beograd: Komunist, 1963); Josip Broz Tito, *Govori i članci,* XVIII, 83. (курзив Т.К.)

[877] Јован Веселинов, ”Уводно излагање”, у: *Идејни проблеми у области науке и културе: материјал VII пленума Централног комитета Савеза Комуниста Србије* (Београд: Седма сила, 1963), 3-15, 7.

[878] ”(...) један мали број реакционарно настројених појединаца делује и на културном пољу и упорно натура своје ставове и антисоцијалистичке погледе на свет. Бројнија је група културних радника која, без обзира на своју позитивну политику оријентацију према нашем социјалистичком друштву, у идејном погледу лутају и често изражавају разне туђе, несоцијалистичке, конзервативне ставове и схватања, падају под разне утицаје и под видом ’новог’ и ’модерног’ уносе у наш културни и забавни живот негативна и декадентна струјања са Запада. (...) Ми смо против кича, шунда и декаденције, против лакирања, и лажног приказивања наше стварности у сваком погледу. Као марксисти ми треба да се са највећом упорношћу боримо против туђих идејних утицаја, за стваралачки развитак и примену марксизма-лењинизма. Чини ми се да је то смисао речи друга Тита.”, Ibid., 10,11.

[879] Дража Марковић, ”Дискусија”, у: Ibid., 41-54, 41.

[880] Ibid., 43.

[881] Ibid.

[882] Ibid., 44.

[883] ”У протеклом периоду успешне борбе против догматизма, успешних настојања у кретању путевима стваралачког марксизма, било (је) такође, поред резултата који су у том погледу несумњиво постигнути, много толерантности према разним ненаучним, немарксистичким ставовима и схватањима. Постојање разних уметничких група на основама разних естетских афинитета и концепција, конфронтирање разних естетских гледања и схватања у принципу би требало позитивно да се одрази на процес у овим областима. Али, (…) толерисале су се многе несоцијалистичке манифестације, а осредњост проглашавана за дела од вредности. Стварала се атмосфера у којој је секундарно постало главно, а оно што је битно – однос према социјалистичкој заједници – потиснуто је у други план.”, Ibid., 45, 46.

прожето наше друштво - имамо псеудопоетска филозофирања, интелектуалистичке конструкције и малограђанско-патријархална схватања.”[884]. Милојко Друловић је указивао на то да је ”допуштено” да ”једнострана теза о слободи стваралаштва буде доминатна”, да, како је наведено, идејни и полемички аспект тезе, није негован, односно да ”Демократизацију у области културе није у довољној мери пратио процес развијања и усавршавања облика идејне борбе”[885]. Душан Митевић је нагласио да ”Већина наших стваралаца, па и оних који су потврдили своје вредности, живе у сталном кошкању и неспоразуму са друштвом, јер стварно понекад не разумеју његове законитости, углавном због тога што нису детаљније упознати са марксизмом”[886]. Централни комитет је усвојио мишљење председавајућег, Јована Веселинова, о:

> (...) једном делу интелигенције која се поставља ван и изнад друштва, која живи ван наше социјалистичке друштвене стварности, и која потпадајући под разне, туђе утицаје постаје носилац прозападних буржоаских, несоцијалистичких идејних кретања и схватања; која критизира и негира све резултате у нашем развитку. (...) И у области науке – пре свега у области друштвених наука - слични проблеми се манифестују у разним ненаучним, немарксистичким схватањима и гледањима која су – у одсуству добре научне, марксистичке критике – све више почела да стичу право јавности. *Исто тако и у издавачкој делатности, филму и другим областима уметничког стварања, карактеристично је: бежање од стварности, заокупљеност неким ’својим’ проблемима, апстрактна и такозвана модернистичка артистичка иживљавања. Све то – посебно због недовољно активног односа комуниста који у тим областима раде и руководећих људи на појединим секторима - довело је до стварања једне опште атмосфере у којој се у име ’модерног’ и ’савременог’, ’уметничког’ лиферује свакакав кич и друге ствари без вредности*.[887]

Било је и једног јединог, другачијег, мишљења које је објављено. У тексту *Процес*, који је објављен у часопису *Дело*, Дејан Ђурковић, пише:

> У години када је свесна друштвена акција изазвала у култури и уметности потресе и померања која значе раскид са сваком искључивошћу и догматизмом, у тренутку када је наше самоуправно друштво позвало уметност да се одрекне стварности и узме учешћа у обликовању те стварности, у том часу процес у Сарајеву нанео је озбиљну штету линији Савеза комуниста, компромитујући је у земљи и иностранству. Суђење филму ’Град’ показало је да елементи који су из комунистичке концепције културе потиснути још у доба ликвидације ждановизма, *сада, када је у јеку борба са новим догматизмом уметности-ради-уметности, мисле да је куцнуо час повратка на старо*. Дубоко греше. Друштвени развитак прерастао је подједнако и једну и другу фракцију у уметности: *ни прирепак свесној друштвеној акцији, ни изоловање од сваке друштвене акције. Данас се тражи уметност која је у својој бити сама друштвена акција. То је уметност револуционарна – њој није доста да стварност само изрази, она хоће да је преобрази. То је уметност материјалистичка – јер реалност не сатерује у калуп априорне догматске шеме, већ од реалности полази и у реалности налази претпоставке за негирање те реалности у име визије људскије будућности. То је уметност хумана – јер није задовољна човеком какав јесте, и не чита му буквицу из катехизмуса наднаравног откровења, већ се ангажује да пробуди латентне снаге и жељу за преображењем и самом човеку и самом друштву.* Тим принципима, на којима се оснива нова уметност југословенске данашњице, стао је на пут Окружни суд у Сарајеву пресудом филму ’Град’.[888]

---

[884] Милан Вукос, ”Дискусија”, у: Ibid., 54-64, 56.
[885] Милојко Друловић, ”Дискусија”, у: Ibid., 79-89, 83.
[886] Душан Митевић, ”Дискусија”, у: Ibid., 147-156, 151.
[887] ”Ставови и мере у области културе у вези са говором друга Тита: материјал који је Извршни комитет ЦК СК Србије усвојио на својој седници од 12. фебруара ове године као основу за разматрање ових проблема”, у: Ibid., 17-27, 19, 20. (курзив Т.К.)
[888] Dejan Đurković, ”Proces”, *Delo,* (Beograd), br. 12 (1963). Наведено према: Tirnanić, *Crni talas*, 37,38. (курзив Т.К.)

Овај осврт био је, како пише Богдан Тирнанић ”једна од најубедљивијих анализа бирократско-репресивног понашања у култури”, којом се филм *Град* који је ”испао жртва оваквих тумачења Титових речи (...) могао и бранити Титовим ставовима”[889].

На критике и репресију су, осим филмова *Дани* и *Град*, наишли и филм *Човек из храстове шуме* (1963) *Авала филма* у режији Миће Поповића, који је цензурисан пре него што је пуштен у дистрибуцију[890] и филм *Повратак* (1963) *Авала филма* у режији Живојина Павловића, и то само у периоду од марта до маја 1963. године.[891] Са истом праксом настављено је и у каснијим годинама, с тим што је ”Ова кампања (...) била кратког даха, и нови филм је наставио свој успон, који се поклапао са врхунцем производње филмова у Југославији (1967. и 1968.), да би се већ у периоду после 1968. појачала противофанзива против филмова црног таласа (...).”[892]. Радина Вучетић пише:

> На *нови филм* се, од његове појаве, у партијским круговима гледало претежно критички, а с појавом црног таласа филмска уметност је изложена најоштријим нападима. Томе је, свакако, допринело и што се успон црног таласа поклапао с профилисањем ’опозиције’, односно, са све израженијом критиком друштва. Нека врста лајтмотива у обрачунима биле су оптужбе да филмови црног таласа негативно приказују револуцију. То је имало велику тежину, с обзиром да су НОБ и партизанска прошлост, као ’легитимација’ власти и темељ социјалистичке Југославије, били недодирљиви.[893]

Критика је посебно била усмерена на филмове који су се бавили темом револуције и рата јер, ”као са монополом на тумачење марксизма”, испоставило се да је ”постојао монопол на тумачење револуције”, а да је црни талас ”рушио (је) доминантну пропаганду и стереотипе приказиване у партизанским вестернима и ратним спектаклима”[894]. Осим филма *Човек из храстове шуме* (1963), оспоравани су и *Делије* (1968) Миће Поповића, *Јутро* (1967) Пурише Ђорђевића и филм *Заседа* (1969) Живојина Павловића.[895] Посебан вид контроле који се одигравао око филмова Желимира Жилника, окренутом темама које ”укључују друштвену, политичку и економску критику свакодневице”, исказан је око филма *Рани радови* (1969)[896], а значајна разина контроле досегнута је око филмова Душана Макавејева и Живојина Павловића, чији су радови ”још од најранијих дана и аматерских покушаја представљали жариште вруће расправе и полемике”, јер је ”Провоцирао (је) и покаткад доводио до беса своје критичаре неумољивим нападом на наслеђене митове и популарна веровања.”[897]. Онда када су стеге у финансирању филмова почеле да пуцају,

---

[889] Tirnanić, *Crni talas*, 39,40.

[890] На састанку Комисије за идеолошки рад изнесени су негативни коментари да је у филму „дошла до изражаја и извесна идеологија мита, која је једним делом била уско националистички обојена“, AJ, 507, VIII, II/2-b-179, Informacija o sastanku sa grupom filmskih radnika komunista održanom u Komisiji za ideološki rad CK SKJ, 14. decembar 1963. Наведено према: Radina Vučetić, *Monopol na istinu* (Beograd: Clio, 2016), 268. Филм је имао и позитивне коментаре, видети: Milutin Čolić, ”Čovek iz hrastove šume”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 41,42 (1964), 78-82.

[891] Видети: Živojin Pavlović, *Đavolji film: ogledi i razgovori* (Beograd, Institut za film, 1969), 182.

[892] Vučetić, *Monopol na istinu*, 269. Видети и: Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film.*; Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugosloevnskom filmu* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2009).

[893] Vučetić, *Monopol na istinu*, 270.

[894] Ibid., 271.

[895] О оспоравању филмова *Јутро* и *Делије* детаљније видети: Ibid., 266-299.

[896] Детаљније видети: Ibid.

[897] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film*, 76. Детаљније о оспоравању Павловићевих и филмова Душана Макавејева, видети: Ibid.

почела је и краткотрајна фаза након које су ”најнапреднији аутори (су) уђуткани или растерани”[898].

Механизам производње филма био је тема о којој је расправљано и у наредним годинама.[899] Једну од најконтраверзнијих изјава дао је Милутин Чолић 1968. године:

> У начелу, није добро објашњавати се са уметношћу (...) забраном, интервенцијом администрације, суда. Расправа са ствараоцима са официјелног или полузваничног пиједестала може да донесе више штете него користи. Сва спорна питања од ширег културног и друштвеног интереса морају исцрпсти све демократске начине и облике сукобљавања мишљења. То јест, јавну дискусију и полемику општег и стручног мњења. Нека филм, књигу, позоришну представу – после такве расправе, (уколико су, разуме се, убеђени) – забрани његов продуцент, односно издавач, управа позоришта, његов савет, а не, одмах, суд.
>
> Овиме, наравно, не кажемо да су ти, демократски облици борбе против појава које штете неким нашим принципима, једини. Било би наивно то мислити. Јер, нема државе, нема друштвеног система, који у одбрани својих социјалних и етичких норми, кад то затреба, неће прибећи и средству суда, полиције, тј. силе. То раде све земље у свету, па зашто би то било ненормално код нас, кад је посреди неки флагрантни случај повреде основних постулата нашег живота и поретка.
>
> (...) наша земља спада у ред оних које у борби против ’непријатних’ филмова најмање употребљава силу. Било да је реч о страном или домаћем. Тврдим да се данас може код нас снимити филм који ће бити подложан *мањој претходној, идејној, друштвеној и финансијској цензури* него игде на свету. Ситуација у нашој продукцији је таква да се, малтене, снима оно што се хоће![900]

Након тврдње о ”мањој” цензури која се спроводи током процеса производње филма, Чолић у истом тексту, већ у првом реду којим отпочиње наредно поглавље које назива *Аномалија једног система,* каже:

> *Производњом филма код нас не руководи данас готово нико*. Раније су то била предузећа, односно дирекције. Тај, продуцентски, тј. бирократски систем, није ваљао. Уместо ’владе’ једног човека (обично директора и његовог ужег круга ’сарадника’), дошли су ауторски колегијуми, уметнички савети с једне и друштвена тела самоуправљања с друге стране. То је условило извесну дебирократизацију, полет стваралаштва. Али, тај систем није могао бити ефикасан јер се није заснивао и на ауторитету који се стиче интегралним власништвом материјалних средстава за производњу. Јер, у међувремену, то, власници, постали су републички секретаријати за просвету и културу, тј. комисије њихових фондова за унапређивање кинематографије, односно културних делатности. Тако смо дошли до чудне, заправо хибридне и апсурдне ситуације: у тежњи за дебирократизацијом – финансијском и уметничком политиком филмске производње почела је да управља, у извесном смислу, држава! Јер, њене комисије за расподелу фондова одлучују који сценарио треба финансирати и колико, а који не треба финансирати.
>
> То је директан утицај једне организације власти на репертоарску и другу политику филмске продукције. Самоуправни органи у предузећу и њихове дирекције готово су фикција. (...) Данас, један директор филмског предузећа, чак и у сарадњи са уметничким саветом, ако га има, не може одлучити ништа што не одлучи комисија Фонда.
>
> Додуше, облик управљања путем Фонда није уобичајен. Понекад се, наиме, има утисак да филмски радници суделују у одлукама, јер су те комисије састављене углавном од њих. Али, остаје чињеница да то тело није тело продуцентске организације, стручне организације филмских радника, него баш организације власти.[901]

---

[898] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film,* 64. О почецима ”организованог напада на црни талас” који се одиграо средином 1969, видети: Vučetić, *Monopol na istinu*, 266-299.
[899] Видети: Mirko Bošnjak, ”Stanje krize i kriza stanja”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 52,53 (1967), 1-6; Milivoj Pogrmilović, ”Na marginama jednog stenograma”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 57,58 (1967), 31-36.
[900] Milutin Čolić, ”Uzroci i posledice”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 59,60 (1968), 13-25, 14,15,16. (курзив Т.К.)
[901] Ibid., 16,17. (курзив Т.К.)

Коначно, иако је практиковање слободе стваралаштва одмах по прокламовању слободе могло да да потпуни смисао идеји о хитној институционализацији југословенске филмске продукције, надмашивши примарну идеју о васпитној улози филма, односно идеју учествовања филма у имплементацији нове идеологије и изградње југословенских власти, јер практиковање слободе стваралаштва могло је да омогући потпуну имплементацију идеологије, и њену репродуцију од раних дана, слобода стваралаштва је до 1969. године функционисала унутар строго контролисаног механизма производње филма, омеђеног сложеним односима у функционисању друштвене, самоуправљачке филмске продукције, оличеним у неспорном и сталном надзору државе кроз финансирање филмова и у ”борби мишљења” о филмовима пре, током производње и након њихових објављивања.

У тексту *Филм треба да помогне у изградњи земље,* Цагић расправља о неопходности израде документарних филмова о изградњи Југославије и даје упутство по коме снимци не смеју бити само документи, већ треба приказати и ”беспримерни елан”[902]. Изградњу Југославије је 1946. требало приказати према описаном примеру сцене:

> (…) радило је неколико бригада на прокопавању трасе. (…) Пут трасе води коридором реке, кроз тежак, шљунковит и подводан терен. Уз трасу је био импровизован привремени колосек, којим је једна мала локомотива пребацивала ископани материјал на потребно место. Преко десет вагона натоварили су омладинци за врло кратко време. Локомотива се напињала да повуче композицију, али узалуд – терет је био сувише велик за снагу машине. Онда су се руке омладинаца упрле о вагоне, чуло се сложно ’О-рук’ и композиција је кренула. Руке које покрећу свест биле су јаче од машине.[903]

Југословенска кинематографија је прву значајну потврду примене овог приступа у раду добила 1947, на филмском фестивалу ”Истина и реалност документарног филма” у Локарну, када је пре приказивања филмова *Младина гради* (1946) и *Брчко Бановићи* (1947), Бела Балаш навео разлоге за доделу признања филмским стручњацима:

> Видећете југословенски филм о новом духу рада, који је уследио после велике народно-ослободилачке борбе југословенских народа. Југословенска омладина, обнављајући и изграђујући земљу, ствара чуда градећи пруге и друге објекте. (...) Из напаћене и херојске Југославије избија нови стваралачки дух.[904]

Иако је од 1950. године слобода избора теме и начина на који се она третира на филму била од пресудне важности за потврду доктрине, да се очекивало да ”нови стваралачки дух”, са места пред објективима, зарад потврде аутентичности, првенствено мора прећи иза камере, с тим да филмски аутор, да би се идеологија несметано репродуковала, никада није ни смео да досегне идеал и коначно створи репрезентативно дело југословенске кинематографије, може се сматрати да је ”нови стваралачки дух”, још двадесетак година остао пред објективима пробијајући се кроз запреке самоуправног механизма производње филма, између државе која је преко друштвених експонената била продуцент филмова и анонимних и аморфних самоуправних тела, која се, како каже Мајсторовић, налазе испод површине ауторитета државе, а одговорна су

---

[902] Cagić, ”Film treba da pomogne izgradnji zemlje”, 46.
[903] Ibid., 47, 48.
[904] Речи Беле Балаша о југословенским филмовима изговорене на предавању *Истина и реалност документарног филма* које је одржано у оквиру фестивала у Локарну, наведено у: Anonim, ”Uspeh naših dokumentarnih filmova na festivalu u Lokarnu”, *Film* (Beograd), br. 3 (1947), 54, 54.

административним и политичким инстанцама које су интервенисале током и након производње филма. Ове запреке су као, Чолићевим речима, ”демократски облици борбе против појава које штете неким нашим принципима”, заправо били инструменти надзора и контроле.

Илустрације, карикатуре објављене у стотом, јубиларном броју часописа *Филмска култура* **[Слика (Сл.) А]**, **[Сл. Б]**, могу се сматрати својеврсним доказом ових тврдњи. Иако би се карикатура споменика филмском аутору, на којој је постамент несразмерно велики у односу на готово невидљивог аутора могла тумачити као карикирање неспособности аутора да досегну властити идеал, она заправо није била само потврда тога да идеал ни не лежи у коначном досезању ауторских обриса већ у константном трагању за њима, у опсегу онога што југословенска филмска продукција као један од државних идеолошких апарата, тај огромни постамент споменика, може да носи, већ и потврда се идеал проналази у опсегу онога што југословенска филмска продукција, као сложени и нечовекомерни механизам за досезање идеала, јесте. Она је била и потврда о трајању петрификованог стања у југословенској кинематографији, упркос оноликим прокламацијама о слободи. У том смислу, ни карикатура филмског аутора који, попут Сизифа, гура југословенски филм на успону не може се сматрати приказом какве неспособности аутора да овај посао оконча, већ, управо супротно, као приказ способности да се бави послом који, у запрекама система, никада не престаје.

Иако би се значења репрезентације архитектуре Београда у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године теоријски могла посматрати и анализирати у вези са садржајем, текстом и границама југословенског идентитета који се у области филма уређивао еволуцијом ауторских приступа, и на тај начин као део комплексног механизма којим се, и кроз слободу стваралаштва, легитимише идеолошка платформа и производи знање о аутентичном југословенском путу, чињеница да је филмска продукција још скоро двадесет година од тренутка објаве слободе, функционисала у етатистичком режиму, у коме су механизми самоуправљања служили педантнијој и прецизнијој контроли, опредељује да значења треба анализирати као садржај, текст и границе југословенског идентитета који се уређивао кроз архитектуру уписану у нееманциповани дискурс филма.

3. МОДЕРНА АРХИТЕКТУРА И МОДЕРНИЗАЦИЈА: МИТОЛОГИЗАЦИЈА ПРОГРЕСА

3.1. Модерна архитектура Београда и ”најбржи темпо развоја” *Београд 1960* (1960), Оливера Гајић

Непосредно по завршетку Другог светског рата, урбани простори Београда су коришћени као позорнице спектакла прогреса, који су у институционализованој мрежи Кино клубова систематски снимани филмским камерама.[1] Снимањем масовних догађаја у покрету, физичка структура Београда је у раном, послератном, југословенском документарном филму третирана као непокретна сцена, кулиса масовне пропаганде модернизације. Од 1955. године, међутим, започиње се са праксом израде документарних филмова којима је приказивана изградња Београда. Неретко, прикази су подразумевали промоције нових архитектонско-урбанистичких планова и пројеката, али су, ипак, углавном били фокусирани на фазе реализација раније усвајаних решења, или, у највећем броју случајева, на готове, већ изведене, новопројектоване архитектонске објекте.

Архитектура Београда је на документарном филму приказивана у широком опсегу наратива, са најразличитијим тежиштима, од приказа у филму *Биће то нови град* (1960) у режији Милоша Букумировића и продукцији *Славија филма*[2], где се, како је наведено, могу видети ”Први радови на изградњи Новог Београда. Исушивање простора на ушћу Саве у Дунав и почетак изградње првих стамбених блокова.”[3], до филма *Иза фасада* (1965) Миленка Штрбца у продукцији *Дунав филма*[4], који приказује да се ”Иза многих старих и нових фасада крије (се) свет још увек недорастао захтевима савремене урбане средине. Приказан је тренутак Београда који још није превазиђен, јер дворишта већ деценијама имају свој запуштен изглед.”[5]. Централно место свих наратива била је, међутим, модернизација Београда, и, у ширем контексту, модернизација Југославије.

Од великог броја филмова, рад ће се фокусирати на *Београд 1960* (1960) у режији Оливере Гајић и у продукцији *Авала филма*[6], будући да је реч о примеру који је, пре свега, приказао највећи број архитектонских целина које су у Београду реализоване након Другог светског рата, приступивши на својеврстан начин опсегу тада пожељних тема за обрађивање кроз документарни филм и репрезентујући модерну архитектуру Београда на особени начин. Иако ово истраживање није наишло на увид у доказе да је овај филм реализован по каквој поруџбини, чињеница да је реализован у специфичном контексту развоја југословенског документарног филма јесте имала значајан утицај на семиотизацију архитектуре.

---

[1] Миланка Тодић, *Фотографија и пропаганда* (Бања Лука: ЈУ Књижевна задруга, 2005).
[2] ”BIĆE TO NOVI GRAD - pp. Slavija film - ps: Miloš Bukumirović - r: Miloš Bukumirović - f: Milivoje Milivojević - m: Bojan Adamič - mt: Katarina Stojanović - met: 350 – tp: 35mm; c/b; st. - rod: dokumentarni, propagandni – od: 29. IV 1960.”, u: Momčilo Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965* (Beograd: Institut za film, 1970), 181.
[3] Ibid.
[4] ”IZA FASADA - pp. Dunav film - ps: Milenko Štrbac - r: Milenko Štrbac - f: Milivoje Milivojević - m: arhivska - mt: Milorad Ajdić – met: 428; tp: 35mm; c/b; st. – rod: dokumentarni – од: 29. XII 1965.”, Ibid., 310.
[5] Ibid.
[6] ”BEOGRAD 1960 - pp. Avala film - ps: Olivera Gajić - r: Olivera Gajić - f: Radoš Lužanin, Stevo Landup - m: arhivska - mt: Milica Petrović - met: 528 - tp: 35mm; c/b; st. – rod: dokumentarni, propagandni – od: 10. XI 1960.”, u: Ibid., 190.

Документарни филмови су у прво време реализовани по узорима из совјетске кинематографије, а унутар оквира раније помињане неопходности стварања ”реалистичког стила кинематографске слике”, која се процењивала ”непогрешивим мерилом”, а то је ”*истина у слици и речи*”[7], и аутентичношћу сцена која се досезала могућностима да филм ”сједињује уметничку снагу са истином” и да ”одражава стварност” револуционарног развоја, ”обраћајући се милионима радних људи, активно делујући на њих и утврђујући у сазнању народа свест о његовој моћи и његовим великим задацима”[8]. Након одушевљења критике послератним првенцима, ситуација се ”готово радикално изменила” и наступиле су могућности за провере ”достигнућа, вредности и опредељења”[9]. Заправо, новонастала ситуација је подразумевала да се од ”младих аутора очекивало (се) да зауставе кризу која се осећала не само у домену садржаја него и самог израза”, јер је требало предочити ”чињенице о послератној изградњи”, описати и исказати ”све оно ново и битно што карактерише наш живот”[10]. О свему овоме сведочи текст *Документарни филм и наша стварност*, који је 1961. објављен у часопису *Филмска кутура*. Вицко Распор, након прегледа приступа документарном филму у свету и образложења да ретроспективни осврт, који указује на поуке из историје филма, има за циљ да подсети да савременост у Југославији нема адекватан ”одраз” на филму, што сматра пропуштањем ”можда, највеће шансе” која се пружа филмским ауторима, пише:

> Притешњени између два блока, ми и у политичком животу наилазимо на огромне тешкоће и препреке у пробијању специфичног пута у ново друштвено уређење, али управо у томе и лежи морални капитал и интересантност наше земље у очима савременог света. Нема сумње да одражавање тог пута у уметности тражи нове форме израза и одрицање од узора, али управо то се и тражи од сваке уметности или уметничког правца који желе да оставе свој траг у историји. Па мада је то заједнички проблем играног и документарног филма, треба ипак нагласити да би – и по обимности његове прозводње, и по простој чињеници да је документарни филм увек био носилац и авангарда свежих струјања у филму – било прилично реално очекивати да ће се одсудан прелом у адекватном и пуном уметничком одражавању наше стварности одиграти баш у том жанру. А наша стварност – упркос појединим успелим делима – свој свестранији одраз у нашем документарном филму ипак још није добила.[11]

Овај став је објављен након реализације преко две и по хиљада ”разних краткометражних и дугометражних филмова” од оснивања филмске продукције у Југославији, и навођења податка да је после 1957. године, од укупног броја филмова

---

[7] Vučo, ”Naša mlada filmska proizvodnja”, 3,4.
[8] Ibid., 3.
[9] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 163.
[10] ”Од младих аутора очекивало се да зауставе кризу која се осећала не само у домену садржаја него и самог израза. Документаристи су требали (sic!) да јавности предоче спољње чињенице о послератној изградњи и да опишу и искажу све оно ново и битно што карактерише наш живот. Па ипак, уз претерану декларативност, било је мало правих кадрова о новом човеку данашњице. Сувише је било фактографије, а премало људских емоција и психолошких доживљаја и формализованих акција које је тешко било поистоветити потпуном представом о нашој реалности. Претерано се уопштавало, често инсистирало на лажном објективизму и тако западало у празан догматизам. Отуд су документарном филму постављена многа питања на које он није могао да одговори. Посебно – у чему се огледа улога човека у новој стварности? Какво је место Партије и друштвених организација у изградњи земље? Чему служи документарни филм? Да ли је то одраз друштвене стварности или форма личних опсервација и стваралачких хтења? Ослободити филм таквих захтева није било лако, поготово што се тешко долазило до аутохтонијих и снажнијих форми.”, Ibid.
[11] Vicko Raspor, ”Dokumentarni film i naša stvarnost”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 21,22 (1961), 25-44, 26.

једногодишње производње, скоро половина снимљена на ”разне теме из живота савремене Југославије”[12]. У истом тексту је објављено и следеће:

> Савремена југословенска тема, или, још шире, тема савремене Југославије обрађивана је – дакле – и до сада, па ипак – остаје и даље основни утисак да Југославија у нашем документарном филму није обухваћена. И омладинске радне акције, и колонизација, и борба против непријатеља у првим послератним годинама, и проблем заосталости појединих наших крајева, и индустријализација земље – велике су наше теме. Али оне су делом и превазиђене још већима и актуелнијима. Изградња земље, а нарочито свежина и полет коју је на грађењу пруга и аутопутева донела наша омладина, велике су наше теме, које треба и даље да буду бележене на филмској траци. (…) Али зар није већа и савременија тема (…) друштвено и радничко самоуправљање у нашој земљи којим је данас обухваћено близу милион наших радника и грађана? Све су развијеније – и капиталистичке и социјалистичке – земље пролазиле фазу индустријализације, па је то оставило видљивог трага и на филму. Али зар није од простог приказивања индустријализације Југославије значајнији за нас податак да смо се по темпу привредног развитка и порасту националног дохотка од неразвијене земље пробили у ред земаља које се *најбрже* економски развијају. Да ли смо икад покушали да филмским путем прикажемо изворе наших унутрашњих снага које омогућавају и на којима почива наша међународна, ванблоковска политика?[13]

Третман савремене теме којом би се приказао не само преображај послератне Југославије, већ и преображај који се одвија ”најбржим темпом” подразумевао је третман проблематике са подручја ”највећих резултата” постигнутих у Југославији. Документарни филм је, како је препоручено, требало да се бави приказом: измена у структури становништва, дефинисане као ”процес који се, у поређењу са предратним годинама, одиграва у савременој Југославији тако да смо однос од три четвртине пољопривредног становништва према једној четвртини непољопривредног у 1939. години, прошле и ове године изменили до те мере да смо сада пола према пола”; ”процеса модернизације”; процеса ”механизације (…) пољопривреде” који је ”омогућио да претпрошле године престанемо са увозом жита и осталих прехрамбених производа”; ”носиоца свих тих преображаја”, а то су ”наши инжењери, агрономи, научници, радници, мајстори, политички радници, омладинци, жене – напросто грађани”; система ”социјалног осигурања управо тих грађана”, који ”побуђује искрено интересовање оних јавних и политичких и стручних људи из иностранства који искрено желе да га примене у живот и у својој земљи”; и најразличитијих података, од којих је посебно апострофирано да ”сваки шести грађанин ФНРЈ похађа школу, да је од ослобођења до данас отворено преко 6.000 нових школа, да у њима учи близу три милиона ученика и да још једна четвртина милиона грађана редовно иде у школе за стручно образовање”[14]. Све ове теме су означене као велике теме, на које се у Југославији могу правити велики филмови, али истовремено и као ”гола цифра, го податак”, те је закључено да ”управо зато што их није лако филмски обрадити оне представљају смрт за конформизам у уметности”[15].

---

[12] Raspor, ”Dokumentarni film i naša stvarnost”, 28. Класификацијом комисије СИВ-а, готово трећина филмова који су реализовани од 1957. до 1961. године сврстана је у четири рубрике: филмови ”из области друштвено-политичког живота”, филмови ”из области привреде”, ”туристички” филмови и ”експериментални” филмови.
[13] Ibid., 36, 37. (курзив В.Р.)
[14] Ibid., 38, 39.
[15] Ibid., 39.

Београд 1960, који је реализован у описаном контексту, у филмографији југословенског филма је означен као документарно-пропагандни, али и као ”сећање на градитеље Београда после ослобођења”, ”приказ обнове и изградње нових стамбених и пословних здања” и ”изглед Београда у 1960. години”[16]. Кроз тематске подцелине, где су приповедни токови грађени исказивањима наратора и филмским сликама којима су ти искази илустровани, у брзим изменама кадрова снимљених статичном камером, интерпретирано је више од тридесет архитектонских објеката или урбанистичких целина Београда. Архитектонски објекти и урбанистичке целине приказани овим филмом, готово истовремено, у оквирима архитектонских дискурса у Југославији, означавани су најразличитијим, али врло јасно позиционираним, интерпретативним стратегијама. На овом филму додељена су им својеврсна значења, која се не могу сматрати пуком рефлексијом архитектуре Београда на филмско платно, већ репрезентом нечег другог, будући да је филм сврстан у пропагандно - документарне, а како Џејмисон (Frederic Jameson) пише, ”Простор документарног се данас, у доба означитеља, мора мислити и третирати на нов начин”, а ”посебна оживљавања неког фотодокументарног импулса нису више праћена старим доктринама денотативног или буквалним језиком.”[17].

Док се у првим, ноћним, кадровима виде рекламе **[Фотограм (Фт.) 3.1.1 – 3.1.3.]**, чује се наратор - ”Овакав темпо и овакав ниво изградње доказују да су реална и најсмелија очекивања”[18]. Прва реченица је, показаће се, била кључно место семиотизације модерне архитектуре Београда на филму *Београд 1960*, реченица која ће фиксирати значења архитектонских објеката и сегмената урбане структуре Београда који су приказани на овом филму.

Приповедни исказ на филму започиње кадровима Палате ”Албаније” и Трга Теразије **[Фт. 3.1.4. – 3.1.6.]**; Зграде Савезне привредне коморе и Зграде Југословенске књиге **[Фт. 3.1.7. – 3.1.8.]**; Спољнотрговинске коморе и Дома штампе **[Фт. 3.1.9. – 3.1.10.]**; Зграда Савеза трговинских комора и Секретаријата за робни промет **[Фт. 3.1.11. – 3.1.12.]**; Пословне зграде ”Енергопројекта” и ”Србија-пројекта” **[Фт. 3.1.13. – 3.1.15.]**; Стамбене зграде у Гепратовој улици и Пословне куле на углу Гепратове и Балканске улице **[Фт. 3.1.16. – 3.1.17.]**; и Хотела Метропол **[Фт. 3.1.18.]**. У кадровима који се брзо смењују виде се објекти који су унутар архитектонског дискурса имали јасне позиције.

Палата ”Албанија” (1938-1939) **[Сл. 1.]**, реализована по пројекту архитеката Бранка Бона, Миладина Гракалића, Миладина Прљевића и инжењера Ђорђа Лазаревића[19], иако пре рата означена као пример модерне архитектуре, ”јединствен пример савременог стварања у области архитектуре у свету”[20], након Другог светског

---

[16] Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 190.

[17] ”Yet the space of documentary must today, in the age of signifier, be thought and projected in a new way (…) and the extraordinary revivals of some photodocumentary impulse (…) are no longer accompanied by the older doctrines of denotative or literal language.”, Frederic Jameson, ”The Existence of Italy”, in: Frederic Jameson, *Signatures of the Visible* (New York, London: Routledge, 1992), 213-314, 222.

[18] *Београд 1960*, режија, Оливера Гајић. ФНРЈ: Авала филм, 1960., https://www.youtube.com/watch?v=5dwC5GfWdK8, 00.00.08 - 00.00.13. (28.4.2016.)

[19] Видети: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 30-25-1938.

[20] Иван Здравковић, ”Значајнији архитектонски објекти подигнути у Београду у прошлој грађевинској сезони. Две палате Хипотекарне банке Трговачког фонда”, *Правда*, 28. јануар 1940. Здравковић пише: ”модерна архитектура на овој згради дошла (је) до свог пуног израза, јер ова зграда испуњава све њене услове (…), а тако исто задовољава и естетску страну, иако нема ниједног орнамента нити каквог скулпторалног украса”. Видети и: Панић, ”Начела

рата је, пре свега, интерпретирана или као највиша зграда у Београду[21], до реализације Палате ”Београд” (1969-1974)[22], или у вези са спорењем око ауторства и у разговорима са урбанистима о евентуалним изменама 1958. године[23].

Зграда Савезне привредне коморе **[Сл. 2.]**, чија је реализација завршена 1959, по иницијалном пројекту архитекте Лавослава Хорвата за Савезну индустријску комору, који је освојио награде на конкурсу расписаном 1954, интерпретирана је, пре свега, као ”пример модерних стваралачких могућности”, чије су главне особености ”сферна раван фасаде и велики и високи пасаж којим је зграда перфорирана у приземљу”, ”чист геометријски волумен” где је архитект тражио ”ликовне вредности у исто тако чистом геометријском графизму фасадних елемената”, али и као објекат којим је разрешаван Трг Теразије, ”најистакнутији простор главног градског центра”, ”средишњи простор Теразија, окренут према великој Савској тераси”[24]. Такође, објекат је тумачен у вези са изменама изазваним делимичном променом намене, након што је констатовано да ”на оваквом месту једна изложба индустрије не би могла економски да опстане”, и одлучено да је ”потребно продавати робу са великим прометом”[25] и поставити друштвени центар превасходно комерцијално-пословно-забавног карактера, уместо ”сталне изложбе индустрије у најживљем друштвеном центру града”[26].

Зграда предузећа Југословенске књиге, са чијом се изградњом започело 1948. године, интерпретирана је као пример где се не зна ”ни тачан удео неколицине архитеката који су се један за другим смењивали на тој згради”, и коначно, иако је сматрана архитектонским примером где је ”на крају о фасади одлучивала и једна комисија угледних архитеката а коначни вид фасаде дао (је) архитект Владета Максимовић”, означена као ”најбољи пример те фазе (…) архитектуре”[27] у Југославији.

Зграда Спољнотрговинске коморе (1960) архитекте Иве Куртовића **[Сл. 3.]**, означена је као пример решавања ”једног од најосетљивијих проблема савремене архитектуре”, а то је, како је наведено, ”складно уклапање нових објеката у већ постојеће, делимично или потпуно дефинисане, изграђене градске просторе”, при чему је закључено да је усклађивање успело, јер је, заједно са објектом Дома штампе, требало одговорити на проблем простора Трга Републике који је ”до недавно био делимично дефинисан”[28]. Такође, наглашавано да је реч о објекту чија је ”врлина” у ”потпуном одсуству жеље да се буде модеран у изразу по сваку цену” и где је ”одсутна (је) она, у нашој савремној архитектури, на жалост тако честа, нападна псеудомодерност”[29].

модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941”.

[21] Видети: Милица Церанић, ”Историја и архитектура Палате ’Албанија’ у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. VI (2005), 147-162. У години у којој је реализован филм *Београд 1960*, Палата Албанија је названа ”најлепшом зградом у Београду”, у: D. Šarenac ”Ideja o izgradnji palate ’Albanija’ rodjena je tačno pre 25 godina – o najlepšoj zgradi u Beogradu”, *Duga*, 10. oktobar 1960.

[22] Видети: Митровић, *Новија архитектура Београда*, 118-119, 119.

[23] О.М., ”Разговори са урбанистима – Палата ’Албанија’ – бела, сива или зелена?”, *Политика*, 15. новембар 1958, 7. Од 1987. до 2004. објављен је велики број чланака на тему спорног ауторства над пројектом палате. Видети: Церанић, ”Историја и архитектура палате ’Албанија’ у Београду”, 147-162.

[24] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 130-131, 131.

[25] Olga Milićević-Nikolić, ”Robna kuća ’Beograd’”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 1 (1960), 21-23, 22.

[26] Oliver Minić, ”Transformacija centra Beograda”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 1 (1960), 18-21, 19.

[27] Ibid., 20.

[28] Siniša Vuković, ”Zgrada Spoljnotrgovinske komore u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 16 (1962), 12-14, 12.

[29] Ibid., 14.

Дом штампе **[Сл. 4.]**, са чијом се реализацијом започело 1958. године по пројекту архитекте Ратомира Богојевића, у малобројним текстовима интерпретиран је као ”најзначајнији послератни обликовно-просторни допринос овом свечаном и репрезентативном, а неоправдано недовршеном главном тргу Београда”, којим је Богојевић ”демонстрирао велику способност организовања простора својим познатим идиографским основама, компримираним многим садржајима” и ”остварио једну особену ликовну представу прецизних структуралних веза, и бизарних пластичних детаља, постављених на дискретном хроматском фону, једне апсолутне архитектонске целовитости”[30]. Објекат је означен и као производ компромиса, где су, у односу на пројектовано стање, ”ипак (су) остали неки фрагменти неокрњени и носе отисак његових архитектонских хтења”[31], али и као ”највиши домет у истраживању монументалног у савременој архитектури” и као ”једно од највреднијих дела нашег савременог градитељства”[32].

Зграда Савеза трговинских комора и Секретаријата за робни промет (1960) Загорке Мешулам **[Сл. 5.]** тумачена је, пре свега, у вези са изградњом подвожњака испод Теразија и означена као објекат чијом се архитектонском композицијом довело до стварања ”новог простора, архитектонски обликованог врло хетерогено и у целини лоше”, јер ”Овај простор за сада личи на трг, (...) међутим у коначној фази он ће бити пресечен коловозном траком (...) што је супротно појму градског трга”[33]. Интерпретацијама је закључено да се ”ипак овој згради (се) морају признати квалитети добре савремене архитектуре, постављеној на солидне и исправне односе”[34].

Пословна зграда ”Енергопројекта” (1956-1957) Милице Штерић **[Сл. 6.]**, сматрана је производом ”схватања спољне архитектуре која се приближава савременом интернационалном третману”, јер је ”(…) употреба металних профила који покривају спојнице префабрикованих спољних зидова, дала (је) директно и начин обраде савремених фасада”, и јер се ”обликовни израз обраде зидног платна заснива (се) на одабраном модулу металне поделе”, што је оцењено као ”одраз (је) индустријског начина грађења и могућности префабрикације и монтаже”[35]. Такође, сматрало се да је у Југославији ”ова врста архитектонског израза почела да узима маха као последица угледања на стране примере, а не као последица употребљавања комплетних префабрикованих спољних зидова – било да су они у једном или више модуларних комада”, те да је, у погледу примене ”начина префабрикованих спољних зидова – Зграда ’Енергопројекта’ отишла (је) најдаље”[36], иако у овом начину градње није било потребних искустава у Југославији. Иако је у току грађења намена објекта делимично промењена, што је, како је наведено, имало извесне последице по архитектонску концепцију, посебно је помињано да је овим објектом, заједно са објектом ”Србија

[30] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 38-39, 39.
[31] Milorad Macura, ”Delo, čovek i vreme: retrospekcija Rate Bogojevića”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 24 (1963), 7-12, 9.
[32] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 128.
[33] Oliver Minić, ”Godišnja nagrada za arhitekturu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 4 (1960), 2-5, 4.
[34] Ibid.
[35] Dimitrije Marinković, ”Zgrada ’Energoprojekta’, Zgrada Socijalnog osiguranja”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 8,9 (1961), 56-58, 56.
[36] Ibid.

пројекта” у Бранковој улици, створен ”коректан амбијент”[37]. Без обзира на замерке, зграда ”Енергопројекта” је означена као ”корак унапред у нашој архитектури”[38], али и као зграда која ”спада међу прве грађевине у граду које су решаване мијесовским поступком валоризовања равне површине, карактеристичне за фасадна платна чији је интегритет независан од основне грађевинске структуре”[39].

Пословна зграда ”Србија-пројекта” (1957-1959) Слободана Михајловића **[Сл. 7.]**, сматрана је објектом којим је ”постигнут висок архитектонски квалитет и добра хармонизација са зградом ’Енергопројекта’” и ”повољно решен и један урбанистички проблем”[40]. Такође, зграда је означена и као ”значајно архитектонско дело” за које ”нису неопходни значајне теме и мотиви”, с’ обзиром на то да је реализована на ”контролисаном остатку градске парцелације”, где простор за градњу, ”његова изломљеност и конфинијум са другим калканима околних стамбених зграда нису били препрека пројектовању, већ (…) подстицајни елементи над којима је развијена основна архитектонска концепција”[41].

Стамбена зграда у Гепратовој улици (1960) Богдана Игњатовића и Леона Кабиља **[Сл. 8.]**, и Пословна кула на углу Гепратове и Балканске улице (1960) Богдана Игњатовића **[Сл. 9.]**, нису посебно интерпретиране у односу на архитектонске домете[42], док Хотел ”Метропол” (1954-1958) Драгише Брашована **[Сл. 10.]**, како је тумачено, ”представља адаптацију зграде Дома Централног комитета омладине Југославије”[43], чија је изградња започела 1949, и један је од оних објеката којим архитект ”није успео (…) досећи ниво својих знаменитих остварења из предратног периода”[44].

Унутар архитектонског дискурса поменути објекти су интерпретирани и као производ рада архитеката, ”из реда протагониста модерног правца”, који је настао у ”периоду обнове, где су шире амбиције аутора биле драстично ограничене расположивим средствима” и где је ”доста брзо (је) дошло до пораста жеља и свести да архитектура не може трајније и потпуније извршити своју друштвену и хуману функцију ако се ограничи на подизање ’крова над главом’”[45]. Након Саветовања архитеката и урбаниста Југославије, у Дубровнику 1950. године, прокламована је ”(…) одлучна борба против анонимности у раду и обезличавања стваралачке улоге креатора под окриљем гломазних установа и институција државне управе и администрације”, што је, и то је посебно апострофирано, ”погодовало непосредном увођењу у живот првих облика идеја самоуправљања као нових поставки развоја и афирмације истинских принципа ослобођења рада од свих облика најамног односа”[46]. Саветовање је означавано као место које је ”отворило нове погледе и приступе ка развоју архитектонске теорије и праксе и одредило архитектури оно место у целокупној друштвеној изградњи које јој, као изузетно значајној и комплексној привредној и

[37] Ibid., 58.
[38] Ibid.
[39] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 132-133, 133.
[40] Olga Miličević-Nikolić, ”Zgrada projektnog zavoda ’Srbije’”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 4 (1960), 10.
[41] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 110-111, 111.
[42] Видети: B. Milenković, ”Jedan nezavršen blok”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 3 (1960), 12-15, 12.
[43] Видети: http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/palilula/hotel_metropol.html (7.3.2016.)
[44] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 119.
[45] Ibid., 115.
[46] Ibid.

културној категорији, припада”[47]. Константовано је да је рад архитеката утицао на ”општи ток развоја (…) савремене архитектонске праксе” те да су ”од посебног значаја били утицаји идејног карактера” и то, ”како оних споља”, који су означени као ”одраз општег стања духа у савременој уметности и култури света”, тако и ”утицаји домаћег искуства и традиција”, на којима је архитектура у Југославији, ”заправо и почивала”[48]. Рад архитеката је додатно разврставан по ”школама” и то: ”загребачке школе архитектуре”, оне која је ”више окренута струјањима из средње Европе, а посебно утицају савременог функционализма, пре свега школе Баухаус (*Bauhaus*)” те ваљда самим тим ”стоји далеко доследније на позицијама доктрине модерне архитектуре него ма која друга школа у нашој средини”; потом ”љубљанске школе архитектуре”, која се развијала ”под утицајем несумњивих ауторитета своје средине од Плечника и Вурника до Равникара”; и ”београдске школе архитекуре”, која се, како је наведено, не може ”тако поуздано одредити како по изворима инспирација и утицаја тако ни по стилу интерпретације својих просторних идеја”, али је у целини карактерише ”антидогматизам у схватању општих теза филозофије модерне архитектуре и њене практичне интерпретације”[49]. Урош Мартиновић пише:

> Прихватајући у целини идеологију ’функционализма’ и интернационалног стила у архитектури припадници ове школе нису никада до краја остали ’верни’ њеним постулатима када се радило о њиховој уметничкој трансформацији. Тај живи отпор сваком ортодоксном схватању новог чини битно својство и основни ’порок’ и ’врлину’ ове школе и ове средине. Уз стално присуство критицизма, као својства духа, и онда када се ради о сопственим вредностима и наслеђу, у делима ове школе утицај традиције никад није био доминантан, а врло често и без виднијег значаја.[50]

Унутар дискурса архитектуре као ДИА-а, отклон од догматизма се односио на отклон од социјалистичког реализма у архитектури, а у правцу ”функционализма”, превазилажења ”ауторитета” у властитој средини или превазилажења ”’функционализма’ и интернационалног стила у архитектури”, путем помињаних школа архитектуре. При томе, сам акт набрајања могућности за отклон била је једна од педантно разврстаних интерпретативних стратегија отклона.

Рад архитеката у овако конфигурисаном интерпретативном фокусу, био је такође јасно тумачен.[51] Драгиша Брашован је назван ”неуморни градитељ”, који је ”радио (…) нажалост без резултата, адекватних његовом угледу”[52], али је сврстан у ”ред часника”, заједно са архитектима Николом Добровићем који је ”задржао челну позицију у трци са временом”, Миланом Злоковићем који се ”некако узгредно враћао послу пројектовања”[53], Браниславом Маринковићем, Момчилом Белобрком који ”понешто раде, али никада више с некадашњим надахнућем и снагом” и чија ”остварења не прелазе општи ниво осредњости архитектонске праксе”[54]. Група архитеката названих

---

[47] Ibid.
[48] Ibid., 109. О темама традиције, и ”измишљању модернизма” након 1950. године, видети: Живанчевић, ”Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије”.
[49] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 111.
[50] Ibid.
[51] О ауторству у архитектури као антидогматизму којим је произвођено југословенство након 1952, видети: Ignjatović, ”Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980”, 689-710.
[52] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 116.
[53] Ibid., 115.
[54] Ibid., 116.

”генерација која је у своје руке преузела најтеже бреме обнове и изградње земље”, а која је стекла ”своје стручно образовање и прва професионална огледања у годинама непосредно након Другог светског рата”, названа је и групом ”ентузијаста” који су остварили ”прва дела аутентичне вредности” и који ће покренути ”нове токове архитектуре”[55]. У ову групу сврстан је Владета Максимовић, ”необично плодан и свестрано оријентисан пројектант”, ”један од претеча савременог дизајна, уређења и опреме унутарњих простора” у Југославији, чија је ”заслуга, као пројектанта архитектонских дела, (је) у томе што је у свет стереотипне и обезличене серијске архитектуре унео неке елементе функција као свеж и савремен мотив ликовног израза у обликовању својих фасадних површина”[56]. Ратомир Богојевић је уврштен у исту групу као архитект који ”припада, поред Добровића и Злоковића, оном давно одумрлом реду универзалних уметника и мислилаца професије градитеља”, чију је ”свестраност (…) стручне активности врло (је) тешко омеђити”, а који је ”Иза себе (је) оставио значајна дела архитектуре и урбанизма, а у исто време био (је) један од најстраственијих пропагатора модерне архитектуре, изузетно ангажован педагог и ретко мисаоно богат теоретичар архитектуре и урбанизма”[57]. Ентузијастима припада и Иво Куртовић као ”један од ретких припадника своје генерације који је пуну афирмацију свог несумњивог дара стекао и потврдио кроз учешће на јавним конкурсима, где је самостално или у сарадњи с другима освојио низ значајних награда”, и као архитект који је реализовао ”значајна остварења (…) савремене архитектуре, која су већ ушла у енциклопедију (…) неимарства” у Југославији, јер ”његова архитектура складних пропорција, прочишћеног детаља и затворених облика у својој коначној игри маса и силуета представља својеврстан вид савремено схваћеног монументализма”[58]. Богдан Игњатовић, архитект који је ”у обликовању основних просторних односа, а посебно у интерпретацији фасадних равни и елемената, највећи степен ликовне чистоте и хармоније остварио (…) ретко вештом применом фасадног растера основног кубуса”[59], Леон Кабиљо, који је ”Остајући доследан принципима функционализма (…) реализовао неколико дела која улазе у ред вредних остварења послератне архитектуре”[60], и Лавослав Хорват и Милица Штерић сврстани су у исту групу. Загорка Мешулам и Слободан Михајловић припадали су групи архитеката са којом почиње ”смена генерација”, када ”приливом млађих кадрова (…) почиње период нових истраживања у архитектури и све изразитији захтеви и тежње да се пође путевима нове технике и технологије грађења из које се неминовно рађа савременија архитектура”[61].

Све побројане архитектонске објекте, *Београд 1960*, осим брзим изменама статичних кадрова, означава и реченицама. Наратор наводи да је Београд ”последњих година забележио изванредне резултате у своме развоју”, да је 1960. година која је значајна по ”великим резултатима постигнутим у привреди, и по изградњи и

[55] Ibid., 122.
[56] Ibid., 124.
[57] Ibid., 126.
[58] Ibid., 134.
[59] Ibid., 139.
[60] Ibid., 142.
[61] Ibid., 159.

завршавању низа објеката друштвеног стандарда”[62]. Иако је овиме сасвим јасно исказано значење поменуте архитектуре, наставак реченице, да се ”привреда Београда развија (се) у правцу одређеним друштвеним планом, да пружи довољно средстава за запошљење новим становницима Београда, за пораст радних зарада, за складни развој друштвеног стандарда”[63], указује и на то да су сви поменути архитектонски објекти, иначе заиста намењени привреди самоуправног социјализма, и неспорно настали на критичком усвајању принципа модерне архитектуре у Југославији, користећи се, како каже Мартиновић, идеологијом ”функционализма” и интернационалног стила у архитектури, истовремено били репрезент друштвеног плана привреде, који идентификује и потребе Београђана и потребе за складним развојем друштвеног стандарда.

Након теме привреде, филм обрађује и теме становања, производње, трговине, школства, културе, здравства и угоститељства, илуструјући архитектуром оно што Распор назива голом цифром и податком.

Виде се сегменти фабрика Индустрије мотора у Раковици, Индустрије машина и трактора у Новом Београду, Фабрике Истра у Земуну, Фабрика чарапа и трикотаже Партизанка, Текстилне индустрије Београд, Фабрике писаћих и штампарских папира Београд **[Фт. 3.1.19. – 3.1.36.]**. Појашњењима о успесима у производњи и ширењу и осавремењавању постојећих производних и просторних капацитета фабрика[64], ови

---

[62] ”Наратор: *Београд је последњих година забележио изванредне резултате у своме развоју. Хиљаду деветстотина шездесета година представља последњу годину петогодишњег плана који испуњава за четири уместо за пет година. Хиљаду деветстотина шездесета је нарочито значајна по великим резултатима постигнутим у привреди, и по изградњи и завршавању низа објеката друштвеног стандарда. Привреда Београда развија се у правцу одређеним друштвеним планом, да пружи довољно средстава за запошљење новим становницима Београда, за пораст радних зарада, за складни развој друштвеног стандарда.*”, *Београд 1960*, 00.00.21. - 00.00.55.

[63] ”Наратор: *Београд је последњих година забележио изванредне резултате у своме развоју. Хиљаду деветстотина шездесета година представља последњу годину петогодишњег плана који испуњава за четири уместо за пет година. Хиљаду деветстотина шездесета је нарочито значајна по великим резултатима постигнутим у привреди, и по изградњи и завршавању низа објеката друштвеног стандарда. Привреда Београда развија се у правцу одређеним друштвеним планом, да пружи довољно средстава за запошљење новим становницима Београда, за пораст радних зарада, за складни развој друштвеног стандарда.*”, *Београд 1960*, 00.00.21. - 00.00.55.

[64] ”Наратор: *Метална индустрија је по обиму највећа индустријска града у привреди Београда. Напори уложени у протеклом периоду дали су своје резултате у овој години. Ове године, почеле су са радом последње две од шест производних линија уведених у индустрији мотора у Раковици. То су високомеханизоване линије које производе разне делове за моторе. Захваљујући реорганизацији процеса производње, приход предузећа порастао је у односу на 1957. годину, за четрнаест милијарди. Новоподигнути погон механичке обраде тракторских делова Индустрије машина и трактора у Новом Београду, сада ради пробну серију трактора. Већина машина је полуаутоматска, аутоматска и програмирана. Оне су све веома прецизне и високо продуктивне. (...) велика пажња унапређењу организације. (...) пластика преселила се у нове хале, чиме је омогућена боља организација рада и веће коришћење капацитета. Предузеће производи разне предмете широке потрошње, ролетне, малопласт, кућишта и врата за фрижидере, и друге артикле за потребе индустрије. Ускоро ће се организовати и примарна прерада пластичних маса, произвоња полуфабриката за друге фабрике. (...) завршава изградњу нове хале. У плану је подизање још једне хале и управне зграде. На тај начин, Букуља ће моћи да прошири своју производњу разним артиклима за индустрију и грађевинарство. Скоро сва предузећа Београдске текстилне индустрије, налазе се у фази реконструкције. Фабрика Истра у Земуну подиже нову халу, која по првобитном плану требало да буде завршена ове године. Изградњом ове хале, фабрика ће решити много својих проблема. У току ове године, Истра је набавила више машина, које имају четири пута већи капацитет од старих. Међутим, због скучених просторија, фабрика није у могућности да све новонабављене машине постави. Фабрика чарапа и трикотажа Партизанка, посветила је нарочиту пажњу обнављању свог машинског парка, између осталог, набављене су машине за производњу трико штофова, које омогућавају креирање лаких производа од трикотаже. Извршавајући свој перспективни програм развоја, Партизанка је пришла изградњи сопствених погона у Гроцкој, где је већ извршено пресељење једног дела машина. Текстилна индустрија Београд, израђује свој нови погон, памучну предионицу на Карабурми, која треба да почне са радом половином 1961. године. Њена годишња производња износиће око 3000 тона квалитетног предива, што треба да подмири потребе београдског текстилног базена. У исто време почеће са радом нова фабрика писаћих и штампарских папира Београд. Главна производна хала је завршена*”, *Београд 1960*, 00.05.25. - 00.08.47.

архитектонски простори су репрезентовани као места савремене индустријске производње.

За време наратива о Београду као потрошачком центру, због чега су уложена ”знатна средства и напори да се постигне организована производња код произвођача из околине града, посебно код пољопривредних добара.”[65], виде се пољопривредна добра, сегменти комбината Београд **[Фт. 3.1.37. – 3.1.39.]**, и сегменти Београдске тржнице **[Фт. 3.1.40. – 3.1.42.]**, који су у архитектонским дускурсима тумачени пре свега, као објекти ”привредне зоне – привредни капацитети”[66], којима се реализује Генерални урбанистички план Београда, усвојен на седници Народног одбора града Београда 20. октобра 1950. године.[67] Такође, сматрани су изузецима у изградњи привредних зона, јер, како је навођено, не представљају ”прост збир привредних предузећа”, и не настају ”као резултат планског раста на бази дугорочнијих технолошко-производних програма и целинских урбанистичко-архитектонских пројектовања”, већ као део ”плански засноване целине”[68]. Комплекс Лука и складишта **[Сл. 11.]**, фазно реализован према плановима архитеката Угљеше Богуновића и Слободана Јањића, и комплекс прехрамбене индустрије Пољопривредног комбината ’Београд’ на левој обали Дунава **[Сл. 12.]**, означени су као решења која имају ”угледно место у београдској и југословенској привреди уопште”[69]. На филму су, међутим, изказима о томе да ”нова Београдска тржница која је изграђена у склопу Дунавског пристаништа” јесте ”крупан допринос организованом снабдевању града и бољим условима трговине”, да располаже ”изложбено-продајним и складишним простором, уређајима за хлађење и другим”, да ће се преко ње ”вршити смештај и чување пољопривредних производа, аукцијска, агенцијска и комисиона продаја”, као и ”превоз робе од произвођача на тржницу и од тржнице купцима”[70], репрезентовани као места централизоване производње, складиштења, продаје и дистрибуције хране.

Уз кадрове објекта трговине на Звездари, који се налази у склопу тржног центра са самопослугом на Цветковој пијаци (1955) архитеката Угљеше Богуновића и Михаила Јанковића[71] **[Сл. 13.]** **[Фт. 3.1.43. – 3.1.48.]**, и кадрове објекта сервиса за самопослуживање ”Врачар” на Врачару (1958) архитеката Бранислава Маринковића и Слободана Јањића[72] **[Сл. 14.]** **[Фт. 3.1.49. – 3.1.51.]**, приложено је образложење да

---

[65] *Београд 1960*, 00.00.58. - 00.01.17., ”Наратор: *Тако су ове године у берби кукуруза примењени комбајни који имају високу продуктивност. На тај начин берба кукуруза обављена је у најкраћем року, и благовремено припремљен терен за јесењу сетву*”, *Београд 1960*, 00.01.23. - 00.01.33.; ”Наратор: *Набавком и изградњом сушара капацитета три до четири хиљаде килограма за један сат комбинат Београд решио је досада велики проблем сушења и ускладиштења кукуруза. После сушења, за смештај кукуруза потребан је два и по пута мањи простор. Код осталих пољопривредних организација, сушаре су мањег капацитета, и служе искључиво за зрнасте производе.*”, *Београд 1960*, 00.00.58. - 00.02.07.; ”Наратор: *(...) у околини Београда подигнути су воћњаци и виногради плантажног типа, који су ове године дали прве количине грожђа и осталог воћа Београду.*”, *Београд 1960*, 00.02.12. - 00.02.20.

[66] Stojanović, ”Urbanizam”, 66.

[67] Видети: Ibid., 9-103.

[68] Ibid., 66.

[69] Ibid.

[70] ”Наратор: *Крупан допринос организованом снабдевању града и бољим условима трговине је нова Београдска тржница која је изграђена у склопу Дунавског пристаништа. Тржница располаже изложбено-продајним и складишним простором, уређајима за хлађење и другим. Преко ње ће се вршити смештај и чување пољопривредних производа, аукцијска, агенцијска и комисиона продаја. Превоз робе од произвођача на тржницу и од тржнице купцима.*”, *Београд 1960*, 00.02.27. - 00.02.57.

[71] Видети: ИАБ, фонд бр. 17, ф. 14-6-1955.

[72] Видети: ИАБ, фонд бр. 17, ф. 165-6-1958.

”Бољем снабдевању града треба да допринесе и новоподигнути тржни центар на Звездари, који је савремено уређен.”, да је локација овог тржног центра ”погодна, јер овај крај нема већег снабдевачког центра”, као и да је ”у циљу побољшања трговачке мреже отворен (је) читав низ нових продавница типа самопослуге. Двадесет и једна у току протекле године, а многе продавнице су реновиране.”[73], чиме су поменути објекти репрезентовани као места савремене трговине.

Уз приказ Индустријске школе прецизне механике (1958) архитекте Гојка Тодића[74] **[Фт. 3.1.52. – 3.1.53.]**, која је у архитектонским дискурсима интерпретирана као једна из групе школских објеката чији су пројекти и прегледи публиковани[75], описом на филму којим је наведено да ова школа има ”Тридесет и шест учионица, двадесет и три кабинета и двадесет и четири радионице, чиме ће се у многоме побољшати услови за нормално одвијање школске наставе.”[76], репрезентована је као место савременог одвијања наставе.

Кадровима Дома културе НО ”Звездара” (1957) архитекте Д. Симића[77] **[Фт. 3.1.54. – 3.1.56.]**, и Биоскопа Одеон (1960) архитекте Ратомира Богојевића[78] **[Сл. 15.]** **[Фт. 3.1.57. – 3.1.59.]** уз појашњење да је посебна пажња посвећена ”задовољењу културних потреба грађана”, да је ”У Земуну (је) отпочела изградња радничког дома културе”, да су у Београду ”отворене две нове биоскопске дворане, Дом културе Вук Караџић и Одеон, обе опремљене најсавременијим уређајима”[79], ови објекти су репрезентовани као места савременог задовољења културних потреба.

У кадровима се виде и медицинске установе, и између осталих Секторска амбуланта у Београду **[Сл. 16.]** **[Фт. 3.1.60. – 3.1.62.]**, израђена према пројекту архитекте Леона Кабиља, односно као један од типских пројеката намењених стамбеном блоку према плану Секретаријата за здравље НО Београда.[80] Ова амбуланта је, између осталих, сматрана једним од примера који су реализовани у склопу нове концепције ”социјалистичке здравствене заштите која се је развила током последњих година а која је дефинисана у Општем закону о организацији здравствене службе”, будући да је концепција предвиђала реализације здравствених установа ”од здравствене станице, до медицинског центра” и да је тражила ”архитектонска обликовања која морају, у првом

---

[73] ”Наратор: *Бољем снабдевању града треба да допринесе и новоподигнути тржни центар на Звездари, који је савремено уређен. Његова локација веома је погодна, јер овај крај нема већег снабдевачког центра. Поред тога, у циљу побољшања трговачке мреже отворен је читав низ нових продавница типа самопослуге. Двадесет и једна у току протекле године, а многе продавнице су реновиране*.”, *Београд 1960*, 00.10.36. - 00.11.07.

[74] Видети: ИАБ, фонд бр. 17, ф. 4-2-1958.

[75] ”Osnovna škola u Kosmajskoj ulici”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 6 (1960), 18; ”Osnovna škola u Jovanovoj ulici”, Ibid., 20; ”Tipska osnovna škola”, Ibid., 9; ”Osnovna škola izmedju Francuske i Skadarske ulice”, Ibid., 10; ”Osnovna škola od montažnih prefabrikovanih elemenata”, Ibid., 13; Zoran Žunković, ”Osmogodišnja škola Jovan Miodragović”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 17 (1962), 19; Milan Zloković, ”Osmogodišnja škola ’Stevan Filipović’ na Karaburmi u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 25 (1964), 10-11.; Olga Miličević-Nikolić, ”Osnovna škola ’Aleksa Šantić’ u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33-34 (1965), 18.

[76] ”Наратор: *Тридесет и шест учионица, двадесет и три кабинета и двадесет и четири радионице, чиме ће се у многоме побољшати услови за нормално одвијање школске наставе. У комплексу стручних школа које се граде на Карабурми, већ је отпочела са радом школа прецизне механике*.”, *Београд 1960*, 00.04.13. - 00.04.29.

[77] Видети: ИАБ, фонд бр. 17, ф. 13-7-1957., 499/1976. Данашњи назив Дом културе Вук Караџић.

[78] Siniša Vuković, ”Bioskopska dvorana ’Odeon’”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 4 (1960), 14-16.

[79] ”Наратор: *Задовољењу културних потреба грађана такође је посвећена пажња. У Земуну је отпочела изградња радничког дома културе, у Београду су отворене две нове биоскопске дворане, Дом културе Вук Караџић и Одеон, обе опремљене најсавременијим уређајима*.”, *Београд 1960*, 00.04.31. - 00.04.53.

[80] Selimir Dumengjić, Ivan Kosić, ”Sektorska ambulanta u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 8-9 (1960), 11-55, 53.

реду, функционално одговарати медицинским програмима”[81]. У уводнику часописа *Архитектура урбанизам* који је посвећен објектима здравствене заштине, објављено је:

> У протеклом петогодишњем плану, који је завршен за четири године, инвестирано је у објекте и опрему за здравствену заштиту (…), изграђено је преко 13.000 болничких постеља, више од 400 амбулантно-поликлиничких установа, 106 диспанзера за заштиту деце, 93 антитуберкулозна диспанзера, 79 диспанзера за заштиту жене, 57 школских диспанзера и амбуланата, као и низ других здравствених установа.[82]

Констатацијом на филму да је 1960. изграђено ”више значајних здравствених објеката”, а међу њима ”четрнаест здравствених станица у насељима”[83], овај објекат је репрезентован као место савременог здравственог система.

Виде се и кадрови угоститељских објекта, између осталих, ресторан са самопослужењем на Звездари **[Фт. 3.1.63. – 3.1.65.]**. Појашњењем да је ”Започета (је) и довршена изградња нових угоститељских објеката, као што су експрес ресторани и ресторани са самопослужењем, Звездара, Луксор и Касина.”, да је у току ”адаптација још два објекта тог типа, у Београду Загреб, а у Земуну Гранд”, у току, и да је реч о објектима који ”имају читав низ предности над класичним ресторанима, и доприносе бржем задовољењу потреба грађана”[84], објекти су репрезентовани као места савременог угоститељства.

Највећи број кадрова је посвећен становању. Уз кадрове изградње стамбених зграда у блоковима 1 и 2 у Новом Београду, чије је урбанистичко решење урадио Бранко Петричић **[Сл. 17.]**, и то: стамбених зграда као делова стамбених блокова 1 и 2 са три ламеле, архитекте Тихомира Ивановића у блоку 1 **[Сл. 18.]** **[Фт. 3.1.66. – 3.1.67.]**; стамбене зграде (П+8+Пк, л.84.м) архитекте Бранка Петричића **[Сл. 19.]** **[Фт. 3.1.68. – 3.1.70.]**; стамбене зграде (П+8+Пк) архитекте Душана Миленковића **[Сл. 20.]** **[Фт. 3.1.71. – 3.1.76.]** и стамбене куле (П+13+Пк) архитекте Петричића **[Сл. 21.]** **[Фт. 3.1.77. – 3.1.91.]**, свих реализованих у истом периоду од 1959. до 1963. године, чује се да се ”подиже (се) на 640 хектара нови град за 250 000 становника”, да је у току изградња на ”око 33 хектара, где се подиже 3500 станова”, уз истовремену изградњу ”и других пратећих објеката”[85]. Подаци које филм износи били су тек део чињеница, да су блокови 1 и 2 пројектовани за око 3600 станова, по пројектима рађеним од 1958. до 1959. године[86], а по усвајању Генералног урбанистичког плана Новог Београда 1958. године, чијим је усвајањем и почетком радова, лева обала Саве ”постала (је) највеће

---

[81] Selimir Dumengjić, Ivan Kosić, ”Arhitektonske realizacije naše savremene izgradnje medicinskih ustanova”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 8-9 (1960), 11-55, 11.

[82] H. Kraus, P. Dujanović, ”Uvodnik”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 8-9 (1960), 3, 3.

[83] ”Наратор: *У овој години изграђено је више значајних здравствених објеката. Међу њима, антитуберкулозни диспанзер у Земуну који је већ примио прве пацијенте. Затим, четрнаест здравствених станица у насељима, зубна поликликинка на Чукарици и други.*”, *Београд 1960*, 00.05.03. - 00.05.20.

[84] ”Наратор: *Започета је и довршена изградња нових угоститељских објеката, као што су експрес ресторани и ресторани са самопослужењем, Звездара, Луксор и Касина. У току је адаптација још два објекта тог типа, у Београду Загреб, а у Земуну Гранд. Ови објекти имају читав низ предности над класичним ресторанима, и доприносе бржем задовољењу потреба грађана*.”, *Београд 1960*, 00.09.59. - 00.10.27.

[85] ”Наратор: *Нови Београд. У равници коју су створили Дунав и Сава између Београда и Земуна, подиже се на 640 хектара нови град за 250 000 становника. (...) У току је изградња на око 33 хектара, где се подиже 3500 станова. Упоредо се изграђују и други пратећи објекти. У част годишњице ослобођења прорадила је нова тролејбуска линија која ће повезивати Нови Београд са другим деловима града*.”, *Београд 1960*, 00.02.59. - 00.03.46.

[86] Аутор урбанистичког решења је архитект Бранко Петричић, а аутори архитектонског решења Бранко Петричић, Тихомир Ивановић, Душан Миленковић. Пројекат је рађен у оквиру бироа ”Србијапројект” у Београду. Конструктор је инжењер Бранко Жежељ, а аутори хортикултурног решења архитект Бранко Петричић и инжењер Борислав Бусарчевић.

концентрисано градилиште стамбене изградње у нашој земљи, лабораторија експерименталног и студијског рада", где су "створени (су) услови вишег нивоа становања с комплетним комуналним уређајима и услужним објектима"[87]. Објекти су пројектовани након анализа актуелних статистичких података о демографији и стамбеној ситуацији у Београду, те усвајања стандарда за пројектовање станова[88], и реализовани у оквиру југословенске грађевинске индустрије[89], а у конструктивном систему префабрикованог монтажног скелетног система од преднапрегнутог бетона, Института за испитивање материјала Србије (ИМС).[90] Архитектура блокова 1 и 2 је у оквиру архитектонских дискурса интерпретирана унутар најразличитијих интерпретативних образаца, пре свих у односу на архитектонске домете, где се сматрало да стамбеним блоковима "(…) није постигнуто композиционо јединство, а у архитектонском погледу, понављање типских објеката, чија архитектура није постигла прочишћене облике, не делује најугодније"[91], као и конструктивне домете где је назначено да је реч о изразитим примерима "примене преднапрезања у зградарству"[92]. Објекти су интерпретирани и хибридним стратегијама. У контексту теме вишеспратница[93], њихове изградње у Југославији, објекат стамбене куле (П+13+Пк), најчешће је навођен као пример у Новом Београду[94]; у контексту повезивања концепта "стамбене заједнице" са друштвеним оквирима и друштвеним уређењем у Југославији[95], блокови 1 и 2 су интерпретирани као "прве месне заједнице које су (…) реализоване у

[87] Бранко Петричић, "Прве урбанистичке реализације, Нови Београд 1955-1975", *Годишњак града Београда,* књига XXII (1975), 219-233, 223.
[88] Ibid.
[89] Радове је изводио "КМГ Трудбеник", са подизвођачима.
[90] Ranko Trbojević, "Prikaz sistema prefabrikacije ing. Branka Žeželja", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 35-36 (1965), 7-9; Milan Đoković, "Primena sistema IMS u izgradnji Novog Beograda", *Izgradnja* (Beograd), br.9 (1985), 39-47.
[91] Oliver Minić, "Pregled urbanističke i arhitektonske delatnosti u Jugoslaviji 1945-1946", posebno izdanje časopisa *Tehnika* (Beograd, 1966), 61.
[92] Dobrosav Jevtić, "Savremena tendencija u razvoju konstrukcija od prednapregutog betona", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 51 (1966), 27-44, 42.
[93] Milorad Macura, "Kule savremenih gradova", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 3, (61).; Đorđe Lazarević, "O nekim pitanjima građenja visokih zgrada – oblakodera", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 13-16, (62).; Oliver Minić, "Visoki objekti u gradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 40-42, (63).
[94] Milorad Macura, "Neki primeri stambenih kula izgrađenih poslednjih godina kod nas", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 4.; Edvard Ravnikar, "Stambena kula u Kidričevoj ulici u Ljubljani", Ibid., 5.; Edvard Ravnikar, "Osmospratne stambene zgrade u Mariboru", Ibid., 6.; Edvard Ravnikar, "Stambene kule na Roškoj cesti u Ljubljani", Ibid., 6,7.; Edvard Ravnikar, "Stambene kule u Ruzveltovoj ulici u Beogradu", Ibid., 8,9.; Edvard Ravnikar, "Stambene kule u naselju Grbavica II u Sarajevu", Ibid., 10,11.; Edvard Ravnikar, "Stambene kule na Fruškogorskom putu u Novom Sadu", Ibid., 12.; Đorđe Lazarević, "Stambene kule u Skoplju", Ibid., 17.; Đorđe Lazarević, "Stambene kule na obali Vardara", Ibid., 17,18.; Đorđe Lazarević, "Stambena kula na Bulevaru Kočo Racin", Ibid., 18.; Đorđe Lazarević, "Stambene kule u Ilindenskoj ulici", Ibid., 19.; Đorđe Lazarević, "Visoki stambeni objekti u novom stambenom naselju 'Karpoš'", Ibid.; Đorđe Lazarević, "Stambene kule u Ulici 11. Oktomvri", Ibid., 20.; Đorđe Lazarević, "Desetospratnice u Mariboru", Ibid., 20,21.; Đorđe Lazarević, "Stambene kule na Bulevaru Revolucije u Beogradu (arh. I. Antić)", Ibid., 21-23.; Đorđe Lazarević, "Stambene kule na Bulevaru Revolucije u Beogradu (arh. I. Potkonjak)", Ibid., 24,25.; Đorđe Lazarević, "Stambene kule u Novom Beogradu", Ibid., 26.; Đorđe Lazarević, "Stambene kule na Bulevaru Oktobarske Revolucije u Beogradu", Ibid., 27.; Đorđe Lazarević, "Visoke stambene zgrade u ulici 29. Novembra u Beogradu", Ibid., 28.; Đorđe Lazarević, "Visoke stambene zgrade na Južnom bulevaru u Beogradu", Ibid.; Đorđe Lazarević, "Stambeni blok u Cvijićevoj ulici u Beogradu", Ibid., 29.; Đorđe Lazarević, "Zgrade u Novom centru Karlovca", Ibid., 30.
[95] "Nacrt opšeg zakona o stambenim zajednicama", *Komuna* (Beograd), br. 1 (1958), 71-74.; Sreten Bjeličić, "Stambena zajednica – osnovna planska urbanistička jedinica grada", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 14 (1962), 43,44.; Aleksandar Đorđević, "O nekim problemima planiranja i finansiranja kompleksne izgradnje stambenih naselja", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 14 (1962), 44,45; Mitja Jernejec, "Stambena naselja danas i sutra", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 14 (1962), 45.; Zdenko Sila, Radovan Miščević, "Optimalne veličine stambenih zajednica", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 14 (1962), 46.

целини”[96]; а у контексту изградње Новог Београда, као места којима се ”После вишегодишње паузе, 1957. године (се) поново актуелизира изградња Новог Београда (…).”, након што је 1947, ”док су Београђани отклањали последње трагове минулог рата, донета (је) одлука да неизграђени простор између Београда и Земуна такође постане део Београда”[97]. Милутин Главички пише:

> Неизмерна жеља за новим животом опредељује му и име – Нови Београд. Четрдесет седма сматра се годином рођења Новог Београда. Од тада појам изградње Новог Београда постаје стални друштвени задатак. За омладину на радној акцији то су били кубици земље и нова сазнања; за планере – бројке и биланси петогодишњих планова; за стручњаке – нови проблеми за изучавање и решавање. Ако је тачно да се све тековине данашње цивилизације сустичу у граду, онда је изградња Новог Београда била прилика за ангажовање свих наука и свих професија. У првом реду то је била прилика за рад урбаниста и архитеката. И њихова велика одговорност.[98]

У филму су приказани и кадрови стамбене изградње на Карабурми **[Сл. 22.]**, које је названо ”новим насељем”, где ће до краја 1960. ”бити завршен укупно 1061 стан”[99]. Док се виде кадрови тек реализованих стамбених објеката на Карабурми **[Фт. 3.1.92. – 3.1.94.]**, уз слику стамбених објеката у Земуну, Стамбених зграда изграђених на Тошином бунару **[Сл. 23.]** **[Фт. 3.1.95. – 3.1.97.]**, наратор објашњава и да је у Земуну ”у току” изградња ”неколико стамбених блокова”[100]. Стамбено насеље на Карабурми је у оквиру архитектонског дискурса интерпретирано као ”првобитно пројектовано као микрорејон за 6.000 становника са објектима од приземља и једног спрата”, где је ”После накнадних геолошких истраживања и новог програма израђен (је) ДУП за 8.500 станова за 30.000 становника.”[101]. Реализација овог плана, чији су аутори били архитекти Никола Гавриловић и Војислав Тошић, текла је у девет етапа, од 1956. до 1971. године. Насеље је, како је означено, било једно од ”бројних нових насеља”[102] у оквиру којих је изграђено укупно 150.000 станова, а којима је реализован Генерални урбанистички план Београда, усвојен на седници Народног одбора града Београда 20. октобра 1950. године.[103] Тачније, стамбено насеље на Карабурми, као део стамбене

---

[96] Milutin Glavički, ”Novi Beograd – Novi deo grada u centru gradske teritorije”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 41,42 (1961), 69-77, 71.
[97] Ibid., 69.
[98] Ibid.
[99] ”Наратор: *Булевар 29. новембра једна је од многобројних улица на којима је у току ове године извршена реконструкција. Овај Булевар повезује Трг Републике са новим насељем на Карабурми, на коме ће до краја ове године бити завршен укупно 1061 стан*.”, *Београд 1960*, 00.03.47. - 00.04.02.
[100] ”Наратор: *У Земуну (је) такође у току изградња неколико стамбених блокова*.”, *Београд 1960*, 00.04.07. - 00.04.11.
[101] Stojanović, ”Urbanizam”, 34.
[102] Ibid., 29.
[103] У току израде Генералног плана оформљена је Урбанистичка комисија, коју је ”као свој стручно друштвени орган” основао Извршни одбор Народног одбора града. Урбанистичком комисијом је руководио Братислав Стојановић, а чинили су је чланови: Владислав Рибникар, председник Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ; Марко Никезић, подпредседник Извршног органа народног одбора (ИОНО) Београда; Никола Добровић, архитект; Милош Сомборски, директор Урбанистичког завода; Александар Миошевић, директор инжењерског завода; Богдан Игњатовић, директор пројектантског завода; Душко Стефановић, потпредседник планске комисије; Сретен Милојевић, начелник геолошког института Народне Републике Србије (НРС); Драгош Адамовић, помоћник повереника за комуналне послове; Милорад Милосављевић, представник саобраћаног одсека Повереништва унутрашњих послова; Макс Хлад, представник Министарства унутрашњих послова Владе ФНРЈ; Милан Јанушевић, представник Министарства саобраћаја ФНРЈ; Миладин Пећинар; Ђорђе Лазаревић; Бранко Максимовић, Бранислав Којић; Владимир Базиљевић; Миладин Прљевић; Александар Секулић; Јосиф Нојман; Ђорђе Шујица; Савка Антоновић; Никола Гавриловић; Станко Мандић; Владета Максимовић; Димитрије Маринковић; Јозеф Кортус; Рата Богојевић; Исак Русо; и Љубо Илић, помоћник савезног министра грађевина. Комисија је радила од 27. септембра 1948. до 10. априла 1950. године. Пре коначног усвајања, о плану је дискутовано у Друштву инжењера и техничара, Генарални план је 6. септембра 1949. приказан члановима савезне, републичке владе, републичког Централног

изградње у Београду, сматрано је тек сегментом изградње Београда, али који је ”по обухвату, величини улаганих средстава и ширини територије”, било највеће.[104] Насеље Карабурма било је заправо прво насеље које по усвајању плана реализовано.[105] Године 1960. када је филм реализован, насеље Карабурма није било једино стамбено насеље са чијом се изградњом започело. Још од 1947, по пројектима Димитрија Маринковића и Николе Гавриловића започела је изградња Канаревог брда **[Сл. 24.]**, а току 1947. и 1948. већ је било изграђено око 450 станова по пројекту архитекте Максимовића у Железнику **[Сл. 25.]**, који је пројектован као ”нови индустријски град за 18.000 становника”. Са друге стране, стамбени објекти у Земуну, о којима се говори на филму, јесу део стамбеног насеља са око 3.000 станова, који су изграђени на Тошином бунару, али чија је реализација започела 1949. године, и то према урбанистичком пројекту Љуба Илића и Вида Врбанића, који је и аутор архитектонског пројекта, а који је израђен у оквиру Института за изучавање и конкретизовање проблематике Новог Београда, и према Плану инвестиција за 1949. годину.[106]

Приказане су и реализоване Стамбене куле на Звездари **[Фт. 3.1.98. – 3.1.102.]**, и оне, које се, на истој локацији, тек реализују **[Фт. 3.1.103.]**. Реч је о стамбеним кулама на Звездари, реализованим од 1953. до 1955. по пројекту архитекте Ивана Антића, у групацији од шест кула са око двеста педесет станова **[Сл. 26.]**. Ови објекти су унутар архитектонског дискурса интерпретирани на најразличитији начине, као знак ”промене” у односу на ”свакодневну ’узидану’ архитектуру, у којој је ликовни израз најчешће одређен строгим захтевима инвеститора и сведен на раван фасаде”[107], као ”први високи објекти који су (…) са само 12 етажа почели да назубљују панораму Београда”, ”првенци, рађени без претходних искустава”[108], и који, како је навођено, годинама нису били превазиђени ни диспозицијом, ни конструкцијом, а ни архитектуром. Реализација ових објеката сматрана је примером тежњи да се ”пође путевима нове технике и технологије грађења”, који је настао у периоду ”нових истраживања у архитектури”, тј. у периоду који је наговестио ”нови талас аутора с аутентичним својствима обновљене ’београдске школе архитектуре’”[109]. Такође, сматрало се да је реч о особеном архитектонском решењу којим је архитект Антић, применом нове технологије грађења, приступио тада актуелном проблему урбанизма и архитектуре града, тј. проблему масовне стамбене изградње.[110] Ови објекти, тумачени су као производ инспирације ”духом фолклора” и, уз још неколико Антићевих пројеката, означени као почетак каријере, којом је овај архитект стваралачки допринео ”нашој архитектури”[111]. Објекти

комитета и политбироа ЦК КПЈ, а након усвајања, априла 1951. потврдила га је и Влада Републике Србије. Ibid., 9-103.

[104] Ibid., 29.

[105] За овом реализацијом уследиле су и реализација насеља: Баново брдо, Јулино брдо, Канарево брдо, Миљаковац I, Кумодраж, Насеље ”Браће Јерковић”, Медаковићево насеље, Шумице, Насеље Коњарник, Горњи Земун, Котеж. Видети: Ibid., 9-103.

[106] План инвестиција за 1949. годину, Документ из Фонда Министарства грађевина ФНРЈ (13), Архив Србије и Црне Горе, ф. 118. Наведено према: Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, 91.

[107] Manević, *Srpska arhitektura: 1900-1970*, 31.

[108] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 18-19, 19.

[109] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 159.

[110] Ibid., 168.

[111] Ibid.

Стамбених кула на Булевару револуције у Београду архитекте Игора Поткоњака, који је се на филму виде у фази изградње, јесу планирани као група од три дванаестоспратне стамбене куле **[Сл. 27.]**.[112] Стамбене зграде оба аутора су непосредно након реализација помињане у контексту изградње вишеспратних стамбених зграда у Југославији, а посебна пажња овом проблему посвећена је 1961. године, у часопису *Архитектура урбанизам*, са низом наведених примера.[113] У тексту *Куле савремених градова*, којим је отворен број, наведено је да је реч о објектима који су, између осталог, ”израз (су) прогреса у техници грађења”[114]. Означавањем на филму исказима да се у Београд ”годишње досели 18 до 20 000 нових становника” што ”намеће потребу форсираног развоја града, у првом реду изградњу нових стамбених насеља”, да ”на свим крајевима града ничу нови стамбени објекти, да је то ”насеље солитера на Звездари”, од којих је ”шест (је) завршено, а три су у изградњи”[115], и објекти на Звездари су, као и претходно наведени, репрезентовани као места решавања стамбених проблема.

Осим ових тема, током наведених наратива, поменуте су још три теме. Најпре, уз кадрове на стамбене блокове у Новом Београду, посебно је поменуто да ће Нови Београд, који је у најширем смислу у архитектонским дискурсима означен као ”нов град, репрезент, размаха (…) жеља и маште још из периода Обнове и изградње” и као ”тековина социјалистичке Југославије”[116], ”један од ретких градова у Југославији, подигнут на најмодернијим принципима урбанизма”[117]. Кадрови изградње помињаних објеката у Новом Београду су употребљени на још једном месту, уз елаборацију о грађевинским дометима. Речено је да ”савремени систем грађења, који све више иде у правцу индустријализације, тј. ка систему тоталне монтаже”, доприноси ”бржој и квалитетнијој изградњи”, да се на градилиштима користи ”механизација, булдожери, разни кранови и друге грађевинске машине”, да се примењују ”нови материјали, шупље опеке, шљако блокови, монтажне таванице”, а да су ”Нова средства наметнула (су) и нову организацију градилишта”[118]. Коначно, премештањем фокуса са Новог Београда на шири центар града, на кратко је, тек уз помен о ”реконструкцији” улица, приказана тадашњи Булевар 29. новембар.

Београд 1960. се бави приказом архитектуре Београда, која је неспорно настала на критичком усвајању принципа модерне архитектуре, а која је, унутар фокуса најразличитијих интерпретативних стратегија дискурса архитектуре, означена и као последњи степеник у развоју југословенске архитектуре и као ништа мање значајан

---

[112] Lazarević, ”Stambene kule na Bulevaru Revolucije u Beogradu (arh. I. Potkonjak)”, 24-25.
[113] *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961).
[114] Macura, ”Kule savremenih gradova”, 3.
[115] ”Наратор: *У Београд се годишње досели 18 до 20 000 нових становника. То намеће потребу форсираног развоја града, у првом реду изградњу нових стамбених насеља. На свим крајевима града никли су велики стамбени објекти. Ово је насеље солитера на Звездари. Шест је завршено, а три су у изградњи*.”, *Београд 1960*, 00.08.54. - 00.09.12.
[116] Stojanović, ”Urbanizam”, 42.
[117] ”Наратор: *Нови Београд. (...) То ће бити један од ретких градова у Југославији, подигнут на најмодернијим принципима урбанизма.*”, *Београд 1960*, 00.02.59. - 00.03.46.
[118] ”Наратор: *Бржој и квалитетнијој изградњи доприноси савремени систем грађења, који све више иде у правцу индустријализације, тј., ка систему тоталне монтаже. На многим градилиштима користи се механизација, булдожери, разни кранови и друге грађевинске машине. Примењују се нови материјали, шупље опеке, шљако блокови, монтажне таванице и друго. Нова средства наметнула су и нову организацију градилишта, (...)*.”, *Београд 1960*, 00.09.17. - 00.09.57

ступањ стваралачких домета југословенских архитеката и као производ развоја грађевинске индустрије у Југославији.[119]

Поменути архитектонски објекти су на филму *Београд 1960.* приказани током илустрације тема изградње сета објеката за, како Братислав Стојановић каже, ”друштвено-културни живот”[120], проширења градске територије изградњом нових, пре свега стамбених насеља, планирања и изградње Новог Београда, и грађевинских домета и реконструкције старог дела Београда. Ове теме су, међутим, филмом *Београд 1960,* биле и прецизно позициониране у хронолошки оквир. Реч је о периоду од 1957. до 1960. године, чиме је помињана архитектура недвосмислено означена и као илустрација развоја од 1957. године. Планирање и изградња поменутих објеката и урбанистичких целина су на филму сливени у четворогодишњи период, а архитектура Београда је репрезентована као артефакт петогодишњег плана који је у Југославији био прокламован 1957. године. Заправо, архитектура је репрезентована као производ једне фазе модернизацијског процеса у Југославији, архитектура модернизације која се спроводи планом, и важније, фазе модернизацијског процеса која је завршена пре планираног рока. У уводној реченици филма је наведено да је Београд ”последњих година забележио изванредне резултате у своме развоју”, уз констацију да 1960-та јесте последња година петогодишњег плана који се ”испуњава за четири уместо за пет година”[121]. И, док је планирањем и изградњом поменутих објеката и урбанистичких целина архитектонски дискурс требало да, како пише Игњатовић, потврди ”реалну пројекцију будућности”, односно ”оптималну пројекцију која доноси један динамички модел кретања према оптималној варијанти у превладавању стварности”[122], чиме би се, у крајњој линији, режим у Југославији дистанцирао од Истока начинивши ”недвосмислен отклон од класичног концепта утопије”[123], дискурс филма, у овом примеру, планирање и изградњу поменутих објеката и урбанистичких целина слива у четворогодишњи период и архитектуру Београда репрезентује (приказује) не само као артефакт ”реалне пројекције будућности”, већ и као веродостојни документ о реалној пројекцији која се досеже планом, и то пре планираног рока, односно ”најбржим темпом” развоја.

Подаци указују на то да је, како Лемпи пише, ”Југословенска привреда расла (је) бржим темпом од 1953. до 1961. године него већина других у свету, укључујући и совјетски блок.”, иако је напредак одговарао ”обрасцу *екстензивног* раста”, типичним за совјетски блок, где су ”огромне дозе капитала и радне снаге претекле (су) раст продуктивности”[124]. Индикатори раста привреде били су ”импресивни”[125]. Вредност индустријске производње је, према службеној статистици, предњачила с годишњим

---

[119] Видети и: Ignjatović, ”Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980”, 689-710.
[120] Stojanović, ”Urbanizam”, 72.
[121] ”Наратор: *Београд је последњих година забележио изванредне резултате у своме развоју. Хиљаду деветстотина шездесета година представља последњу годину петогодишњег плана који испуњава за четири уместо за пет година. Хиљаду деветстотина шездесета је нарочито значајна по великим резултатима постигнутим у привреди, и по изградњи и завршавању низа објеката друштвеног стандарда. Привреда Београда развија се у правцу одређеним друштвеним планом, да пружи довољно средстава за запошљење новим становницима Београда, за пораст радних зарада, за складни развој друштвеног стандарда.*”, *Београд 1960,* 00.00.21. - 00.00.55.
[122] Ignjatović, ”Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980”, 696.
[123] Ibid.
[124] Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja*, 247.
[125] Ibid., 246.

повећањем од 12,7 одсто у просеку.[126] Удео економских инвестиција у бруто домаћем производу у овој фази је остао висок, 35 процената за период од 1957. до 1959, што је, како примећује Лемпи, било ”или приближно два пута више од западно-европског нивоа, или четири пута више од међуратног нивоа у првој Југославији”, док је потрошња била одговарајуће ниска, 48 процената, јер су ”Политичке власти утврдиле (су) цене домаћих сировина на вештачки ниским нивоима да би подстакли индустријску производњу.”[127]. Средства од пореза и доприноса, који су прелазили ”половину бруто вредности”[128], усмеравана су ка Општем инвестиционом фонду, који је након 1956. године, преко нове Југословенске инвестиционе банке, додељивао инвестиције, а 1957, када је и проглашен план о коме филм говори, фонд је уложио 71% свих инвестиција, мада је идаље фаворизовао ”капитално-интензивну тешку индустрију која је производила робу у стандардном совјетском маниру”[129]. Међутим, од 1954. у Југославији је започета расправа о начинима ослобађања од ”изузетно тешког механизма за инвестиције него у било којој чланици совјетског блока”[130]. Године 1955. Јосип Броз је на говору у Карловцу јула месеца, наговестио нов економски курс Партије, заснован, како пише Петрановић, на схватању да ”једна генерација не може да носи сав терет изградње социјализма а не осети бар неке резултате својих напора”[131], и даље:

> Ова идеја, формулисана на проширеној седници Извршног комитета ЦК СКЈ 28. септембра 1955. означавала је почетак напуштања политике ’стезања каиша’, почетак смањивања инвестиција, усклађивање производње и бржег развоја неразвијених подручја. Разматрањем економске ситуације, истакнута је тешка привредна ситуација која се огледала у производној стагнацији, лошем стању пољопривреде, нерасположењу радника због стања на тржишту. Тада је С. Вукомановић истицао да напете инвестиције, при издацима од 48% дохотка за армију, иду науштрб стандарда, условљавајући ниске зараде радника. Сваке године прираст у привреди је достизао 300.000 радних места. Радило се скупо, углавном ’мануелном снагом’. (…) Излаз из ситуације – коју је Кардељ означио као ’критичну ситуацију у привредном развитку’ – тражио се у обустави градње кључних објеката, смањивању инвестиција, усмеравању на производњу добара за потрошњу (на прерађивачку индустију и пољопривреду), једном речју, на рационалнију инвестиционо политику. Смањивање обима инвестиција значило је и успоравање прилива радне снаге. Кардељ се на поменутом пленуму питао можемо ли као социјалистичка земља даље вршити притисак на радног човека и упропастити политички капитал Партије у масама? Стало се на гледиште да се развој индустрије успори, да се мења дух изградње кључних капиталних објеката, повећава пољопривредна производња, развија лака, прерађивачка индустрија, опредељује за подизање стандарда.[132]

---

[126] У периоду од 1953. до 1961. запосленост у друштвеном сектору, индустрији, услугама и државним фармама увећана је са 1,8 на 3,2 милиона радника. У истом периоду, у просеку, продуктивност је увећана 3,9%, плате 6,3%, а цене 3% годишње. Незапосленост је 1961. увећана на 200.000 или 6%, а број сељака на приватним фармама је са 5,1 пао на 4,3 милиона. Од 1953. до 1961, извоз је, захваљујући индустријском расту, повећан на просечно 11% годишње. Удео пољопривредних производа у извозу је са 37% у периоду од 1935. до 1939. пао на 20% за период од 1952. до 1956, док је удео финалних производа са 6% за 1939, и 7% за 1952. повећан на 43% за 1962. годину. Видети: Ibid.; *Jugoslavija 1945-1985: statistički prikaz* (Beograd: Savezni zavod za statistiku, 1986).

[127] Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja*, 248.

[128] Ibid.

[129] Ibid. Лемпи се позива на: George Macesich, *Yugoslavia: The Theory and Practice of Development Planning* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1964), 123-157.

[130] Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja*, 248.

[131] Petranović, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988*, 347.

[132] Ibid.

После дуже стагнације, привреда је 1955. године добила полет. Међутим, извори привредне експанзије која је наступила у наредним годинама, нису се налазили само у ”стимулативнијем систему – самоуправљању”, већ и у ”низу других повољних унутрашњих и међународних околности: кредити од западних земаља, интензивније спољнотрговинске везе и укључивање Југославије у светску размену, пласирање робе на тржиште социјалистичких земаља, политика екстензивног развоја”, те је ”Брз пораст потрошње и животног стандарда нарочито (је) дошао до изражаја од 1957. до 1963. године.”[133]. Период од 1957. до 1961. се сматра периодом отворене дискусије о поступцима унутар ”оживљене праксе петогодишњих планова”, али ”сада инвестиционих смерница лишених специфичног, совјетског стила производних циљева за широку матрицу производње и улагања”[134], што је за последицу имало директан пад индустријске производње од 1961. до 1962. године и хитно напуштање петогодишњег плана проглашеног 1961, само годину и по дана касније.[135] Броз је 1961. године нагласио потребу да ”Партија преузме вођство у интеграцији привреде у јединствену целину”, а годину дана касније, у мају 1962, у говору у Сплиту, указао на потребу интеграције привреде са ”јединственом социјалистичком југословенском културом”, чији је приоритет, раније је поменуто, предложен 1958, на конгресу СКЈ у Љубљани. Овиме је, како Лемпи примећује, идеја о ”социјалистичкој подели рада” коју је Кардељ на конгресу експлицирао, требало да створи ”нову врсту *југословенства*, (…), а не предратни концепт асимилације различитих етничких група у јединствени ентитет”[136]. Дакле, иако је привреда у периоду од 1953. до 1965. доживела снажан раст, увећањем бруто друштвеног производа у просеку за око 8,1%, индустријске производње за више од 12%, а личних примања за 5,3% на годишњем нивоу, чиме је побољшан животни стандард и порасла куповна снага становништва неопходна за стимулацију даљег раста производње[137], што су, како каже Зундхаузен ”биле гигантске стопе пораста”[138], било је ту и извесних проблема.

Иако је архитектура Београда на филму, репрезентована у кључу најбржег темпа развоја, као артефакт реализације петогодишњег плана прокламованог 1957. године, као архитектура модернизације која се спроводи ”најбржим темпом”, чињенице указују на нешто другачију слику. Довољно је поменути изградњу стамбених објеката у Земуну на Тошином бунару, чија је реализација започела 1949. године, према урбанистичком пројекту Љуба Илића и Вида Врбанића. Архитектонски домети поменутих стамбених зграда те наводна ”страховита монотонија и сиромаштво у архитектури”, већ 1950, на Првом саветовању архитеката и урбаниста у Дубровнику, у уводном реферату Владислава Рибникара, били су под ударом критике. Рибникар пише:

> Мени се чини да известан број архитеката нема јасне погледе на перспективни развитак нашег социјалистичког друштва. Једно од погрешних схватања друштвеног развитка јесте оно схватање по коме социјализам води некаквом утапању појединаца у друштвени колектив, некаквом духовном нивелисању људи и стандардизовању њиховог начина живота – схватање по коме би

[133] Ibid., 348.
[134] Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja*, 248.
[135] Ibid.
[136] Ibid., 252. Лемпи се у овој тврдњи позива на интерпретације Сабрине Рамет (Sabrina Ramet), у: Sabrina P. Ramet, *Nationalism and Federalism in Yugoslavia, 1962-1991* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992), 50-53.
[137] Видети: *Jugoslavija 1945-1985: statistički prikaz*, 9, 10.
[138] Зундхаусен, *Историја Србије од 19. до 21. века*, 388.

живот у социјализму имао да буде нешто налик на живот у касарни. Такво схватање је одјек старих социјалдемократских идеја, које још ту и тамо допиру до наших људи, па се огледају, или су се доскора огледале, и у појединим архитектонским плановима. (…) треба да нам буде јасно да социјализам не води никаквом униформисању људи, већ да напротив тежи ка стварању услова за свестрани слободни развитак индивидуалних особина и способности сваког члана друштва (…) пројектујући станове за људе у социјализму, треба пре свега мислити да се тим људима створе такви оквири и такав амбијент који ничем не спутава слободу њиховог живота (…) 'Сандучаре' су ружне, тмурне и тешке, јер делују као мртва ствар, као костури без меса. А стамбена зграда, створена за живот људи, треба (…) да одише ведрином, да је лака и прозрачна, да буде израз животне радости, оптимизма и среће радног човека, социјалистичког човека, коме је намењена.[139]

Важније, стамбени објекати у Земуну на Тошином бунару реализовани су у периоду проглашења једног од претходних, Првог петогодишњег плана.

Како "површински текст мора увек да садржи 'бар један' елеменат којег је немогуће 'без остатка' укључити у хомогену значењску целину те површине, то јест, (…) као нешто што је бесмислено придодато, баш као 'означитељ без означеног'"[140], приказ архитектуре Београда у кључу репрезентације "најбржег темпа развоја" се на филму *Београд 1960*, с' обзиром на употребу стамбених објеката у Земуну на Тошином бунару, може тумачити и као акт којим је конструисан "привид 'унутарњег јединства'"[141] који, како Жижек сматра, заслепљује за прави разлог свог постојања. Због чега су, примера ради, стамбени објекти у Земуну на Тошином бунару "бесмислено придодати" илустрацији завршеног спровођења петогодишњег плана на овом филму?

Године 1947. реализован је *Први мај 1947. године*[142], који је у филмографији описан као "Дефиле Армије и грађана на првомајској прослави у Београду 1947. год." и "Представљање резултата једногодишњег рада на изградњи земље."[143]. До данас, филм није заведен под једним јединственим именом и општим карактеристикама.[144] Настао је у редакцији *Филмских новости* у оквиру савезног предузећа *Звезда филм* које је основано са задатком да производи филмске журнале, документарне и игране филмове. Реч је о једном од многобројних филмова којима су забележени масовни спектакли на улицама Београда, на теме: прославе празника рада, "напора народа на обнови и изградњи земље"[145] у *Кораци слободе*; "параде одржане у Београду"[146] у *Прослави првог маја 1946*; "свечано представљање резултата послератне изградње и рада на обнови

---

[139] Vladislav Ribnikar, "Problem stanbenih zgrada", *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1950), 15-23, 16, 22.; *Реферати за I саветовање архитеката и урбаниста Југославије. Први део. Дубровник 23. до 25-XI-1950 год.*, 5-26.
[140] Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje* (Beograd: Radionica SIC, 1984), 88.
[141] Ibid.
[142] "PRVI MAJ 1947. GODINE – pp: Zvezda film - ps: Mihailo Cagić, Svetolik Mitić - r: Vojislav Nanović - f: snimatelji Zvezda filma - m: arhivska - mt: Milanka Mladenović (Nanović) - met: 530 - tp: 35mm, c/b, st. - rod: dokumentarni, reportaža - od: 26. V 1947.", u: Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 8.
[143] Ibid.
[144] Филм је имао и алтернативне називе, према ФН (*Filmske novosti* (katalozi, 1945-1965)) и ФК 1 1950 (*Filmska kultura* (Beograd), br. 1 (1950)): *Прослава 1 маја у Београду*; према СК (Савезна комисија за преглед филмова) и ФД (Ostojić, S. Boglić M., (ur.), *Film danas, Jugoslavenski filmski almanah.* Zagreb: Kultura, 1957.), *Први мај 1947*. Такође, према ФН (*Filmske novosti* (katalozi, 1945-1965)), снимаљи филма су: Михаило Ивањиков, Владета Лукић, Михаило Поповић, Небојша Лолин, Слободан Марковић, Милан Кумар, Милан Аксентијевић, Момчило Вучићевић, а према ФД (Ostojić, S. Boglić M., (ur.), *Film danas, Jugoslavenski filmski almanah.* Zagreb: Kultura, 1957.), Михаило Ивањиков. Постоје и различити подаци о метражи филима, по СК (Савезна комисија за преглед филмова): 521, а по ФК 1 1950 (*Filmska kultura,* (Beograd), br. 1 (1950)), и ФН (*Filmske novosti* (katalozi, 1945-1965)), је 520. Ibid., 4.
[145] *Koraci slobode.* DFJ: Filmsko preduzeće DFJ, Direkcija za NR Srbiju, 1945. R. Radoš Novaković. Ibid., 3.
[146] *Proslava prvog maja 1946.* FNRJ: Filmsko preduzeće FNRJ, Direkcija za NR Srbiju, 1946. R. Radoš Novaković. Ibid., 4.

земље”[147] у *Празнику радног народа*; ”свечане прославе Дана рада 1949. године”[148] у *Првом мају 1949*; ”прославе Празника рада 1950. у Београду”[149] у *Првом мају 1950. године*; ”припреме за прославу и прослава празника рада у Београду”[150] у *Први мај 1951. године*; ”прославе празника рада у Југославији”, односно ”Централна прослава и дефиле у Београду. Свечане приредбе и манифестације у осталим републикама и градовима”[151] у *Првом мају 1952.* Тема прославе 1. маја употребљавана је и у потоњим годинама, да би филм *Први мај 1956. године* дао ”историјски преглед прослава Празника рада”[152], ретроспективу прослава за време старе Југославије, оних одржаних у току Револуције, до параде 1956. Осим што се филм *Први мај 1947. године*, сходно приказу параде у Београду поводом обележавања празника рада у новооснованој држави, може сврстати у сет филмова којима су забележени масовни спектакли и организована окупљања поводом овог празника у оквирима нове Југославије, у филмографији је наведено да је приказао и резултате једногодишњег рада на изградњи земље.

Празник рада је 1947. слављен у специфичном контексту. На дан прославе, у дневном листу *Борба* у целости је објављен *Закон о Петогодишњем плану развитка народне привреде ФНРЈ у годинама 1947-1951*, и то дан након што је исти објављен у *Службеном листу ФНРЈ.*[153] Народна скупштина ФНРЈ за основне задатке првог петогодишњег плана поставља укидање привредне и техничке заосталости, учвршћивање економске и одбрамбене снаге земље, учвршћивање и даље развијање социјалистичког сектора народне привреде и нових односа производње који из њега произлазе и подизање општег благостања трудбеника на сва три привредна сектора.[154] Најважнијим деловима Закона који се односе на градитељство су прописани: побољшање стамбених прилика, изградња нових културних и здравствених установа, школских површина, спортских објеката, изградња и обнова привредних и управних зграда, обнова оштећених и изградња нових саобраћајних објеката и средстава, подизање индустријског потенцијала; осигурање потребног грађевинског материјала, извршавање научно техничких испитивања, израда експериментално научно-техничких радова, типизација и стандардизација грађевинских делова и уређење градова.[155]

Филм је реализован у оквирима тек основане југословенске филмске индустрије, са идејом о превасходно васпитној улози филма у новоформираној држави. Управо је режисер *Првог маја 1947*, Војислав Нановић, био тај који је филмски журнал још 1946. године назвао најјаснијим огледалом стварности, документом од историјског значаја са друштвеном улогом учесника у његовој реализацији, часописом пренесеним на филмску траку, који се састоји од низа репортажа из *свих* области живота, који снагом ”аутентичности, документарности и визуелне импресивности”[156] која код гледаоца производи дубоку и јасну представу о догађају, чак необориву чињеницу, ”не

[147] *Praznik radnog naroda.* FNRJ: Zvezda film, 1948. R. Žorž Skrigin. Ibid., 14.
[148] *Prvi maj 1949.* FNRJ: Zvezda film, 1949. R. Ratomir Ivković. Ibid., 20.
[149] *Prvi maj 1950. godine.* FNRJ: Avala film, 1950. R. Žika Čukulić. Ibid., 28.
[150] *Prvi maj 1951. godine.* FNRJ: Avala film, 1950. R. Žika Čukulić. Ibid., 36.
[151] *Prvi maj 1952.* FNRJ: Centralni studio filmskih novosti, 1952. R. Ratomir Ivković. Ibid., 44.
[152] *Prvi maj 1956. godine.* FNRJ: Bosna film, 1956. R. Pjer Majhrovski, Hajrudin Krvavac. Ibid., 104.
[153] ”Закон о Петогодишњем плану развитка народне привреде ФНРЈ у годинама 1947-1951”, *Борба,* 13-19.
[154] ”Graditeljstvo u petrogodišnjem planu”, *Arhitektura,* 4-5.
[155] Ibid.
[156] Nanović, ”Naši reporteri”, 41.

дозвољавајући му да у својој машти представи догађај другачијим него што се одиграо”[157]. Неопходност оваквог приступа документарном филму, Нановић илуструје примером упознавања Максима Горког са приликама у Совјетском Савезу, по повратку након дужег одсуства, а који је, по Нановићу, тражио да му се покажу све старе филмске хронике израђене за време његовог одсуства, о чему, 1946. пише:

> Видну улогу одиграле су совјетске филмске репортаже у периоду стаљинских пјатиљетки приказивањем и верним бележењем успеха совјетских људи у изградњи и индустријализацији земље. Путем филма преношена су искуства најбољих стахановаца милионима трудбеника Совјетског Савеза. [158]

Први мај 1947. године почиње сценама проношења застава и грбова република **[Фт. 3.1.104. – 3.1.106.]**. Парада радника, омладинаца и пионира пролази Теразијама, улицом Маршала Тита, пред алејом политичког руководства тек основане државе, које седи у ложи пред Хотелом Москва **[Фт. 3.1.107. – 3.1.121.]**. Учесници параде, одевени у радне униформе, народне ношње или пак омладинске или пионирске униформе проносе транспаренте, паное са цртежима фабрика и, за ту прилику израђене, макете техничких изума **[Фт. 3.1.122. – 3.1.136.]**. Макете изума конструисане су као надреалне представе, чији је концепт, како примећује Миланка Тодић, могао бити пренет из совјетске у југословенску средину кроз идеје југословенских авангардних група.[159] Политичко руководство у ложи отпоздравља и аплаудира. Деца прилазе до ложе и доносе цвеће **[Фт. 3.1.137. – 3.1.139.]**. Филмске слике прате корачница и револуционарна песма.[160] Реч је о филму који репрезентује модернизацију и прогрес, који су даном Параде у Југославији званично и прокламовани.

Недуго затим, услед друштвено-политичких околности, уследио је идеолошки преокрет. До преокрета, капиталистичка уметност је интерпретирана као уметност, по речима Предрага Марковића, ”у служби америчког империјализма”[161], будући да, како пише Борис Зихерл, председник Друштва за културну сарадњу Југославије и СССР-а, ”настоји да у позоришта и биоскопе широм света унесе дух Холивуда”[162]. Такође, капиталистичка уметност је интерпретирана и као метод за прикривање стварности, усмерена на спољни ефекат, о чему је, како је претходно поменуто, на Петом конгресу КПЈ 1948. године, посебно говорио Радован Зоговић:

> У борби против западноевропске и америчке декадентне и реакционарне уметности, против њеног утицаја у нашој земљи, нарочиту пажњу треба обратити америчком реакционарном и декадентном филму. Амерички реакционарни и декадентни филм, тај страшни и разорни холивудски опијум, има данас, у ери заоштравања социјалних сукоба у САД и другим

---

[157] Ibid., 42.
[158] Ibid.
[159] ”Слогани треба да буду изведени као статуе – као плитки рељефи или као појединачне фигуре или групе. Оне не би смеле да буду од камена, гранита или мермера са златним натписима, већ скромне, пошто треба да буду привремене.”, Anatoly V. Lunacharsky, ”Lenin o monumentalnoi propagande”, in: *Lenin I izobrazitelnoe iskusstvo,* (Moscow: 1933), 139–40, cited in: Vladimir Tolstoy, ”Art born of the October revolution”, in: Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova, Catherine Cooke (eds.), *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918–33,* (London: Thames and Hudson, 1990), 161. Наведено према: Тодић, *Фотографија и пропаганда*, 39.
[160] *Уз маршала Тита* или *Пјесма о пести* (1943), композитор Оскар Данон, текст Владимир Назор. Партизанска песма, корачница настала током НОБ-а. Први пут је изведена новембра 1943. године на Другом заседању АВНОЈ-а у Јајцу. Једна је од најпознатијих песама посвећених Јосипу Брозу Титу и југословенском народноослободилачком покрету. Према речима Оскара Данона, оригинална верзија прве строфе гласила је *”Уз Тита и Стаљина, два јуначка сина...”, Да нам живи рад* (1945). Композитор Јосип Славенски. Припада групи масовних и револуционарних песама за мешовити хор.
[161] Предраг Ј. Марковић, *Београд између истока и запада 1948-1965* (Београд: Службени лист СРЈ, 1996), 438.
[162] Борис Зихерл, ”?”, *Политика*, 7. март 1948. Наведено према: Ibid.

капиталистичким земљама, неодложни, првостепени задатак да скрене пажњу и свест људи са социјалних проблема на проблеме психопатолошке, да свест људи отрује, загуши или 'зачара' сценама смрти, убистава, кошмара, привиђења, порнографије и 'домаће идиле'. И зато ми против америчког реакционарног и декадентног филма морамо употребити своја најоштрија средства критике и детронизације.[163]

На исти дан, 13. децембра 1950. године, када је Идеолошка комисија Агитпропа расправљала о разлозима убрзања процедуре увоза филмова и донела закључке да је филм рентабилна роба, у Београду је одржана премијера холивудског мјузикла *Бал на води* (Bathing Beauty) (1944) у режији Џорџа Синдија (George Sidney) и продукцији Џека Камингса (Jack Cummings) за Метро-Голдвин-Мајер (Metro-Goldwyn-Mayer), који је америчка критика називала "колоритним спектаклом музике, комедије и плеса", а који није постигао никакав успех у оквирима америчке нити пак светске кинематографије.[164] Међутим, рецепција овог филма у београдској јавности била је радикално другачија, а подаци о гледаности филма указују на, како каже Марковић, "свенародни плебисцит"[165]. У изјави датој Снежани Зарић, Богдан Тирнанић је рекао да је филм имао "митолошко значење", и даље:

Укратко, у то једно херојско време у којем је постојала само једна боја, у којем је све било униформисано, сиромашно, (...) у то доба епохалног сивила *Бал на води* је унео један елемент који је био напросто разоран. Први удар тог филма, то је била нека врста духовне атомске бомбе која је апсолутно све разорила."[166]

Петар Волк је изјавио да је *Бал на води* "доживљаван као бег из беде, нешто што публику изводи из свакодневног живота"[167]. Према Капору и Тирнанићу "Чистоћа кристалних базена, у којима се људи купају и кад нису прљави, поред којих се пију коктели необичних имена, све је то деловало као апсолутна новина. Таква слика је изгледала нестварна у поређењу са, на пример прљавим и запуштеним базеном ДИФ-а, у који су ђаци Београда вођени на купање."[168]. На основу наведеног, и ослањајући се на ставове о односу тоталитаризма и свакодневице Андреја Митровића[169], да се закључити да је, како лепо примећује Марковић:

Базен (је) само метафора, у овом случају - метафора једне богате свакодневице, живота испуњеног материјалним обиљем и слободном разонодом. Гледање оваковог филма није само ескапистички чин; то је и плебисцитарно изјашњење Београђана за радост и богатство свакодневице, а против система који жртвује свакодневицу у име светле будућности.[170]

---

[163] "O jednoj strani borbe za novu, socijalističku kulturu i umjetnost. Riječ Radovana Zogovića u diskusiji na Petom kongresu KPJ", 55, 56.

[164] "In other words, 'Bathing Beauty' is a colorful shower of music, comedy and dance", Bosley Crowther, "'Bathing Beauty', Bright Musical, in Which Red Sceleton and Esther Williams Are Starred, Presented at Astor Theatre", *New York Times,* 28. jun 1944. http://www.nytimes.com/movie/review?_r=2&res=9F04E7D91031E03BBC4051DFB066838F659EDE (13.6.2012.)

[165] Марковић, *Београд између истока и запада 1948-1965,* 450. Филм је гледало 332 000 Београђана. Видети: Снежана Зарић, "Репетиција филма Бал на води у београдској јавности" (Дипломски рад, Филозофски факултет Универзитета у Београду), 86. Београд је у то време имао 426 000 становника. Видети: Томислав Богавац, *Становништво Београда 1918 – 1991* (Београд: БИГЗ, 1991).

[166] Изјава Богдана Тирнанића, у: Зарић, "Репетиција филма Бал на води у београдској јавности". Наведено према: Марковић, *Београд између истока и запада 1948-1965,* 450.

[167] Изјава Петра Волка, у: Зарић, "Репетиција филма Бал на води у београдској јавности". Наведено према: Марковић, *Београд између истока и запада 1948-1965,* 450.

[168] Изјаве Моме Капора и Богдана Тирнанића, у: Зарић, "Репетиција филма Бал на води у београдској јавности". Наведено према: Марковић, *Београд између истока и запада 1948-1965,* 450.

[169] Андреј Митровић, *Ћудљива муза: огледи о историјском, научном и уметничком* (Ваљево: "Милан Ракић", 1992).

[170] Марковић, *Београд између истока и запада 1948-1965,* 450.

Свега недељу дана након премијере *Бала на води* у Београду, Амерички сенат је одобрио нацрт Закона о пружању помоћи Југославији, намењене санирању прехрамбених тешкоћа.[171]

Иако је циљеве првог петогодишњег плана требало постићи наглим повећањем производње, а план је постављен у односу на предратни ниво производње, којим се предвиђало повећање националног дохотка 1,9 пута, повећање пољопривредне производње 1,5 пута и повећање индустријске производње 4,9 пута, по речима Бранка Хорвата, ”због недовољних и нетачних статистичких података, вероватно је да је предратни ниво производње у великој мери потцењен, тако да су три циља постигнута тек 1954, 1959, одн. 1961. године”[172]. Рок за извршење плана из 1947. године је 1952. продужен за још годину дана. Иако реализација првог петогодишњег плана није представљала потпуни неуспех, јер је план подигао производњу знатно више изнад предратног нивоа, повећавши учешће бруто инвестиција у основна средства на 33% од друштвеног производа, и створио читаве индустрије, то, како каже Хорват, ”више није имало никаквог смисла, тако да извештај о испуњењу првог петогодишњег плана никад није био објављен”[173].

Филм *Београд 1960.* репрезентује архитектуру Београда као конзистентан, и временски дефинисан део процеса модернизације спроведен од 1957. до 1961. године, у оквиру кога је архитектура, приказана на филму, реализована, без обзира на естетске концепте и циљеве реализације. Овиме, *Београд 1960,* такође, брише и сва претходна, непожељна значења архитектуре и додељује јој нова, означавајући је модерном архитектуром реализованом унутар аутентичног југословенског прогреса. Сливајући сву архитектуру заједно у систем ”реалне опције” досезања будућности, овај филм брише и совјетизовану архитектонску прошлост, бришући неуспехе у реализацији петогодишњег плана који је везан за тај период. Повратно, да се закључити, да филм *Београд 1960* не само да је требало да истинито покаже развој Југославије од 1957. до 1961, већ да сакрије чињеницу да Први петогодишњи план није никада реализован у потпуности и да остварење другог петогодишњег плана, закључно са 1961. годином, заправо представља крај првог плана. Следствено, архитектура Београда није репрезентована само као артефакт остварења петогодишњег плана из 1957. године, већ као архитектура ”реалне опције”, којом је скривен неостварени први петогодишњи план развоја Југославије, односно, некадашња утопијска пројекција развоја.

Иначе, сав овај филмски наратив о аутентичном прогресу којим је архитектура, која је неоспорно била реализована на принципима модерне архитектуре и урбанизма, означена, није био у супротности са дискурсима модерне архитектуре ван Југославије, будући да је, готово без изузетка, указивано на то да се појава модерне архитектуре везује за: ”технички развој” оличен у различитим приступима решавању конструктивних проблема, током периода од касног осамнаестог до раног двадесетог века, а утемељеном у ”идеји разума, која се постепено развијала (…) и кулминирала

[171] ”Амерички сенат одобрио нацрт Закона о пружању помоћи Југославији”, *Политика*, 21. децембар 1950, 1. Нацрт Закона изгласан је у Представничком дому, а реч је о износу од 38 милиона долара.
[172] Branko Horvat, *Privredni sistem i ekonomska politika Jugoslavije problemi, teorije, ostvarenja, propusti* (Beograd: Institut ekonomskih nauka, 1970), 28.
[173] Ibid., 28.

општом глорификацијом модерног научног духа”[174]; за ”друштвене промене”, које су отпочеле средином осамнаестог века, а нарочито у вези са променама у производњи; и уопштено, ”да је друштвена условљеност употребљена да рефлектује филозофију историјског прогреса засновану на идеји о златном добу у прошлости (изгубљени рај) и на идеји о идеалној држави у будућности (утопија)”[175]. Парадоксално је то што се филмским наративима *Београда 1960* указивало не само на реалну опцију развоја већ и на ”најбржи темпо” реалне опције развоја првенствено приказом архитектуре Београда која је била конципирана на истом језику архитектуре чији су принципи ван Југославије почели да се постављају два века раније.

Уз ослонац на Марковићев став о популарности и масовном одласку у биоскопе поводом приказивања филма *Бал на води*, може се претпоставити да су простори овог мјузикла, за гледаоце филма били метафора богате свакодневице. Уколико се рад осврне на начине на које идеологија функционише, а по којима је оно што делује као да се догађа ван идеологије заправо увек унутар идеологије, и да оно што је заиста у идеологији увек делује као да је ван ње, репрезентација модерне архитектуре Београда на филму *Београд 1960.* се може тумачити и као покушај производње адекватне замене за просторе филма *Бал на води,* који је, приказивањем метафоре богате свакодневице 1950. године, био и стално конституишуће, и место регенерације идеологије у Југославији. С’ обзиром на то да, обећавајући место за субјекта које постоји ван идеологије, идеологија осигурава остајање субјекта у идеологији, чиме осигурава и своје постојање, и с’ обзиром на то да такво место филмови југословенске продукције до 1950. године нису успели да произведу, након периода од 1948. до 1952. године, тј. након нулте тачке идеологије самоуправног социјализма, требало је приказати да ова идеологија унутар себе то место може да произведе. У овом контексту може се сматрати да се значења модерне архитектуре Београда на филму *Београд 1960* тичу производње таквог места. Приказивањем слике најбржег савлађивања стварности до обећане будућности, модерна архитектура Београда постаје архитектура обећане будућности али и потврда превладавања стварности које је у идеолошком контексту самоуправног социјализма, за оне који су у самоуправни социјализам сумњали, обећавала место, осигуравајући тиме и своје постојање.

[174] ”(…) as the idea of *reason,* which developed gradually (…) and culminated in a general glorification of the modern scientific spirit (…)”, Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, 222, 223.
[175] ”(…) the social condition is used to reflect a philosophy of historical progress based on the idea of a golden age in the past (paradise lost) and the ideal state in the future (utopia).”, Ibid., 223.

4. МОДЕРНА АРХИТЕКТУРА И ИСКУСТВО МОДЕРНОСТИ: МИТОЛОГИЗАЦИЈА СВАКОДНЕВИЦЕ

Бити модеран значи пронаћи се у окружењу које обећава авантуру, моћ, радост, раст, трансформацију нас самих и света – и које, истовремено, прети да уништи све што имамо, све што знамо, све што смо. (...) Бити модеран значи бити део универзума у коме, како је рекао Маркс, 'све што је трајно нестаје у ваздуху'.[1]

Маршал Берман

Мислите ваљда, господо, да сам ја луд? Дозволите да вам објасним. Слажем се с тим да је човек поглавито стваралачка животиња, одређена да свесно тежи циљу, и да се бави инжењерском уметношћу, то јест да вечито и без прекида пробија себи пут, куда било. (...) Неоспорно је да човек воли да гради и да крчи путеве. Али (...) Да не воли он (...) због тога што се инстинктивно боји да не дође до циља и заврши стварану зграду? Шта знате, можда он воли зграду само издалека, а не изблиза; можда воли само да је подиже, а да не живи у њој (...).[2]

Ф. М. Достојевски

[1] "To be modern is to find ourselves in an enviroment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world-and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are. (…) To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, 'all that is solid melts into air.'", Marshall Berman, "Introduction: Modernity – Yesterday, Today and Tomorrow", in: Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin Books, 1988), 15-36, 15.

[2] Ф. М. Достојевски, "Забелешке из подземља", у: Ф. М. Достојевски, *Забелешке из подземља и две новеле* (Београд: Народна просвета, 1933), 7-192, 53,54. Део пасуса наведен је у: Marshall Berman, "Preface To The Penguin Edition: The Broad and Open Way", in: Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, 5-12, 6.

4.1. Репрезентација становања

4.1.1. Репрезентација употребне вредности стана

4.1.1.1.Употребна вредност стана: *egzistence optimum*

На I Саветовању архитеката и урбаниста Југославије[3], који је одржан 1950. године, у реферату Милорада Мацуре је наведено:

> *Стан је употребна вредност*. Вредност намењен *интимној потреби појединаца*. Као намештај, безмало као одећа или обућа. Рђаво бисмо стајали са обућом кад би под постојећим условима била друштвена својина. Зато је и дата у личну својину. Зашто не би (sic!) и станове дали у личну својину? То није у супротности са основним поставкама социјализма. То би изазвало потребу доношења извесних законских прописа који би регулисали извесне односе и предодредили извесне услове (…).[4]

Образложење појма употребне вредности, који је на поменутом саветовању по први споменут, дато је уз осврт на недостатке у раду у периоду обнове, који се односе на селективни приступ проблематици становања и на изградњу стамбених објеката, ”често и без пројекта, да би (sic!) попунили празнину у наслеђеном станбеном (sic!) фонду”, чиме је, ”до крајње могућих граница бирократизован систем пројектовања и грађења”[5], занемарио објекат и човека који га ствара, јер ”Ми данас пројектујемо станове за евидентичара у заводу, за директора, за ревизиону комисију. *Мерило нам је норматив*. Ми треба да пројектујемо стан за породицу и то породицу одређеног типа, *а мерило треба да нам је човек*.”[6]

У реферату Владислава Рибникара, употребна вредност је интерпретирана уз описе о индивидуацији корисника стана. Он пише да су функција, форма и конструкција, ”три најважнија фактора за решење стамбене зграде”, да су ”оба последња подређена (су) првом и најважнијем: функцији”, те да се функција не сме одређивати нормама узетим из стручне техничке литературе, углавном страног порекла, ни нормама утврђеним ранијом праксом, јер ”функцију одређује сам живот”:

> *Ми не градимо за неког апстрактног човека, већ за тачно одређеног човека у одређеној друштвеној средини*: за нашег трудбеника, градитеља социјализма, *који у данашњој фази друштвеног развитка наше земље има своје специфичне потребе и своје захтеве, којима данас треба што потпуније удовољити, а предвидети и оне његове потребе и захтеве који ће природно настати у следећој фази нашег социјалистичког развитка*. *Одредити*, са једне стране *духовни и морални лик човека за кога градимо*, упознати његов начин живота, његове стечене навике, а с’ друге стране, знати одредити оне факторе који данас одређују опште услове друштвеног начина живота у нашој земљи и умети сагледати даљи развитак тога живота – то значи утврдити и све главне чиниоце од којих зависи правилно функционално решење сваке станбене (sic!) зграде.[7]

---

[3] Саветовање је одржано од 23. до 25. новембра 1950. године у Дубровнику и требало је да обухвати све проблеме из области архитектуре и урбанизма и да има радни карактер, ”Savetovanje arhitekata i urbanista”, 205.; Видети и: ”Savetovanje arhitekata FNRJ po pitanjima arhitekture i urbanizma”, 1-2.; Видети: *Реферати за I саветовање архитеката и урбаниста Југославије. Први део. Дубровник 23. до 25-XI-1950 год.*

[4] Milorad Macura, ”Stanovanje”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1950), 23-29, 29. (курзив Т.К.)

[5] Ibid., 23.

[6] Ibid., 24. (курзив Т.К.)

[7] Ribnikar, ”Problem stanbenih zgrada”, 15. (курзив Т.К.)

Рибникар наводи и да, уколико ”архитекта правилно схвати основни друштвени циљ социјализма онда ће му бити јасно да људи не могу и неће никада имати у свему и потпуно једнаке личне потребе, једнаке навике, иста интересовања и исте укусе” и да, ”пројектујући станове за људе у социјализму, треба пре свега мислити да се тим људима створе такви оквири и такав амбијент који ничим не спутава слободу њиховог живота, одбацујући све што би начин живота једног човека доводило у зависност од начина живота ма кога другог човека”[8]. Сугерисано је да треба напустити дотадашњи рад Планске комисије, да ”не треба маштати о неким ’фабрикама за становање’ и о ’колективима станара’”, да треба кренути ка изменама функције индивидуалног стана, јер је ”у социјализму *идеални стан, стан који најбоље одговара потребама и жељама радног човека* – индивидуална засебна кућа (кућа за једно домаћинство), *у којој човек под најповољнијим условима може да живи по личном нахођењу и према сопственим навикама*”[9]. Стога, закључено је да је потребно ”организовати међу архитектима широке дискусије о проблему станбених (sic!) зграда, о условима наше социјалистичке изградње и о перспективном развитку социјалистичког начина живота у новој Југославији – о томе *шта се у самој функцији стана мења са променом друштвених односа и друштвеног начина живота*, а шта се у њој не мења”[10].

Прве нормативе, ”Привремени прописи за стамбене зграде масовне изградње”, којима се регулишу нека од питања стамбене изградње у Југославији, донело је Министарство грађевина ФНРЈ 1947. године.[11] Прописи су донети на основу испитивања које је извршио Институт Министарства грађевина, на основу консултовања Института са републичким пројектантским организацијама и у сарадњи са Савезном планском комисијом, које је послужило за израду типских пројеката 1948. године.[12] Пројекти су интерпретирани као промена у класификацији станова, у односу

---

[8] Ibid., 16.
[9] Ibid. (курзив Т.К.)
[10] Ibid., 20. (курзив Т.К.)
[11] Привремени прописи из 1947. предвиђају изградњу: ”малих станова” за три особе са око 50м^2 корисне и 62-68,2м^2 изграђене површине; ”средњих станова” за четири особе 60м^2 корисне и 75-82,5м^2 изграђене површине; ”великих станова” за пет односно шест особа 70м^2 корисне и 85-93,5м^2 изграђене површине, Mate Baylon, ”Stan u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 74-77 (1976), 23-42, 25.
[12] Почетком 1947, расписан је архитектонски конкурс за предлоге станова према броју соба: једна - дневна, са кухињом и купатилом за две до три особе; две - са кухињом и купатилом, за три до пет особа; и три - са пратећим просторијама, за пет до седам особа. Видети: M. Nastasović, B. Stojanović, ”Konkurs za tipove stambenih zgrada”, *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1947), 106-109.; Mate Baylon, ”Konkurs za izradu idejnih skica tipskih stambenih zgrada u Beogradu”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 33-45. Крајем исте године расписан је нови конкурс за типове станова. Након жирирања решења, разрада је поверена Савезном заводу за пројектовање. Типови станова су груписани по величини, уз назнаку да се у површине станова урачунавају и површине зидова целе зграде, део степеништа који ”отпада на сваки стан” и половине површине лођа и балкона: мали станови (М), за три особе, укупне изграђене површине м^2 (56-68); средњи станови (С), за четири до пет особа, укупне изграђене површине м^2 (73-81); велики станови (В), за шест особа, укупне изграђене површине м^2 (84-93). Типови станова су публиковани у: *Pregled osnova stanova: za 1948* (Beograd: Ministarstvo građevina FNRJ, 1948). Рационална и масовна стамбена изградња је анализирана уз критике ”удобног стана” и осврт на стамбену изградњу у предратној Југославији када, како је навођено, најпотребнији, ”раднички станови”, нису били предмет расправа. Предложено је да узоре треба тражити у примерима масовне изградње ван земље где ”садржај савременог рационалног и удобног стана” даје савремени човек, те да стан треба подесити ”према духу времена и ослободити га излишних традиција”. Сматрало се да је ”живот у кући практично сведен на потребан минимум” и препоручено да стан буде мањи и да просторије у стану треба рационализовати, тј. да се салон, собе за рад и собе за децу укину и акомодирају према потребама, ”Тамо где је писаћи сто – то је соба за рад, тамо где је велики сто – ту се ручава, а тамо где је софа – преко дана је салон, а увече спаваћа соба.” Заправо, мислило се да би ”схватање савременог рационалног, али и скроз механизованог стана”, с обзиром на прилике и могућности у Југославији могло да реши стамбени проблем. Miladin Prljević, ”Problem stambenih zgrada”, *Tehnika* (Beograd), br. 2-3 (1947), 49-54.

на конкурс за типове стамбених зграда расписан почетком 1947. године, која је извршена ”према могућности нормалног смештаја мале, средње или веће породице”[13]. Тумачењима након 1950. промена је потврђена, али уз замерке. Прве замерке на постојећу типизацију пројектантских завода и четири категорије станова, уследиле су на поменутом Саветовању.[14] Рибникар пише да се ”Неколико решења станова у границама данашњих норматива може (се) прихватити, ако не као потпуно задовољавајућа, а оно бар као релативно добра”, али, да би се испунили ”сви услови од којих зависи добар стан, потребно је у сваком случају повећати дозвољене површине”[15]. Захтев за повећањем површина станова на поменутом саветовању постављен је истовремено са захтевом за разрешавањем проблема категоризације станова према намени, тј. према кориснику. Заправо, 1950. година и I саветовање архитеката и урбаниста Југославије били су кључна места са којих ће се покренути не само дискусије у оквиру Саветовања архитеката, већ вишегодишње потраге унутар дискурса архитектуре за идеалним стамбеним простором за идеалног Југословена. Саветовањем архитеката и урбаниста је, у области архитектуре у Југославији и конкретно у области становања, ослобођена слобода стваралаштва, прокламован антидогматизам, чиме је архитектура као државни идеолошки апарат, укључена у производњу аутентичног пута ка будућности, а у чијој се основи, као и у осталим областима, налазио исти ДДД механизам на свим нивоима, што, између осталог, потврђују речи са саветовања:

> Зашто су куће које градимо у већини ружне? Не зато што не знамо какав треба да је наш стил. Куће су ружне зато што их градимо без довољно уметничке савести, без довољно љубави према архитектури, и што је основно, без довољно љубави према човеку за кога градимо. (...) Ја мислим да је то последица бирократског, нељудског односа према људима.[16]

О производњи аутентичног пута у области архитектуре која је била усмерена на проблем становања, и то у различитим фазама његовог развоја, након 1950. сведоче најразличитије праксе, почев од исцрпних истраживања норматива и прописа који су се имали односити на ново мерило - човек уместо норматива или нормативи за новог човека, до конкурсних решења за стамбене зграде. Деловањем архитеката, грађана социјалистичке демократије, у оквиру архитектуре као ДИА-а, производио се аутентичан југословенски самоуправно-социјалистички пут у чијој основи, у вези са

---

[13] Промена је специфицирана према одвајању просторије за дневни боравак од спаваћих соба, родитељког спавања од дечијег, деце по полу, ”радне” и ”дневне кухиње”, В. Т., ”Pregled osnova stanova”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 6 (1948), 354, 354. Основни принцип при изради ових типова станова се, по Бајлону (Mate Baylon) заснивао на томе да се у соби за дневни боравак не предвиђа лежај за члана породице, ”јер, нити је окупљање неометано, а ни особа којој припада тај лежај не може развијати нормалан интиман индивидуалан живот”, Baylon, ”Stan u Beogradu”, 28.

[14] ”Наши пројектантски заводи простудирали су и типизирали четири категорије станова: једнособни стан за самце, мали стан са три постеље, средњи стан са четири постеље и велики стан са шест постеља. Одређен је и просечан однос малих, средњих и великих станова у насељима. (…) Корисне површине за становање, које се у пракси добивају (sic!) на основу даних (sic!) норматива, крећу се за мале станове око 50м^2, за средње станове око 60 м^2, а за велике станове око 70м^2. На те површине треба ставити и станбене (sic!) и помоћне просторије. Како су површине недовољне добивају се по правилу, или сувише мале собе, или скучене и непрактичне помоћне просторије.”, Ribnikar, ”Problem stanbenih zgrada”, 18.

[15] ”Ако узмемо као норму 10м2 корисне станбене површине на једног становника, долазимо до резултата, да би за све потребне просторије (…) било потребно: у малом стану око 65м^2 корисне површине, или око 80м^2 изграђене површине (…), у средњем стану било би потребно око 75м^2 корисне површине, или око 95м^2 изграђене површине, а у великом стану 95м^2 корисне тј, око 115 м^2 изграђене површине. (…) То значи да би данашње просечне изграђене површине од 65-76-88 м^2 за три врсте станова, требало повисити на 80-95-115м^2, тј дозволити за мали стан 15м^2 више него што је данас дозвољено, за средњи стан 19м^2 више, а за велики стан 27м^2 више. Са тим површинама могли би се правилним решењем основа станова задовољити сви услови за добро становање”, Ibid., 19, 20.

[16] Ibid., 23.

становањем, леже појам употребне вредности стана утемељен на интимној потреби појединца, о којој је говорио Мацура.

Државни секретаријат за народну одбрану (ДСНО) 1955. издаје Упутство за изградњу стамбених зграда за потребе ЈНА[17]; Дирекција за изградњу станова Народног одбора града Београда 1957. доноси Упутства о рационалном пројектовању и економичној изградњи станова[18]; Народни одбор града Београда 1958. доноси Одлуку о рационалном пројектовању и економичној изградњи стамбених зграда и станова[19], чија су начела усвојена и на међуградском саветовању Рационализација стамбене изградње. На савезном нивоу, а уз учешће Републичких представника, у Југословенском грађевинском центру је 1958. започео и рад комисије на изради ”Подлога за примену модуларне координације”, димензионалних стандарда намештаја, уређаја, опреме и кретања у стану, чији је програм представљен 1959. године.[20] Већ 1960. рад комисије, који је назван ”први и једини покушај да се на општејугословенском нивоу систематски приступи припремању јединствених стандарда у стамбеној изградњи”[21], прекинут је због наводног недостатка разумевања којим би се обезбедила финансијска средства за рад. Грађевинска управа и ДСНО 1964. поново издају Упутство за изградњу стамбених зграда за потребе ЈНА[22]; Дирекција за грађење града Београда 1973. објављује Услове и техничке нормативе за пројектовање и грађење стамбених зграда и станова[23]; Градбени центар Словеније у Љубљани и Центар за становање ИМС из Београда, а према поруџбини Привредне коморе Југославије, 1973. објављује материјале за ширу јавну дискусију предлога Привремени стандард стана усмерене изградње[24]. Увидом у сва упутства, 1976. је закључено да, сем оних које је 1947. донело Министарство грађевина ФНРЈ, сва предвиђају лежај за једног члана породице у дневном боравку која је заједничка просторија за све чланове породице. Мате Бајлон пише:

> Без обзира на то које се површине за једну особу у стану предвиђају, или за коју величину породице или за коју ’категоризацију’, *не може се прихватити као исправна поставка према којој се, било каквим упутствима, једном члану породице за разлику од других ускраћује право на интиман лични део живљења*, односно присиљавати га да се развија у простору одређеном за заједнички живот породице, у којем се поред тога (…) одвијају и други проширени садржаји. *А*

---

[17] Упутство предвиђа површине: за три особе око 66 м^2 корисне површине, за четири особе око 74 м^2, (две собе и стамбена кухиња), и за пет особа око 83 м^2 (лежај за пету особу у дневној соби), Baylon, ”Stan u Beogradu”, 28.

[18] За површину стана је, по Упуствима, меродавна ”јединица становања” која се према старосним групама множи коефицијентима од 0,4 за мању децу до 1,0 за одрасле чланове, чиме се површина стана, у односу на нормативе из 1948. смањује. *Uputstva o racionalnom projektovanju i ekonomičnoj izgradnji stanova* (Beograd: Direkcija za izgradnju stanova N.O. grada Beograda, 1957).

[19] Одлуком је уведена категоризација станова, према обради и површинама, у четири категорије, што је тумачено као ”категоризација корисника, а не потреба”, и као ”дискриминација и у социјалном и у културном погледу”, Baylon, ”Stan u Beogradu”, 28. Саветовање Рационализација стамбене изградње је одржано у Осијеку 4. и 5. марта 1958. у организацији Сталне конференције градова.

[20] Ibid., 28, 29.

[21] Ibid., 28.

[22] Видети: ”Smernice za stambenu izgradnju”, u: Aljoša Žanko, ur., *Stan I* (Beograd: Odbor za publicističku delatnost vojnog gradjevinarstva, nedatirana publikacija), 11-18; Mate Baylon, ”Analiza funkcionalnih rešenja izgrađenih stanova”, u: Žanko, ur., *Stan I*, 19-31. Површине из Упутства из 1955. су овим Упутством умањене, али су за породице исте величине дате различите површина станова. Лежај у дневној соби није планиран за станове за четири (69 м^2) и за пет особа (80 м^2).

[23] Baylon, ”Stan u Beogradu”, 28. Упутства предвиђају да се у становима свих величина, осим у становима за пет особа и шест особа предвиди лежај за члана породице у дневној соби.

[24] Ibid., 28. Упутства предвиђају да се површине за станове за три и четири особе, а делимично и за станове и за пет особа, повећају у односу на наведене, с’тим да се лежај за једног члана породице предвиђа у дневној соби: станови до 58 м^2 за три особе, станови до 64 м^2 за четири особе и до 85 м^2 за пет особа. Једино су станови од 66 м^2 за три особе, 72-75 м^2 за четири особе, 88-94 м^2 за пет особа, предвиђени без лежаја за једног члана породице у дневној соби.

ако нема могућности да уз основно обезбеђење простора за интимни живот сваког појединца у породици пружимо оно што би било пожељно, а и више од тога, и то прокламујемо, онда приступимо решавању – отворено. То значи да поред обезбеђења индивидуалних потреба за одмарањем, радом, повременом изолацијом и слично треба омогућити и заједничке манифестације живота у породици на начин како нам то омогућавају средства, али никако на уштрб оног првог. Кад прилике дозвољавају или траже да се простор за заједнички боравак предвиди у виду дневне собе, или кад корисник учествује својим средствима у том делу, а не на штету оних који немају ни основно; или кад је потребно додати собу за рад и друго, то и у упутствима и при додели назовимо правим именом; као: соба за дневни боравак, соба за рад ... У том случају се неће дешавати да стан који се гради према друштвеним нормативима за пет особа користе само три особе, или могу да користе само три особе уколико поред површине будемо поштовали и друге услове потребне у становању (не само због политике расподеле него и због недоречености упутстава). Исто тако стан према упутствима предвиђен за три особе нећемо преоптеретити за четири или пет особа које тако немају ни најосновнији простор за заједничко окупљање или друго.[25]

Исте године, указано је на неопходност да се ”без стварања икаквих погрешних компромиса” омогући место за правилан развој породице, чиме би се у потпуности ”укинуле социјалне разлике породичних групација”, те је прецизирано да је, уколико не постоје материјалне могућности, неопходно и ”правилно” следеће:

(…) стан поред општих простора који обезбеђују одржавање домаћинстава (кухиња, боравак на отвореном, лична хигијена, место за заједнички сто), обавезно садржи: за две особе једну просторију, за три особе један простор за две особе и један простор за једну особу, за четири собе, два простора за по две особе, или један простор за две особе и два простора за по једну особу, итд.[26]

Овиме је у постојећим условима легитимисана арбитрарност употребе норматива и стандардизације. Разлика између концепта рационалног приступа становању из 1947. године, по коме се ”одређени простор за становање брзо акомодира према потребама”, а који је утемељен на идеји ”живота у кући сведеног на минимум”, и између концепта употребне вредности стана прокламованог након 1950, који је подразумевао оптималан приступ потреби корисника стана за интимом, садржана је у просторији за ”лични део живљења” те се она заправо конструише на разлици између стана као *egzistence minimuma* и стана као оптимума који садржи онолико *egzistence minimuma* за ”лични део живљења” колико је и корисника стана. Потрага за новим нормативима, утемељена на појму употребне вредности стана након 1950. године, може се тумачити као пракса хуманизације *egzistence minimum*–а и стварања *egzistence optimum*–а, којима је спровођена својеврсна нова југославизација функционализма из 30-тих година. Нова југославизација је подразумевала измене којима би се направиле разлике у односу на претходну праксу, односно разлике у односу на, употребивши Кулићев термин, архитектуру планске економије. Конкретно, реч је о изменама у приступу стамбеној архитектури, која је настајала према помињаним нормативима из 1947. за ”типске стамбене зграде”. Типизација и стандардизација су биле основ за стварање насеља, називаних ”тужна, сива једнолична насеља са безброј истих кућа”[27], што је неретко историчарима био аргумент да, како Кулић примећује, ”изједначе југословенски

[25] Ibid. (курзив Т.К.)
[26] Ibid.
[27] B. T., ”Kako ne treba raditi: jednoobrazna naselja”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 7 (1948), 443-446, 443.

социјалистички реализам са архитектуром без естетских амбиција”[28], иако су управо типизација и стандардизација ”биле такође главни део модернистичког дискурса који је имао порекло у *Deutscher Werkbund-у* и Ле корбизјеовом *objets type* и одиграо важну улогу у развоју модернистичке естетике”[29]. Југославизација архитектуре је била неспорна, будући да се са исте платформе стамбена изградња у Југославији удаљавала од утопијских пројекција совјетског модела, чинећи истовремено да досезање идеала употребне вредности стана, у односу прилике у Југославији, буде значајно место легитимизације аутентичног, транзиционог, самоуправно социјалистичког југословенства, које оперише као реална опција. Хуманизација *egzistence minimum*–а није искључивала типизације и стандардизације, већ је захтевано њихово ревидирање и критичко усвајање.

Колико је то било важно потврђује и чињеница да је тема становања, пре свега у вези са употребном вредношћу стана, исцрпљивана и на бројним конгресима и саветовањима[30] и у оквиру бројних институција: Министарства грађевина ФНРЈ, о чему је било речи; Института Министарства грађевина ФНРЈ, а потом и Института за испитивање материјала Социјалистичке Републике Србије (СР Србије), (ИМС), под чијим окриљем је основана студијска група оријентисана на прилагођавање архитектонских основа конструктивним системима, а 1972. и посебна група Основна организација удруженог рада (ООУР) Центар за становање[31]; Друштва жена ”Савремени дом”, Савезног завода за продуктивност рада, Завода за унапређење домаћинства СР Србије, Савезног одбора ”Породица и домаћинство” који су учествовали у популаризацији културе стана[32]; Економског института СР Србије,

---

[28] ”to equate Yugoslav Socialist Realism with architecture of no aesthetic ambition.”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 42.

[29] ”were also a major part of modernist discourse that had a long lineage back to the *Deutscher Werkbund* and Le Corbusier's *objets type* and played an important role in the development of modernist aesthetic.”, Ibid.

[30] I Саветовање студената архитектуре, 12-19 фебруар 1950, Загреб, видети: Baylon, ”Stambena izgradnja”, *Naše građevinarstvo*, 168-177; Bajlon, ”Stambena izgradnja”, *Tehnika,* 119-122; Baylon, ”Stambena izgradnja”, *Urbanizam-arhitektura,* 41-46; I Саветовање архитеката и урбаниста Југославије, 23-25 новембар 1950, Дубровник, видети: *Реферати за I саветовање архитеката и урбаниста Југославије. Први део. Дубровник 23. до 25-XI-1950 год.*; III Саветовање друштва архитеката, 25-28 новембар 1954, Рогашка Слатина, видети: ”Rezolucija savjetovanja arhitekata Jugoslavije”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 21 (1954), 1; I Југословенско саветовање о стамбеној изградњи и становању, 26-28 мај 1956, Љубљана, видети: *Referati: Prvo opštejugoslovensko savetovanje o stanbenoj izgradnji i stanovanju* (Novi Sad: Zmaj, 1956); *Komuna* (Beograd), br. 3, (1956), Међуградско саветовање ”Рационализација стамбене изградње”, 4-5 март 1958, Осијек, видети: *Zaključci savetovanja o iskustvima stanbene izgradnje* (Beograd: Stalna konferencija gradova Jugoslavije, 1958); I конгрес архитеката Југославије, 12-14 јун 1958, Београд, видети: *I Kongres arhitekata Jugoslavije: Beograd 12-13 i 14 juna 1958: referati,* (Beograd: Savez društava arhitekata FNRJ, 1958); *I Kongres arhitekata Jugoslavije: Beograd 12-13 i 14 juna 1958: koreferati I,* (Beograd: Savez društava arhitekata FNRJ, 1958); *I Kongres arhitekata Jugoslavije: Beograd 12-13 i 14 juna 1958: koreferati II,* (Beograd: Savez društava arhitekata FNRJ, 1958); Саветовање о запошљавању младих архитеката, фебруар 1968, Београд, видети: *Саветовање о запошљавању младих архитеката* (Београд: Архитектонски факултет, 1968); Симпозијум ”Стан и становање”, 30 септембар – 1 октобар 1971, Београд, видети: *Izgradnja* (Beograd), posebno izdanje časopisa Miloš Jarić, ur., *Stan i stanovanje* (Beograd: Časopis Izgradnja, Savez građevinskih inženjera i tehničara SR Srbije, Savez društava arhitekata Srbije, Savet za građevinarstvo Republičke privredne komore SR Srbije, 1972).

[31] Институт за испитивање материјала СР Србије (ИМС) настаје укидањем Министрства грађевина ФНРЈ и преименовањем Института Министарства грађевина ФНРЈ. Под окриљем ИМС је основана студијска група оријентисана на прилагођавање архитектонских основа конструктивним системима. Године 1972. У оквиру Института је основана и посебна група, ООУР Центар за становање.

[32] Друштво жена ”Савремени дом” је од краја 1954. ангажовано на организацији циклуса предавања: ”О уређењу стана” 1955, ”Опрема савремене кухиње” 1956. и ”О нашем стану” 1957. Савезни завод за продуктивност рада који настаје у оквиру Савезног завода за економику домаћинства организује Семинар за економику домаћинства, 1-9 август 1957 Земун, где су представљени реферати Д. Стефановић, ”Анализа стамбеног фонда у Југославији”, и М. Бајлон, ”Стан”, Baylon, ”Stan u Beogradu”, 25.; Завод за унапређење домаћинства НР Србије издаје публикацију: Бранислав Миленковић, Зоран Петровић, *Становање на селу* (Београд: Завод за унапређење домаћинства НР Србије,

Завода за унапређење комуналне делатности СР Србије који су учествовали у организацији израде и публиковања типских пројеката стамбених објеката[33]; Сталне конференције градова Југославије, Југословенског института за урбанизам и становање који су били ангажовани на унапређењу становања, са циљем учвршћивања сарадње међу градовима Југославије и доношења заједничких ставова у вођењу стамбене политике[34]; Југословенског грађевинског центра који је у свој делокруг рада укључивао израду предлога Упутстава за спровођење модуларне координације у стамбеној изградњи[35]; ДСНО који је учествовао у доношењу јединствених упутстава за изградњу свих војних станова у Југославији[36]; Архитектонских факултета[37].

4.1.1.2. Искуство досезања *egzistence optimum-a:* прилагођавање стамбеном простору

Заједнички стан (1960), Маријан Вајда

Док су у оквиру дискурса архитектуре, стамбени проблеми били решавани слободним истраживањем употребне вредности стана који је намењен интимној потреби појединца, дискурс филма је указао на нешто другачију ситуацију. Док је архитектура истраживањима, може се рећи, брусила идеал употребне вредности стана, филм је, приказујући свакодневицу обичног човека и фрагменте југословенске модерности, указивао на могућности досезања овог идеала. У мору филмова који су се бавили проблематиком решавања стамбених проблема појединаца са аспекта остваривања њихових интимних потреба у стамбеним просторима, или оних који су се

1960); Савезни одбор ”Породица и домаћинство”, организује II Међународну изложбу, 1958. Загреб, видети: Andrija Mutnjaković, ”Stambena problematika u okviru II međunarodne izložbe ’Porodica i domaćinstvo’ 1958.”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 79 (1958), 4-5.

[33] Видети: *Преглед типских пројеката малих стамбених зграда* (Београд: Економски институт Привредног савета Народне Републике Србије, 1953); *Преглед типских пројеката малих стамбених зграда* (Београд: Економски институт Народне Републике Србије, 1958); *Projekti spratnih stambenih zgrada: 17 tipova u modularnom sistemu* (Beograd: Zavod za unapređenje komunalne delatnosti Srbije, 1962).

[34] Стална конференција градова Југославије ангажована је од 1955. Након боравка у Шведској, ради упознавања тамошњих искустава, публикује Mate Baylon, ur., *Stanbena izgradnja Švedske* (Beograd: Stalna konferencija gradova Jugoslavije, 1956). Један је од иницијатора и организатора Првог општејугословенског саветовања о стамбеној изградњи и становању, 26-28 маја 1956. у Љубљани, видети: *Referati: Prvo opštejugoslovensko savetovanje o stanbenoj izgradnji i stanovanju.*; *Komuna* (Beograd), br 3, (1956); Marjan Tepina et. al, ur., *Stan za naše prilike: izložba i savetovanje* (Ljubljana: Stalna konferencija gradova Jugoslavije, 1957), као и Међуградског саветовања ”Рационализација стамбене изградње”, 4-5 март 1958, Осијек, видети: *Zaključci savetovanja o iskustvima stanbene izgradnje*. Југословенски институт за урбанизам и становање наставља део делатности СК градова, објављујући радове у годишњим публикацијама Института.

[35] Савезна грађевинска комора, Центар за унапређење грађевинарства, 26. 11. 1955 образује комисију са задатком да испита и предложи стандард за основни грађевински модул. Комисија предлаже ”Јединствени модуларни систем у зградарству”, који је усвојен као југословенски стандард. Видети: *Standardizacija* (Beograd), april (1956). Центар за унапређење грађевинарства Савезне грађевинске коморе се од 1958. реорганизује у Југословенски грађевински центар, који, између осталог, израђује упутстава за спровођење модуларне координације у стамбеној изградњи, те су од 1959. образоване групе за израду стандарда: а. упутства за пројектовање станова у модуларној координацији (1961); б. предлози димензионалних стандарда за стамбену изградњу и то: принципи за пројектовање и димензионални стандарди за израду уређаја опреме и намештаја кухиње (1960) и димензионални стандарди намештаја у стану (1960). Видети: Baylon, ”Stan u Beogradu”, 29.

[36] Видети: ”Smernice za stambenu izgradnju”, 11-18; Baylon, ”Analiza funkcionalnih rešenja izgrađenih stanova”, 19-31.

[37] Примера ради, настава из пројектовања са практичним вежбама, која се након завршетка рата на Архитектонском факултету у Београду одвијала на предметима ”Стамбене зграде” и ”Друштвене зграде” је од 1957. измењена основањем ”атељеа за пројектовање” од треће године студија. Школске 1958/59 пројектовање из области стамбених зграда почиње на трећој, а 1959/60 и на четвртој години. Године 1965, на прву годину студија уведен је предмет ”Елементи пројектовања”, а 1966, на другу годину, и предмет ”Становање”. Видети: Baylon, ”Stan u Beogradu”, 32.

бар дотицали ове теме[38], овај рад одабира филм *Заједнички стан*[39] у режији Маријана Вајде и продукцији *Авала филма*, будући да је реч о примеру који је ”спретно (је) погодио тада актуелну тему стамбене несташице”[40], имао велики успех код публике, чиме је ”дао формално оправдање за тај продуцентски подухват”[41], и који се, јер је указао на крајње границе могућности за остваривања интимних потреба појединца, које су током филма преобликоване не би ли се идеал употребне вредности стана досегао, може сматрати парадигматичним. Досезање идеала употребне вредности стана ће кроз најразличитије варијације на тему остваривања интимних потреба појединаца у стамбеним просторима бити интерпретирано у многим, каснијим, филмовима југословенске продукције. У највећем броју случајева интерпретативни оквир ће се тицати, како је *Заједнички стан* показао, репрезентације опсега могућности појединца да пронађе своје место унутар легислативних оквира којима је досезање овог идеала заправо било уређено. Ово је уједно било и кључно место репрезентације југославизованог функционализма, виђеног као друштвени феномен.

Заједнички стан је настао по истоименој позоришној представи Драгутина Добричанина која се у то време изводила у Позоришту на Теразијама у Београду. Реч је о филмској адаптацији, која је претрпела минималне измене и у којој је наступала глумачка екипа која је увежбавала исте улоге већ у позоришту, која се снимала ”у целости у оскудно опремљеном атељеу (поприште радње је кућа, односно стан у изградњи), (...) за мање од месец дана, што је био рекорд за тадашње југословенске филмске прилике”[42]. *Заједнички стан* приказује решавање стамбеног проблема студента Мише и људи који се за њим усељавају у незавршени стан. Филм почиње Мишиним доласком на адресу стана за који је добио дозволу за усељење, где затиче мајсторе који зидају нови стамбени објекат, и који му саопштавају да је објекат за који поседује дозволу срушен, те да ће га из стана надлежни избацити. Миша не одустаје од усељења уверавајући мајсторе да му је дозвола издата истог дана када је и дошао на градилиште, да се дозвола односи на адресу, на ”ваздушни простор” под том адресом, а да они, уколико желе, могу да зидају и ”облакодер”[43] **[Фт. 4.1.1.2.1 - 4.1.1.2.3.]**.

---

[38] Примера ради: *Чеп који не пропушта воду* (1971), режија Александар Ђорђевић, продукција *ТВ Београд*; *Грлом у јагоде* (1975), режија Срђан Карановић, *ТВ Београд*; *Лов у мутном* (1981), режија Властимир Радовановић, продукција *ЦФС Кошутњак*, *Авала филм*, *Авала про-филм*; *Рад на одређено време* (1980), режија Милан Јелић, продукција *Авала филм*, *Кроација филм*; *Мој тата на одређено време* (1982), режија Милан Јелић, продукција *Авала филм*, *Кроација филм*, *ЦФС Кошутњак*; *Развод на одређено време* (1986), режија Милан Јелић, продукција *Унион филм* Београд.

[39] ”ZAJEDNIČKI STAN - pp: Avala film – ps: po istoimenoj pozorišnoj komediji Dragutina Dobričanina: Dragutin Dobričanin – r: Marijan Vajda – f: Milorad Marković – m: Darko Kraljić – sc: Miomir Denić – mt: Milica Polićević Jevtić – gl: Miodrag Petrović Čkalja, Dragutin Dobričanin, Mića Tatić, Milena Dravić, Branka Mitić, Vuka Kostić, Branka Veselinović, Vladimir Medar – met: 2.800 – tp: 35mm, c/b, st. – rod: igrani – od: 9. XII 1960.”, u: Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 191.

[40] Nenad Polimac, ”Čudnovati slučaj jugoslavenskog Eda Wooda”, *Gordogan* (Zagreb) br. 15-18 (2008, 2009), 137-153, 141.

[41] Mira Boglić, ”Takozvana orijentacija”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 26 (1962), 1-6, 2.

[42] Polimac, ”Čudnovati slučaj jugoslavenskog Eda Wooda”, 141.

[43] ”Миша: *Да ли је ово Улица Три Славуја број 17?* (...) Мајстор 1: *Ово не важи!* (…) *То јес`за Три Славуја број седамнаес`, само није за ову зграду.* Миша: *Па за коју је зграду?* Мајстор 1: *За ону страћару што смо срушили.* (...) *Била је на овом месту једна страћара, па смо је ми такорећи ликвидирали, па на овом месту дижемо ову зграду. Та твоја дозвола је за ту страћару!* Миша: *Шта се молим Вас то мене тиче! Ја имам дозволу за Три Славуја број 17.* Мајстор 1: *Па јес, али ви имате дозволу за стару зграду!* Миша: *Коју стару зграду?* Мајстор 1: *Како коју стару зграду? Па не мож' неко да Вам да дозволу за стан који такорећи не постоји!* Миша: *Молим вас људи! Јел`ово плац и ваздушни простор куће број седамнаест?* Мајстор 1: *Па, сад, ... ваздушни простор јесте.* Миша: *Ја имам права да уживам тај ваздушни простор, а ви ако хоћете зидајте и облакодер!* Мајстор 1: *Ма јес' брате, ал' што се џабе мучите! Избациће Вас, такорећи.* Миша: *Па добро људи, а јел' вама није јасно да ја имам право?* Мајстор 1: *Ама,*

Иако зграда није завршена, Миша се усељава.[44] Мајстори одлазе, говоре да зграда неће бити завршена пре зиме, али и да свако вече стан облази чувар градилишта, пензионер који се добровољно пријавио да чува стан. Миша се спрема за спавање, креће у купатило, али тамо наилази на Пепија, који каже да нема дозволу за усељење, да је управо чуо да је Миша поседује и да ће се пријавити као његов подстанар, јер и ”подстанар може да има подстанара”[45] **[Фт. 4.1.1.2.4. - 4.1.1.2.6.]**. Док се Пепи представља, као ”вечити студент”, каже ”на трећем факултету уписујем четврти пут први семестар”, који се два пута женио, а последњи пут женом која је ”усељива”, и кога су из брака ”шкартирали”, јер је ”непродуктиван”, незапослен, у стан улази и ноћни чувар градилишта, пензионер деда Бога **[Фт. 4.1.1.2.7. - 4.1.1.2.9.]**. Затекавши Мишу у стану, Бога почиње да се расправља, јер је од стамбеног одсека добио обећање да је стан његов, али, пошто убрзо схвати да се Миша уселио јер поседује легалну дозволу за усељење, коју је издао стамбени одсек, и након што му Миша дозволи да се усели, јер у стану ”има још соба”, одлучује да се под хитно, у исти стан, усели са породицом, ћерком Натом, зетом Драгишом и унуком Љубицом **[Фт. 4.1.1.2.10. - 4.1.1.2.12.]**. Када се врати у стан, међутим, схвата да се Пепи већ уселио као подстанар и, преплашен да ће се у стан уселити нови подстанари[46], поставља стражарско место, организује пожарство, договара лозинку и захтева полагање заклетве, јер, како каже, стан је могуће сачувати једино мобилизацијом у пуну ратну спрему.[47] Деда Бога сриче, а породица понавља заклетву да ће стан чувати од усељења нових подстанара[48] **[Фт. 4.1.1.2.13. - 4.1.1.2.15.]**.

Годину дана пре реализације филма, и девет година након утемељења идеје о употребној вредности стана, 1959, објављен је Закон о стамбеним односима, којим се по Члану 1. ”утврђују основна права грађана на коришћење стана и на управљање стамбеним зградама, као и обавезе које грађани, као корисници стана имају према друштвеној заједници”[49]. Чланом 3. истог закона дефинисано је станарско право, по коме ”Грађанин који се уселио у стан на основу уговора о коришћењу стана или другог акта који по важећим прописима представља пуноважан основ за усељење, стиче право да тај стан трајно и несметано користи под условима из овог закона као и да учествује у

јасно ми је човече! Али Ваша дозвола важи за зграду коју смо срушили! Миша: *Али кад сте је срушили?* Мајстор 1: *Има два месеца.* Мајстор 2: *Ма, како два месеца! Има три и по месеца!* Миша: *Три месеца? А ја сам дозволу добио данас.* Мајстор 1: *А?* Мајстор 2: *Види стварно данас.* Мајстор 1: *Онда такорећи и имате право.* Миша: *Па сигурно да имам.*”, *Zajednički stan,* DVD, režija Marijan Vajda (1960; Beograd, RS: Delta Video, 2009), 00.01.14. - 00.03.22.

[44] ”Миша: *Јаооој, људи! Моја кућица, мој мир. Не знате ви шта значи кад човек има кров над главом.* Мајстор1: *Кров!? А? Па сад, ... за кров ће такорећи мало да попричекате! Је ли, шта ћете ако удари киша?* Миша: *Киша? Ево, имам ја и за кишу нешто! Ево! И то вреди!* Мајстор 2: *А јел' он ово озбиљно?* Мајстор 1: *Добро, ... то за главу, а за ноге?* Студент: *За ноге имам каљаче па ћу да их обујем! Обучем пижаму, навучем каљаче, отворим кишобран, завучем се у кревет и дивота!*”, *Zajednički stan,* 00.03.46. - 00.04.16.

[45] ”Миша: *Ко је тамо?* Пепи: *Хе-хе! Пепи!* (…) Миша: *Шта ће ви овде?* Пепи: *Како шта ћу овде? Уселио сам се, брате!* Миша: *И Ви?* Пепи: *Како и Ви? То треба ја Вас да питам! Ја сам први!* Миша: *Ма знам, него, имате ли Ви стамбену дозволу?* Пепи: *Е то немам!* Миша: *Па како сте се онда уселили?* Пепи: *Илегално! Пола сата пре Вас, није ме још нико видео!* Миша: *Избациће Вас!* Пепи: *Кога да избаце? Док сте Ви ту неће.* Миша: *Како неће?* Пепи: *Чуо сам малопре да имате стамбену дозволу.* Миша: *Па ја имам. Ево! А јел' Ви имате?* Пепи: *Пријавићу се као Ваш подстанар!* Миша: *Како као мој подстанар?* Пепи: *Лепо као Ваш подстанар! И подстанар може да има подстанара! Подстанаров подстанар!*”, *Zajednički stan,* 00.05.35. - 00.06.14.

[46] ”Бога: *Подстанари расту као печурке после кише*!”, *Zajednički stan,* 00.13.30. - 00.13.32.

[47] ”Бога: *Једино мобилисани у пуну ратну спрему може да сачувамо овај стан!*”, *Zajednički stan,* 00.15.44. - 00.15.48.

[48] ”Бога: *Ја! Станар! (...) Заклињем се да! Ћу чувам овај стан! И ники! (...) Жив неће се усели! Поред мене мртвог! Живог, живог! Живог! Поред мене живог! Тако ми помог'о! Станбени о'сек!* Пепи: *Амин!*”, *Zajednički stan,* 00.17.42. - 00.18.36.

[49] Члан 1. ”Закон о стамбеним односима”, *Службени лист СФРЈ*, бр. 16 (1959), 356.

управљању зградом ако је зграда под друштвеним управљањем.”[50]. Према основним одредбама ”станови треба да буду рационално искоришћени према броју просторија стана и њиховој површини, узимајући у обзир број лица која стан користе”[51], а стан је ”скуп просторија намењених да служе стамбеним потребама једног корисника, које по правилу чине једну грађевинску целину и имају засебан главни улаз”[52], с’тим да се ”просторије за привремени смештај, као што су привремени раднички станови на градилиштима, у баракама и слично, не сматрају (се) становима у смислу овог закона”[53]. Основне одредбе закона се односе на нове стамбене зграде, где под појмом ”нова стамбена зграда” закон подразумева зграде ”чија је изградња довршена после 15. маја 1945, као и зграде на чије је преправке после тога дана утрошен износ који прелази половину вредности зграде”[54]. Појам стамбене зграде је, међутим, претходно, Чланом 14. закона, арбитрарно дефинисан, те се стамбеном сматра ”зграда која је у целини или претежним делом намењена за становање ако се макар и мањим делом користи у ту сврху као и зграда која није намењена за становање али се претежним делом користи у ту сврху”[55], а арбитрарност, и позиција онога ко одлучује да ли је зграда стамбена или не, садржана је у одредби по којој ”Решење о томе да ли се зграда сматра стамбеном зградом у смислу претходног става доноси у случају сумње стамбени орган општинског народног одбора.”[56]. Основне одредбе закона разликују појам корисника стана, под чиме се подразумева носилац станарског права, чланови његовог домаћинства који заједно са њим станују и лица која су престала бити чланови тог домаћинства а остала су у том стану, и појам станара, који подразумева носиоца станарског права, подстанара, чланове домаћинства подстанара који са њим заједно станују и закупце пословних просторија у стамбеној згради.[57]

Упоредном анализом даљих одредби закона, којима се регулишу услови трајног и несметаног коришћења стана, и начина на које јунаци филма, упадајући у низ комичних ситуација, решавају своје стамбене проблеме, да се закључити да филм доследно интерпретира легислативне оквире којима се утврђују поменута права грађана. Усељење студента Мише којим филм почиње може се тумачити као интерпретација стицања станарског права, које, тачно како је на филму приказано, поменути закон регулише даном усељења на основу уговора о коришћењу стана или другог акта који представља пуноважан основ за усељење.[58] Закон је у овом делу сасвим јасан, носилац станарског права на истом стану може бити само једно лице, али и чланови породичног домаћинства лица које је носилац станарског права, и који имају право да трајно и несметано користе стан у коме заједно са њим станују.[59] Међутим, поменути закон предвиђа и да носилац станарског права може дати део свог стана на

[50] Члан 3. Став 1., Ibid., 359.
[51] Члан 11., Ibid., 360.
[52] Члан 15., Ibid.
[53] Члан 18. Став 1., Ibid.
[54] Члан 19. Став 1 и 2., Ibid.
[55] Члан 14. Став 1., Ibid.
[56] Члан 14. Став 2., Ibid.
[57] Члан 21. Став 1 и 2., Ibid.
[58] Члан 23., Ibid., 361.
[59] Члан 27. Став 1., Ibid. ; Члан 30. Став. 1., Ibid.

коришћење другом лицу као подстанару, с' тим да се без његове дозволе нико не може уселити у стан.[60] Миша дозвољава осталим јунацима да се уселе у стан, али, иако је њихово усељење приказано као гест његове добре воље, из Мишиних препирки са њима и међусобних расправа осталих станара, закључује се да се иза одлука о дозволама за усељење крије тачно оно што закон прецизира. У циљу "рационалног искоришћавања станова", донесене су одредбе закона на тему вишка стамбеног простора. Да би се стан сматрао рационално искоришћеним, општински народни одбор на седницама оба већа може, изузетно, када за то, због оскудице стамбеног простора, постоји неопходна потреба, донети пропис којим ће регулисати посебне обавезе носилаца станарског права који користе више просторија него што је то потребно:

> Тим прописом *општински народни одбор ће одредити и шта се сматра рационално искоришћеним станом*, водећи притом првенствено рачуна о броју соба и о броју квадратних метара, стамбене површине који отпада на један лежај у стану, а затим узимајући у обзир и узраст, сродничке односе, здравствено стање, занимање лица која користе стан, као и друге околности које су од утицаја на оцењивање тог питања.[61]

Одредбама је прецизирано да се поменутим прописом могу предвидети и посебне обавезе којим се носиоцу станарског права оставља рок да, давањем вишка на коришћење подстанару или на други начин, сам постигне да стамбени простор буде рационално искоришћен.[62] Даље се предвиђа подстанарски однос, који се заснива уговором између носиоца станарског права и подстанара[63], који има право да користи стамбене просторије одређене уговором о подстанарском односу, у границама и на начин који су њиме предвиђени, као и да бира и да буде биран у органе друштвеног управљања зграде, с' тим да, уколико уговором није другачије одређено, подстанар не може дати стамбене просторије другом на коришћење ни у целини ни делимично.[64] Следствено, закључује се да, уколико уговор другачије не одређује, у циљу "рационалног искоришћења стана", подстанар стамбене просторије може дати другом на коришћење у целини и/или делимично. Усељење Пепија, деда Боге са породицом, по наводном одобрењу комисије, може се тумачити као интерпретација законске одредбе да стамбени орган општинског народног одбора даје станове на коришћење, "редом, према хитности и оправданости потребе за станом појединих лица на коришћење"[65].

Међутим, ни "мртва стража" коју јунаци филма постављају није вредела. У стан се, кроз прозор на који нису мотрили, уселила и тетка Пола. Иако филм јасно не наводи по ком основу је усељена, Пола своја права у стану брани тачно у складу са одредбама поменутог закона. Након њеног усељења међу станарима почињу свађе, јер се Пола сама уселила у једну собу, заузела још једну собу за рођаку коју очекује и потребно јој је предсобље, док Ната са супругом и ћерком станује у једној соби, а предсобље користи као своју кухињу. Док Ната прети да ће избацити Полу из стана, Пола прети да може да изврши замену свог стамбеног простора и да у просторије које користи "доведе"

[60] Члан 38., Ibid., 362.; Члан 34. Став 1., Ibid., 362.
[61] Члан 196. Став 1 и 2., Ibid., 377. (курзив Т.К.)
[62] Члан 197., Ibid.
[63] Члан 155. Став 1., Ibid., 373.
[64] Члан 157. Став 1, 2 и 3., Ibid.
[65] Члан 46., Ibid., 363.

породицу са пуно деце **[Фт. 4.1.1.2.16. - 4.1.1.2.18.]**.[66] Заправо, Закон прецизира и да постоји могућност да на дан ступања закона на снагу постоји ”лице” које се ”затекло као подстанар”, а које, на основу решења стамбеног органа, са једним или више чланова своје породице користи стамбену просторију са својим намештајем и плаћа станарину непосредно кућном свету. У овом случају, отказ подстанарског односа може се дати изузетно, само и под условима који су одређени за давање отказа уговора о коришћењу стана носиоцу станарског права, с’ тим да се ове одредбе не примењују уколико је подстанар користио стамбену просторију заједно са намештајем носиоца станарског права.[67] Следствено, закључује се да се, потписивањем подстанарског уговора, али и заједничком употребом стамбених просторија са носиоцем станарског права, права носиоца станарског права и права подстанара у потпуности изједначавају. Закон садржи и одредбе о регулисању сустанарских односа, где се под појмом сустанар подразумева ”носилац станарског права у погледу оних стамбених просторија које користи као сустанар”[68]. Иако нејасан, закон је изричит те се, као и у основним одредбама, подвлачи, да се, по ступању закона на снагу, празан стан може дати на коришћење само једном носиоцу станарског права.[69] Уколико се један сустанар исели из стана, просторије које је он користио не могу се дати на коришћење новом сустанару, већ други сустанар добија на коришћење и стамбене просторије које су остале празне, с’тим да, ”уколико након исељења једног сустанара, у стану остане два или више сустанара”, они имају право да споразумно расподеле међу собом испражњене просторије или да споразумно одреде који ће од њих те просторије користити.[70] Иако би се могло учинити да је ово била мера за смањење броја људи у једном стану, ”сустанар може дати на коришћење подстанару просторије у свом делу стана”, односно, ”у тај део стана узети друго лице само уз пристанак других сустанара”[71].

Живот у заједничком стану постаје неподношљив. Миша се жали на живот у пролазној соби, а Пепи на живот у купатилу.[72] Пепи одлучује да се усели код тетка Поле у девојачку собу и, док са Мишом пребацује своје ствари, деда Богина фамилија усељава кухињу у Полино предсобље **[Фт. 4.1.1.2.19. - 4.1.1.2.21.]**.[73] У стан се убрзо

---

[66] ”Ната: (...) *Нас троје у једној соби, а госпођа сама у соби и још девојачку собу!* Пола: *И предсобље!* Ната: *Које предсобље?* Пола: *Ово овде!* Ната: *Ааа! Па то је моја кујна, а не Ваше предсобље!* Пола: *Да нећете од моје собе и шпајез да направите!* Ната: *Шта ћу ја да радим после, то је моја ствар!* Пола: *А кад после?* Ната: *Кад вас будемо избацили!* Пола: *У, шта ми наприча!* Ната: *А ја Вам кажем да ће те да летите одавде!* Пола: *Могу ја и сама да одем и то да извршим замену, а овде да доведем неку већу породицу са пуно деце!* Ната: *А шта да замените?* Пола: *Собу, девојачку собу, предсобље и употребу купатила!* Ната: (...) *Не можете Ви да држите празну девојачку собу!* Пола: *Девојачка је соба је за моју рођаку која сутра долази.*”, *Zajednički stan,* 00.31.50. - 00.32.27.

[67] Члан 184. Став 1 и 2. ”Закон о стамбеним односима”, 376.

[68] Члан 188., Ibid.

[69] Члан 189., Ibid.

[70] Члан 190., Ibid.

[71] Члан 193., Ibid.

[72] ”Миша: *Јао Пепи, ово је магацин! Ово није соба! Баш сам ти ја неки баксуз! Уместо да сам погледао у план кад сам се усељавао, ја баш изабрао ову собу!* (...) *И док сам се расвестио да је ово пролазна соба неки други се већ инсталирао!* Пепи: *Пусти! Ти си одлично прошао! Пролазна соба, али ипак соба је! А ја? Први сам дош’о! Први бирао! Први се уселио! Оно испаде да није соба, него купатило! Сутра морам да се селим, ’оће људи да инсталирају каду.*”, *Zajednički stan,* 00.38.36. - 00.39.01.

[73] ”Бога: *Је ли Мишо, шта је то?* (...) *Па шта је ово овде? Направисте од ову собу раскрсницу! Треба један саобраћајац с руке да показује ко ће у коју собу да иде, ево овако!* Пола: *Јесте, па кад имамо стражару и стражаре,* ... (...) Бога: *Вас ники ништа не пита!* (...) Пола: *Пустите децу нек унесу кревет!* Ната: *Е, неће да унесу!* Бога: *Није ово алај бегова слама! Ово је мој стан! Ја сам закупац! Мало вам је што се се ви уселили, него још усељавате!* Миша: *Нико се не усељава! То је Пепијев кревет!* Пепи: (...) *Рођака неће да дође, па се брат убаци унутра.* Ната: *Ко вам је то дозволио?* Пола: *Ја!* Ната: *А ко сте ви да дајете стамбене дозволе?!* Пола: *То је мој део стана, могу да радим са*

усељава и Полина братаница Лула, а Пола доводи козу у купатило. Бога и Пола одлучују да поднесу тужбе једно против другог, након чега настаје још једна у низу свађа, која завршава општом тучом **[Фт. 4.1.1.2.22. - 4.1.1.2.27.]**. Бога сазива састанак, са четири тачке дневног реда којима би се утврдили разлози за неподношљив живот у стану.[74] И док Миша покушава да смири ситуацију, помињући да у тужбама ”има тешких увреда”, да се ”ради о увреди части” и инсистира на томе да се све спорне тачке[75] реше мирним путем, кључни и једини конструктивни коментар даје Пепи, опомињући да би предсобље/кухиња, просторија око које се свакодневно између станара у заједничком стану води спор, лако могла бити проглашена ”нерационално искоришћеном”[76], што би резултирало усељавањем још једне породице у стан. И овај изнесени коментар, као и сви претходни, јесте био у складу са одредбама закона који регулише становање. Међутим, пошто је претходно подсетио станаре на могућност рационализације стамбеног простора, уколико се адекватно не организују, и након што је на састанку одлучено да ће се усвојити оно што већина изгласа, Пепи износи спасоносно решење. Он ”венчава” станаре и ствара велику породицу, одређујући уз то да ”брачни парови” који би требало да добију децу добију веће собе, а да кухиња и трпезарија буду заједнички просторије **[Фт. 4.1.1.2.28. - 4.1.1.2.30.]**.[77]

њиме шта ја хоћу! Ната: *Е не можете! Не дам да ми кроз кујну пролази ко било!* Пола: *Кроз коју кујну?* (...) *То је наше предсобље!* Ната: *Пази бога'ти! Мало је госпођи соба, него хоће још и предсобље! А ја да кувам на оџаку! (...) Ја ћу да уселим овде моју кујну!* Пола: *А ја ћу да је избацим!*”, *Zajednički stan,* 00.48.32. - 00.49.31.

[74] ”Бога: *Значи, по прву тачку да ово овако више не може, сви смо се сложили, јел' тако? Друга тачка: А зашто се не може! И који су ти због којих се не може!? Трећа тачка о ди'џиплини станара и четврта разно!*”, *Zajednički stan,* 01.18.21. - 01.18.31.

[75] ”Миша: *Госпа Ната ће рецимо свакога дана, на пример, да инсталира шпорет у ово време. (...) А тетка Пола ће сигурно од пола дана да избацује чункове напоље! (...) А деда Бога ће свакога дана остајати без ручка.*”, *Zajednički stan,* 01.18.51. - 01.20.22.

[76] ”Пепи: *Слушајте ви! Ако из овог предсобља сваки дан буду излетали ови чункови и шпорет, могу ту просторију да нам прогласе нерационално искоришћеном, па да нам уселе неког трубача с' децом!*”, *Zajednički stan,* 01.20.24. - 01.20.44.

[77] ”Пепи: *Грађанке, грађани и малограђани! Закупци, станодршци, станари, сустанари, надстанари, подстанари, самци и самице! Дозволите ми да вам изнесем свој спасоносни предлог!* (...) *Када сам се, дакле, нашао, сам у соби са овим нашим проблемом, и када смо се погледали очи у очи изгледао сам сам себи као Давид пред Голијатом.* (...) *Биће дакле, кратак. Заронио сам у њега и као хирург хируршким ножем исецкао сам га ситно, ситно, ситно.* (...) *Исецкао га ситно на његове саставне делове, и добио сам елементе који су унутар нашег проблема и као такви сачињавају целину. Ти проблемови састојци су следећи. Једна пролазна соба два момка, једна девојачка соба две девојке, једно купатило, један Госин. Драгиша, једна Госпа Ната, једна коза. Шупа, предшупље, шпајез, тетка Пола, деда Бога и остале нус просторије. То су овако набацани елементи које треба довести у склад и биће све у реду. Први предлог! Да се коза одмах исели из купатила!* (...) *Кад су општи интереси у питању, лични отпадају! Ко је за нека дигне руку! Један, два, три, шес'. Ко је против? Предлог је усвојен са шест, према један и једним уздржаним гласом. Према томе, коза има главачке се исели из купатила!* (...) *Други предлог! Да се Миша и Љубица региструју,* (...), *и заузму једну собу! Ко је за, нека дигне руку! Ко је против?* (...) *За је гласало је'н, два, три, шес'. Ко је против?* (...) *Предлог је усвојен и ја честитам младенцима.* (...) *'Ајде благосиљајте, па да идемо даље! Не задржавајте ствари!* (...) *Трећи предлог! Да се Лула и ја региструјемо и заузмемо једну собу!* (...) *Лула, нема везе. Нит је први пут да се удајем, нит је последњи пут да се женим. Зато да се региструјемо! Ко је за то? Против нико! Честитам! Овога тренутка Ви сте добили супруга, а брат је добио собу!* (...) *Овацује оставимо за после! Сви на своја места! Да би такође заузели једну собу, предлажем да се тетка Пола и деда Бога, региструју!* (...) *Ево, тетка Поло мало воде!* (...) *'Ајде, ајде, полако, полако, полако! Деда Бога, (...) Ево, ево, ништа! Дишите, дишите дубоко!* (...) *Добро је! Одлично је!* (...) *Ко је за?* (...) *Деда Бодо, честитамо! Честитамо!* (...) *Је ли бре људи, ... па јел' Миша узима Љубицу?* (...) *Мислим Драгиша јој је отац, а тетка Ната мајка.* (...) *Деда Бода му је деда, тетка Пола баба!* (...) *Лула је тетка Полина братаница, она дође Миши тетка, ... Мишо, ... брат ти дође теча! Ха-ха-ха-ха! Госпа Ната ми је сестра! А Вама је госпа Нато, тетка Пола мајчица!* (...) *Све сама фамилија! Го рођак! Имаћемо и заједничку кујну! А ово да нам буде трпезарија!* (...) *Јао, па кад стигну деца! Зато због наталитета предлажем да брачни парови добију веће собе. Миша и Љубица, деда Богину! Ја и Лула тетка Полину, а деда Бода и тетка Пола у девојачку собу!* (...) *Има да живимо к'о бубрег у лоју!*”, *Zajednički stan,* 01.25.51. - 01.34.04.

Филм који иницијално приказује живот у сукобима око освајања територија у заједничком стану у новој згради, завршава међусобним венчањима станара. Иако се чини да би се смисао венчања могао тумачити као победа љубави којима се решавају сукоби између станара, којим сви јунаци постају велика породица, венчањима је пронађено једино могуће решење за трајно и несметано коришћење стана, јер закон је јасан: сем носиоца станарског права и чланови породичног домаћинства лица имају право да трајно и несметано користе стан у коме заједно са њим станују. Агонија станара, међутим, није окончана међусобним венчањима, а популарна комедија не завршава се срећним крајем. Породичну идилу, коју чини не само наизглед остварени идеал о проналаску стамбеног простора за све јунаке понаособ, већ и остварени идеал о употребној вредности стана, који је при томе остварен не да би задовољио њихове интимне потребе, јер су интимне потребе протагониста прилагођене легислативним могућностима да се поменути идеал оствари, у последњој сцени филма прекида звоњава на вратима. Непознати човек, који се представља као трубач са троје деце, саопштава идиличној породици да се усељава у исти стан, јер је добио стамбену дозволу. Сви јунаци који су, понаособ, наизглед досегли стамбени идеал, погледају у камеру и обрате се гледаоцу с' молбом да их гледалац прими у свој стан **[Фт. 4.1.1.2.31. - 4.1.1.2.33.]**.[78]

Филм *Заједнички стан* је, репрезентацијом решавања стамбених проблема у складу са одредбама Закона о стамбеним односима из 1959. који право на приватност, зарад рационализације стамбеног простора, може регулисати прописима Народног одбора, указао на супротан случај од оног који је уређивао дискурс архитектуре. Интиман живот појединца се, по филмској причи, прилагођава легислативним оквирима, односно тренутним ситуацијама у стамбеном простору, које су директна последица законских одредби, и могућностима да се, "с правне тачке гледишта", како каже Пепи, главни јунак филма, употребна вредност стана уреди по одлукама и прописима које стамбене комисије општинских одбора могу доносити по сопственој процени. Иако филм нема директне визуелне наративе о архитектури Београда, нити је игде наведено да се филм конкретно њоме бави, он се у анализи репрезентације модерне архитектуре Београда на филму не може изоставити, будући да се филмом репрезентује решавање стамбених проблема јунака, уз истицање парадокса садржаних у Закону који је важио на територији целе Југославије. Репрезентацијом запоседања територија апстрактног простора стана, у складу са законским актима, којом је живот појединца у стану приказан као последица процепа у законској регулативи за решавање стамбених проблема у Југославији, апстрактни стан, за који се, пошто је реч о новоградњи, може претпоставити да је морао бити реализован према нормативима и према хуманизацији *egzistence minimum*-а, јесте семиотизован као савремени стан у Југославији, у коме се интимне потребе појединца, чак и након што се повезивањем појединаца у јединствену породицу међусобним венчањима, испуне легислативне норме за трајно и несметано коришћење стана, не могу остварити.

Третман становања у фикционом контексту *Заједничког стана* се не може тумачити као пример пожељне слике модерне архитектуре Београда, која би заправо, тек кроз интерпретацију не само искуства досегнутости идеала употребне вредности

[78] "Пепи: *Молимо вас!* Сви: *Примите нас на стан!*", *Zajednički stan*, 01.34.55. - 01.34.59.

стана за новог човека, већ и искуства досезања овог идеала сходно потребама појединца које се не прилагођавају стамбеном простору, јер се стамбени простор прилагођава појединцу, могла да југославизује модерну архитектуру кроз дискурс филма, на начин на који је тежио дискурс архитектуре. Филм, који је показао поменуто искуство досезања овог идеала од стране појединаца, јесте указао не само на то да је досезање идеала немогуће, већ и да је архитектура била тек сегмент бирократизоване реалности. Савремени стан на филму *Заједнички стан* се, између осталог, може тумачити и као филмска слика архитектуре Београда, где се, интерпретацијом ограничених могућности човека да реши свој стамбени проблем у бирократизованом апарату, потреба за аутентичношћу стамбене архитектуре у Југославији, утемељене управо на хуманизацији *egzistence minimum*–а, на стварању *egzistence optimum*–а, тј. на налажењу идеалних обриса употребне вредности стана у чијем се средишту налази човек, проблематизује и репрезентује као нерелевантна. *Заједнички стан* је заправо указао на то да се живот појединца одвија далеко од доминантних токова дискурса архитектуре у области нормирања стамбеног простора и потраге за тиме да се појединцу не ускрати, како је писао Бајлон, ”право на интиман лични део живљења”. Следствено, слика цепања беле кулисе и израњање лица главних јунака из ње, из пролога филма **[Фт. 4.1.1.2.34. - 4.1.1.2.39.]**, могу се тумачити као метафора покушаја обичног човека да сам досегне сопствени идеал употребне вредности стана, тражећи пукотине у бирократизованом апарату, далеко од архитектонских норматива у чије је средиште постављен 1950. године. Такође, архитектонски нормативи се, бар по теми коју филм интерпретира, могу тумачити тек као место у чије је средиште била постављена архитектура сама, чије је замишљање идеалног стана за идеалног Југословена било спорије од реалности.[79] Статистички подаци, примера ради за Београд, указују на нагли прираштај становништа након Другог светског рата, који се, са броја од 367.816 године 1948, попео 1953. на 477,982 у насељу Београд и 731,837 у Граду Београду; а 1961. на 657,362 у насељу Београд и 942,190 у Граду Београду; док резултати пописа из 1971. бележе број од 899,094 у насељу Београд и 1,209,360 у Граду Београду.[80]

Да трубач са троје деце није зазвонио на врата заједничког стана, а заправо савременог стана у Југославији, у коме идеална породица појединаца, који су досегли идеале употребне вредности стана упркос бирократским ограничењима, живи ”као бубрег у лоју”, како каже Пепи, то би било место на коме би се пресекле нужна садашњост, која се уређује Законским одредбама, и њена пожељна верзија која, досегнутим обрисима идеала употребне вредности стана, дотиче будућност. У крајњој

[79] Проблем становања је у оквирима архитектонског дискурса послератне Југославије у годинама које су долазиле и даље интерпретиран појмом употребне вредности стана. Видети: Baylon, ”Stan u Beogradu”, 40; Mate Baylon. ”Neka pitanja u vezi sa upotrebnom vrednosti stana”, *Izgradnja* (Beograd), posebno izdanje časopisa Jarić, ur., *Stan i stanovanje*, 27-38. Проблемом употребне вредности стана посебно се бавио архитект Михаило Чанак. Видети: Mihajlo Čanak, ”Formiranje sistema vrednovanja upotrebne vrednosti stana”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 74-77 (1976), 102-104; Mihailo Čanak, ”Vrednovanje kvaliteta u stambenoj izgradnji i stanovanju”, (Doktorska disertacija, Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1984). Новијим интерпретацијама уведен је и појам ”модернизам употребне вредности”, видети: Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”.

[80] Попис становништва 1948. у ФНРЈ је обавио Државни статистички уред Савезне планске комисије 16. марта 1948. године; Попис становништва 1953. у ФНРЈ је обавио Савезне завод за статистику и евиденцију ФНРЈ 31. марта 1953. године. Попис становништва 1961. у ФНРЈ је обавио Савезне завод за статистику ФНРЈ 31. марта 1961. године. Попис становништва 1971. у СФРЈ је обавио Савезне завод за статистику СФРЈ 31. марта 1971. године.

линији то би потенцијално могло бити место југославизације *egzistence minimum*-а, место где је савремени стан на филму репрезентован као *egzistence optimum*, као југословенска модерна архитектура. Овако, након последње сцене, усељавањем још једне породице у заједнички стан, искуство становања у апстрактом стану на филму *Заједнички стан* се чак може тумачити као репрезентација искуства становања и задовољења интимних потреба појединца, који су били последица ”решења ’реалиста’”у СССР-у, а од којих је, решавајући исти проблем, проблем стамбене несташице, југословенски архитектонски дискурс, репродукујући идеологију аутентичности, толико бежао. ”Решење ’реалиста’” је подразумевало зграде изграђене ”на традиционалним основама”, где су ”станови за једну породицу све чешће додељивани групама породица, тако да је свака заузимала по једну собу, док су кухиња и купатило били заједнички”[81]. Заправо, писао је Коп (Anatol Kop), реч је о зградама пројектованим ”због престижа исто колико и због смањивања несташице стамбеног простора (...) у потпуности састављеним од двособних, тособних, четворособних и петособних станова који су коришћени колективно и који су служили само да рашире те ’паклене животне услове’”[82].

4.1.1.3. Још једно могуће читање

Заједнички стан је међу првима остварен пример покушаја комерцијализације југословенске филмске продукције. Филм је реализован на крилу смерница датих филмским предузећима да се финансијска средства не могу очекивати једино од Савезног фонда за кинематографију, већ да се морају покушати правити филмови за публику, не би ли се приходима од улазница стабилизовала продукција. По први пут југословенска филмска продукција је интерпретирана као привредна грана.[83] Тренд комерцијализације је заступан финансијским успесима који су филмови постигли, али и ставовима о публици као масовном селектору филма. Смајо Црновшанин пише:

> Филмска је публика, на то често заборављамо, масовни селектор. Она прихвата и гледа оно што је садржајно и добро, а по обради јој није страно; што је забавно, лако, али не и примитивно. (…) У тражењу садржајно вредног и забавног публика врло често прилази и компромису, на слушајући глас критике, рекламе или глас ’ближих својих’. Она каже да ће ипак погледати филм како би стекла властити суд. У свим овим случајевима публика памти, и код домаћих и код страних филмова, имена стваралаца и продуцената, знајући прилично какав садржај и какву вредност ко може дати. Ако случајно падне на мину рекламе или каквог другог ’ефекта’, постаје веома опрезна. А публика воли добар домаћи филм. Бројке о посетиоцима могу у овом смислу фрапантно да изненаде. (…) Зар је на пример у сваком добром домаћем филму у садржајном (уколико је тај садржај заиста садржај интимног ’ја’ филмског посетиоца) или у забавном смислу (али не у вулгарно-примитивној оријентацији) потребна законска заштита да се сме скинути са

[81] Anatol Kop, ”Novi socijalni kondenzatori: 1925-1932”, u: Miloš R. Perović, ur., *Istorija moderne arhitekture. Antologija tekstova. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti. Knjiga 2/B* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2000), 475-497, 479.
[82] Ibid., 485.
[83] ”Већ дуги низ година водимо угодне и неугодне разговоре о нашем филму. Зовемо га нашим јер га волимо и од њега у пословном троуглу продуцент - филмски радник - дистрибутер ипак лепо живимо, па и у овој 1962. години (као и раније) имамо већи просек личних доходака чак и од оних привредних грана које су у ери административне економике имале ’Р1 карте’ за снабдевање, а које се и данас сматрају привредним гранама с тешким условима рада”, у: Smajo Crnovšanin, ”Sa tribine potrošača”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 28, (1962), 1-6, 1.

репертоара ако посета узастопно три дана падне на 40 одсто искоришћења дворане? То није било и неће бити потребно, јер посетиоци сами руше овај узус.[84]

Заједнички стан је од стране критике, означен као тек један од производа оријентације коју је, ”веома гласно пропагирало филмско предузеће ’Авала’”[85]. По мишљењу Ранка Мунитића, реч је о оријентацији која се појавила 1960. године, лансирањем ”југословенске филмске комедије”, под чиме се подразумевало ”некреативно, ненадахнуто исходиште претенциозних замисли”, која је ескалирала током 1961, ”да би врхунац ступидности али и финале свог ’похода’ доживела 1962.”[86]. Како тврди Мунитић, ”На први поглед, амбиција није била за одбацивање: напор да се духовито проговори о проблемима индивидуалне и колективне егзистенције времена могао је, другачије усмерен, донети итекако корисних и потребних резултата.”[87]. У заокрету ка комерцијализацији продукције, у *Авала филму* је 1960. настала серија од четири комедије, *Дилижанса снова* Софије Јовановић, *Љубав и мода* Љубомира Радичевића, *Боље је умети* Војислава Нановића, и *Заједнички стан* Маријана Вајде, што до тада није забележила ниједна филмска кућа. Иако је овим филмовима *Авала* била задовољна, јер је освојила велики број гледалаца, правдајући поменути заокрет потребом да створи сопствена средства ради финансирања значајних филмова, критика је указала на то да они ”јавност нису импресионирали”, да је *Авала* ”бацила сенку на своју ранију репертоарску оријентацију” и на то да је то ”сувише нагао, готово изнуђен преокрет од ранијих високих уметничких захтева који су постављани пред сваки пројекат и сваког аутора ка једној лакшој, јевтинијој и необавезнијој производњи”[88].

Још једно могуће тумачење репрезентације употребне вредности стана би подразумевало управо овај контекст. С обзиром на то да је критика одређивала домете освајања идеала слободе и аутономије стваралаштва на филму, репрезентација употребне вредности стана би се могла тумачити у вези са оценама о Вајдином раду на филму *Заједнички стан*, тј. у вези са улогом Вајдиног рада у стабилизацији пожељних вредности у домену филмског стваралаштва.

Захваљујући комедијама у Авалиној продукцији, Вајдин рад је, међутим, по оцени критике подразумевао оно што Мира Боглић у тексту *Такозвана оријентација* објављеном у часопису *Филмска култура* 1962. назива ”оријентацијом на јефтиноћу у сваком погледу и по сваку цену”, која ”значи највећи апсурд и највећу заблуду у овој кинематографији”[89]. Иако је, како је поменуто, велики успех филма код публике критика назвала ”изузетан интерес публике”, *Заједнички стан* је означен као ”најјефтинији”, после кога, ”Маријан Вајда није остао без посла”[90]. Констатације о томе да је *Заједнички стан* ”оријентисан на јефтиноћу”, и да је Вајда имао ”рутинерски приступ”, указују на то да Вајда овим филмом није успео да стабилизује пожељан систем вредности, иако је, управо ”изузетним интересом публике”, постигао циљ нове оријентације југословенског филма. Вајда, као идеолошки субјект који делује у творби

[84] Crnovšanin, ”Sa tribine potrošača”, 2,3.
[85] Boglić, ”Takozvana orijentacija”, 2.
[86] Ranko Munitić, ”Savremena tema – najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 100 (1975), 4-35, 15, 16.
[87] Munitić, ”Savremena tema – najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma”, 16.
[88] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 194.
[89] Boglić, ”Takozvana orijentacija”, 3.
[90] Ibid., 2.

идеологије, својим освртима на драме јунака филма, заправо чини неуспешан покушај да се одраз стварности гурне ка маргинама пожељних вредности, односно чини покушај који не може да потврди доминатне премисе антидогматизма. Комерцијалне амбиције југословенске кинематографије критика је сматрала супротношћу уметничким амбицијама од којих се очекивало да се ”оријентацијом на квалитет”, ”тежњом да се направи уметнички вредно дело”, ”хуманизам наших погледа на свет пренесе путем екрана до гледаоца”[91]. Вајдин рад на филму *Заједнички стан* није представљао остварени идеал и није се могао уклопити у идеју о ”социјалистичким вредностима које тек треба стварати” и у интерпретативни стереотип о ”разноликости”[92], који чини специфичност филма у Југославији. Чак, чини се да је представљао прототип немогућности да се идеал досегне.

Подвлачењем разлика између продуктивности и релевантности на једној, и квалитета и естетике на другој страни, Фиск (John Fiske) разматра појам популарне дискриминације као оне која се потврђује на разлици од критичке дискриминације, указујући на то да је заправо заокупљеност релевантношћу оно што популарну дискриминацију одваја од критичке дискриминације, а где се под релевантношћу подразумева ”међусобна повезаност између текста и непосредне социјалне ситуације његових читалаца”[93]. Фиск сматра да је у популарној култури ”социјална релевантност неупоредиво моћнија од текстуалне структуре”[94], да популарна дискриминација почиње избором производа који ће се користити у производњи популарне културе, да ”Значења, сложености и изазови популарне уметности леже у начинима њихове друштвене мобилизације, а не у самим текстовима.”[95] и да изазов популарне културе није естетски, већ социјални.

Следствено, значења употребне вредности стана би се могла тумачити не у контексту пуког става критике о пуком рутинерству, већ у вези са разлозима због којих се одабрана тема филма уопште нашла у опсегу популарне кулуре и уметности. У ширем идеолошком контексту, значења употребне вредности стана, фиксирана Вајдиним приступом интерпретацији, могла би се тумачити у односу на потребу да *Заједнички стан*, као филмска екранизација идеологије социјалистичког самоуправног друштва, делује као ”оријентисан на јефтиноћу”, не би ли се садржај и тема филма, као друштвено релевантни и продуктивни, што је и основ популарности овог филма, у постојећем идеолошком контексту дискриминисали, и то у мери у којој је управо садржај и тему филма, који функционишу као конкретна метафора за оно што је осећај гледалаца о начинима на које идеолошки контекст третира исту тему, требало дискриминисати. Будући да је филм настао из потребе да се, како пише Петар Волк, једноставно искористи популарност текста, а да је касније уз оцене Вајдиног приступа као рутинског, критика овај филм сместила ван граница високе културе, чиме, може се претпоставити, није само задржала сопствене позиције у култури, већ је и друштвене теме овог филма дискриминисала у односу на теме које су могле да потврђују

[91] Ibid., 1.
[92] Mira Boglić, ”Geografija u kinematografiji”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 61 (1968), 17-24, 20.
[93] Džon Fisk, ”Popularna diskriminacija”, u: Đorđević, ur., *Studije kulture: zbornik*, 339-347, 341.
[94] Ibid.
[95] Ibid., 345.

прокламовани сет вредности, и будући да се неадекватност и неуспешност Вајдиног покушаја могу тумачити као они који се заправо ни не односе на начине интерпретације теме филма, већ на саму тему којом се Вајда бавио, значења употребне вредности стана би било могуће истражити управо у контексту саме теме, тачније у контексту дискриминације теме филма.

Како се, под изговором комерцијализације југословенске филмске продукције обрађивање теме ”хладног рата у заједничком стану”[96] може сматрати својеврсним интерпретативним императивом филма, да би потом, од стране критике, била дискриминисана оценом да је рутинерски интерпретирана, значења репрезентације употребне вредности стана би се даље могла тумачити и у опсегу потребе за дискриминацијом разлога који су довели до ”рата”, односно у опсегу дискриминације проблема недостатка стана и начина његовог решавања, јер је овај филм, како је поменуто, ”(...) спретно (је) погодио тада актуелну тему стамбене несташице”[97].

---

[96] ”Још док кров није покрио зграду, у стан су се уселили: један студент, један млади човек неоткривеног талента, породица коју сачињавају деда, мајка, отац и згодна ћерка, и коначно једна тетка са љупком нећаком и козом. Хладни рат у заједничком стану прераста у сукоб који се завршава општим међусобним венчањима. Тако, у дотадашњем бојном попришту настаје јединствена породица.”, Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965,* 191.

[97] Polimac, ”Čudnovati slučaj jugoslavenskog Eda Wooda”, 141. Након реализације *Заједничког стана*, Вајда је, уз сарадњу Димитрија Ђурковића, режирао филм *Избирачица,* којим је адаптирана истоимена позоришна представа Косте Трифковића, позоришта у Новом Саду. Филм је такође означен као рутински спроведен, ”на истим принципима” као и претходни. Његов последњи филм који је реализовао у оквирима југословенске филмске продукције, *Шеки снима, пази се!*, оцењен је као ”пун произвољности, лишен сваког укуса, у домену тривијалности” и као Вајдин ”самостални акт”, ”самозаваравање” и ”кићење оним што су други створили у театру”. Видети: Volk, *Istorija jugoslovenskog filma,* 194. По реализацији *Шеки снима, пази се!,* уз уводни коментар ”Удружење филмских уметника Србије замолило нас је да објавимо ово њихово саопштење”, 25. априла 1962, у *Политици* је објављено: „Удружење филмских уметника Србије већ дуже времена прати развој домаћег филмског репертоара и константује да је за последњих годину дана произведен већи број филмова чију су идејно естетски и друштвени квалитети на самој доњој граници доброг укуса. Производњом таквих филмова нека наша филмска предузећа пренебрегнула су своје основне задатке и обавезе према друштву, које од домаће кинематографије очекује пуну афирмацију у југословенским и међународним оквирима, пре свега кроз друштвену ангажованост својих дела и стваралачки и критичко изражавање свих проблема човека и његових односа у нашем друштву. Ових дана тај штетни покрет у нашој кинематографији, познат у јавности боље као тобожње освајање тржишта путем *забавно-комерцијалног жанра,* добио је свог изузетног, и у овом тренутку последњег, представника у филму редитеља Маријана Вајде *Шеки снима – пази се!* у производњи *Јадран филма.* Сматрајући се обавезним и максимално одговорним пре свега према конзументу југословенске кинематографије, гледаоцу, Управа Удружења филмских уметника Србије је на својој редовној седници од 23. априла 1962. год. донела једногласну одлуку да се у име свих својих чланова јавно огради од филма *Шеки снима – пази се!* и њему сличних. Пошто у тренутном односу снага у нашој кинематографији, на жалост, није у могућности да позове на одговорност организатора и друге факторе који су омогућили и стимулисали производњу овог филма и њему сличних филмова, Удружење филмских уметника Србије је на последњој седници донело одлуку о искључењу из свог чланства Маријана Вајде, редитеља филма *Шеки снима – пази се!*, сматрајући да је Вајда својом делатношћу прекршио основне обавезе према Удружењу, формулисане између осталог и у члану 14. тачки а) Правила удружења у коме се каже: ... *Искључење из Удружења врши се и у случајевима ако се уметничка и друштвена делатност чланова Удружења коси с основним задацима удружења или шкоди угледу филмских уметника.* Удружење филмских уметника Србије жали што је било присиљено да се овако радикално огради од делатности Маријана Вајде кога сматра, у основу, само продуктом одређене ситуације која је завладала у већој или мањој мери у неким нашим предузећима. Пошто је Маријан Вајда, међутим, поред осталог и иницијатор производње већег броја филмских дела - шунда о којима је било речи горе, Удружење је сматрало да је и он обавезан да сноси консеквенце таквог свог деловања. Према члану 15 Статута нашег Удружења одлука Управе о искључењу Маријана Вајде одмах је извршена. Против ове одлуке Вајда се може жалити једино годишњој скупштини Удружења.“, Аноним, ”?”, *Политика*, 25. април 1962. Наведено према: Polimac, ”Čudnovati slučaj jugoslavenskog Eda Wooda”, 138. Ово је био први случај искључења некога од чланова Удружења филмских уметника. У коментару *Чудна одлука о Вајдином искључењу,* чији је потписник анонимни аутор, 6. маја. 1962. у часопису *Нин* је објављено и следеће: ”Маријан Вајда је очигледно режисер без квалитета који би га могли препоручити за рад на играном филму, али – да ли је он тај који је створио појам ’нашег јефтиног (у смислу пара) филма’ и који је чисти шунд прогласио за ’забаву потребну најширим масама’? Да ли је тај Вајда иједан од својих филмова снимао зато што му се, ето, прохтело да их сними, или је, можда, имао неку врло одређену подршку? Кад смо већ код *Шекија* с којим је дара превршила меру, зар је то био Вајда који је написао сценарио (тај писац, иначе стари сејач шунда, нигде се и не спомиње?!) за тај филм? Зар је то био Вајда који је одобрио рад по тако жалосно празном и увредљиво неукусном тексту? Зар је то био Маријан Вајда који је за сву ту тужну работу обезбедио тај наш драги свенародни динар над чијом потрошњом најзад

4.1.2. Репрезентација ”Права на стан”

4.1.2.1. ”Право на стан”: реална опција стамбене изградње

Стамбене проблеме у Југославији је требало решавати кроз акције широког фронта организација, не би ли оне успеле ”(...) *да нашем човеку пруже стан који одговара нашим условима, могућностима и способностима, СТАН ЗА НАШЕ ПРИЛИКЕ.*”[98].

Уставним законом из 1946. године, становање је третирано у оквиру Члана 20. Став 2. којим се регулише заштита лица у најамном радном односу, и који се односи на обезбеђење права удруживања, ограничења радног дана, обезбеђење права на плаћени годишњи одмор, контролу радних услова и бригу о социјалном осигурању и стамбеним приликама.[99] Све до усвајања првог Закона о стамбеним односима 1959. године, чијим се основним одредбама, Чланом 1. Став 1. утврђују основна права грађана на коришћење стана и управљање стамбеним зградама, као и обавезе које грађани као корисници стана имају према друштвеној заједници, становање је, законском регулативом, третирано Уредбом о управљању стамбеним зградама, усвојеном 1952. и измењеном 1954, која се односила на регулисање стамбених односа.[100] Доношење Закона о стамбеним односима је уследило након Првог општејугословенског саветовања о стамбеној изградњи и становању, које је одржано 1956. године, због сложених проблема стамбене изградње и становања, и са идејом о ”постепеном смањивању оскудице у становима и побољшању стамбених прилика”[101]. Саветовање је одржано са нагласком на правне односе у области становања и на идеју да је ”*Право на стан (као) основни правни институт који радном човеку обезбеђује један од битних услова његовог живота*”[102]. Право на стан је постало основ за поставку и разраду стамбене политике, јер је на саветовању наведено и да се ”мора (се) поћи од рашчишћавања и регулисања правних односа у стамбеној области”, којима се ”обухвата низ права и обавеза грађанина који стан ужива”[103].

Исте године, нешто пре саветовања, објављени су подаци, по којима је средином педесетих година двадесетог века у Београду преовладавао приватни стамбени фонд.[104]

почињемо, изгледа, бдети сви? Одговор је јасан и знају га сви. А одговор је у ствари прст подигнут на – правог кривца. Не може бити да неко у Удружењу не зна да главни кривац није – Вајда: то је оријентација на чије смо слабе тачке узалудно, месецима и месецима, указивали и указивали!”, Аноним, ”Чудна одлука о Вајдином искључењу”, *Нин*, 6. мај 1962. Наведено према: Polimac, ”Čudnovati slučaj jugoslavenskog Eda Wooda”, 141. Вајда је након две године избачен из Удружења филмских уметника Србије, а касније је емигрирао.

[98] Tepina et.al, ur., *Stan za naše prilike: izložba i savetovanje,* 10. (курзив М.Т.)

[99] Члан 20., Став 2., *Устав Федеративне Народне Републике Југославије,* 9.

[100] ”Закон о стамбеним односима”; ”Уредба о управљању стамбеним зградама”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 52 (1953), ”Уредба о управљању стамбеним зградама”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 29 (1954).

[101] Tepina et. al, ur., *Stan za naše prilike: izložba i savetovanje,* 179. Видети и: ”Zaključci Prvog opštejugoslovenskog savetovanja o stambenoj izgradnji i stanovanju”, *Komuna* (Beograd), br. 3 (1956), 5.; ”Zaključci prvog Jugoslovenskog savjetovanja o stambenoj izgradnji i stanovanju u gradovima”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-6, (1956), 30. Прво југословенско саветовање о стамбеној изградњи и становању, одржано је у Љубљани, 27. и 28. маја 1956. године. Саветовање су организовали Стална конференција градова Југославије, Савезна индустријска комора, Савезна грађевинска комора, Савез занатских комора ФНРЈ, Савез друштава архитеката Југославије, Савез урбаниста Југославије, Савез грађевинских инжењера и техничара ФНРЈ и Савез женских друштава ФНРЈ.

[102] Tepina et.al, ur., *Stan za naše prilike: izložba i savetovanje,* 179. (курзив Т.К.)

[103] Ibid.

[104] Приватни стамбени фонд је захватао око 79% станова, док је 89% станова изграђених у послератном периоду било у друштвеном власништву. До 1956, до када је број становника Београда порастао за 160.000, изграђено је око 14.500

Од наредне, 1957. године, посебним савезним законом, Програмом СКЈ и, између осталих, резолуцијом Савезне народне скупштине о основним принципима стамбеног законодавства, остваривање права на стан је регулисано унутар ”стамбене заједнице”, дефинисане у оквирима друштвено-политичког уређења као територијална самоуправна заједница.[105] Годину дана касније, 1958, објављени су Нацрт општег закона о стамбеним заједницама[106] и, готово истовремено, Закон о национализацији најамних зграда и грађевинског земљишта, који је сукцесивно, до 1963. разрађиван[107], чиме је створена легислативна платформа по којој право на стан, једном конципирано, никада није укинуто, већ је накнадним Законима о стамбеним односима из 1962, 1966, 1968. и 1973. године, детаљно разрађивано и допуњивано.[108]

Право на стан, које ће убрзо бити успостављено као идеал социјалистичког друштва, односно појединца који тежи остварењу идеала, прокламовано је као директна последица ”нове стамбене политике” у Југославији, средином педесетих година, а на темељу закључака Конференције Савеза градова ФНРЈ о становима. С обзиром на проблем недостатка преко 1,300.000 станова у Југославији, на конференцији је утврђено да је ”стамбени проблем не само горући технички, већ политички и социјални проблем” те су усвојени закључци по којима се, са основног питања власништва, према тада важећим, недавно усвојеним, принципима Уредбе о стамбеним односима, оријентисаним ка ”подруштвљавању”, односно друштвеном управљању становима путем кућних савета, треба усмерити на питања изградње станова, јер: ”Решили ми питање управљања или припадања овако или онако, ми још увек нисмо решили питање стамбеног простора, а то је оно основно.”[109]

На основу статистичких података из пописа становништва из 1953. године, и под претпоставком да ће се стамбени проблем у Југославији решити до 1973, извршена је обухватна и детаљна анализа, по којој би, уз пројектовано повишење стамбеног фонда на 20 м^2 грађевинске површине по особи у републичким центрима и градовима изнад 5.000 становника, уз планирани прираштај становништва, уз одржавање зграда у градовима изнад 5.000 становника, и уз свега 50% изградње комуналних објеката и сервиса, требало изградити 38.660 станова годишње.[110] За овај план је 1953. године била потребна сума која је на годишњем нивоу износила 14,5% целокупног националног

станова. Највећи релативни пораст од 26% на 43% бележи изградња двособних станова, изградња једнособних станова и гарсоњера одржава се на нивоу од око 46%, а изградња већих станова опада са 18% на 10%, углавном трособних и, у изузетним случајевима, већих станова. Видети: B(ranislav). Piha, ”Deset godina stambene izgradnje u Beogradu”, *Komuna* (Beograd), br. 2 (1956), 32-37.

[105] ”О стамбеним заједницама као територијалним самоуправним заједницама наша политичко-правна схватања су формулисана врло одређено. Поред посебног савезног закона, о њима се говори у Програму СКЈ, резолуцији Савезне народне скупштине од 1957. о основним принципима стамбеног законодавства, бројним документима са конгреса Социјалистичког савеза итд. Сви ти текстови садрже, међутим, само, или највећим делом, друштвене оквире стамбених заједница, док су њени просторни оквири и садржаји, који су нужно повезани са друштвеним уређењем, остајали несагледани, непроучени и неприлагођени.”, Bjeličić, ”Stambena zajednica – osnovna planska urbanistička jedinica grada”, 43.

[106] ”Nacrt opšteg zakona o stambenim zajednicama”, *Komuna* (Beograd), br. 1 (1958), 71-74.

[107] ”Zakon o nacionalizaciji najamnih zgrada i građevinskog zemljišta”, *Službeni list FNRJ*, br. 52 (1958); Видети и: *Službeni list FNRJ*, br. 3 (1959); *Službeni list FNRJ*, br. 24 (1959); *Službeni list FNRJ*, br. 24 (1961); *Službeni list FNRJ*, br. 1 (1963).

[108] ”Zakon o stambenim odnosima”, *Službeni list FNRJ*, br. 17 (1962); ”Закон о стамбеним односима”, *Службени лист СФРЈ*, бр. 11 (1966); ”Закон о стамбеним односима”, *Службени лист СФРЈ*, бр. 32 (1968); ”Закон о стамбеним односима”, *Службени лист СРС*, бр. 19 (1973).

[109] ”Gradnja stanova, jedino rješenje stambenog pitanja: razgovor sa ing. arh. Milanom Percom o Međugradskoj konferenciji o stanovima”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 3 (1954), 1-2, 2.

[110] Jahiel Finci, ”O stambenom problemu”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 11 (1954), 1, (8), 1.

дохотка.[111] У поређењу са 2,2% суме која је, како је наведено, издвајана до 1953, о резултатима анализе Јахиел Финци каже: ”Шта значи 108 милијарди динара за нашу земљу, да да само за стамбену изградњу, и то само за градове изнад 5.000. становника, мислим да није потребно тумачити.”[112] Иако је овај податак за ондашње економске прилике у Југославији био тумачен као фрапантан, педантним увидом у анализу се да приметити и да, постављена према статистичком податку о броју становника на основу пописа из 1953, а на основу кога су и пројектовани број станова и инвестиције на годишњем нивоу, анализа за улазни податак, заправо, не узима број становника, већ приказани дефицит од 26.408 станова на годишњем нивоу изводи према броју домаћинстава, а пројектовани број станова увећава на 38.660, према улазном податку који је подразумевао четири становника по стану.[113] С обзиром на претходно наведено, подаци указују на то да би инвестиције намењене изградњи станова, према потенцијалним потребама по једном становнику, биле практично несавладиве.

По закључцима Конференције Савеза градова ФНРЈ о становима, 1954. је одржано Саветовање архитеката Југославије.[114] На Саветовању је, између осталог, закључено да ”Треба поставити основе стамбене политике и стамбене изградње за читаву ФНРЈ.”[115], и предложено да се у оквиру друштвеног инвестиционог плана ставке предвиђене за стамбену изградњу знатно повећају, да се стамбена изградња, како је наведено, форсира ”еластичним субвенционисањем и одговарајућим правним инструментима у односу на индивидуалне уделе и етажну својину”, и да се изградња станова комплексно обухвати, имајући у виду интегрално урбанистичко планирање и функционалне односе који из тога произлазе.[116] На Саветовању је предложено: изградња станова финансирана у целини из општих друштвених средстава, у случајевима где се станови не могу изградити без ових средстава; задружна изградња станова, под којом се подразумева давање првенства ”вишем облику” задружне изградње станова над изградњом задружних станова ниже врсте, односно над изградњом станова или кућа за властиту употребу, који постају лична својина члана стамбене задруге, с’ тим што њима управља држава на задружни начин; сувласничко извођење станова, односно удруживање стамбених интересената за изградњу стамбених кућа с’ више станова, у којима су станови једино за потребе сувласника, а где сваки од њих има право само на један стан, а може се изводити и на основи стамбене етажне

[111] Ibid.
[112] Ibid., 8.
[113] Према попису становника у Југославији је било 3.986.990 домаћинстава, а свега 3,458.620 станова, што значи дефицит од 528.170 станова, у пројектованом периоду изградње од 20 година, на годишњем нивоу је требало изградити 26.408 станова. Уз компарацију са средњеевропским просеком, који је назван ”норматив (…) који одговара нама тј. да на један стан отпадају 4 становника (Белгија 3.75, Француска 1,25)”, број станова који је требало изградити је увећан за 773.216, што поново, на годишњем нивоу, а у планираних двадесет година изградње даје цифру од 38.660 станова. Податке видети у: Ibid.
[114] Саветовање је одржано у Рогашкој Слатини од 25. до 27. новембра 1954. године у присуству делегата свих друштава архитеката Југославије, представника Народне Власти, сталне конференције градова ФНРЈ и стручних друштава. Саветовање је константовало: ”*тешке стамбене прилике*, које су последица наслеђа, ратног разарања, природног прираштаја становништа, индустријализације и урбанизације земље; *недовољну и несистематску изградњу*; *непостојање систематског рада* у анализи и обради стамбеног питања као целине; *непостојање* урбанистичких, хигијенских, техничко-конструктивних и економских прописа и смерница; *недовољно ангажовање* националног дохотка у изградњи станова; *недостатак одређене стамбене политике и непостојање координираног рада* свих заинтересованих страна за решавање стамбеног питања.”, ”Rezolucija savjetovanja arhitekata Jugoslavije”, 1.
[115] Ibid.
[116] Ibid.

својине; изградња индивидуалних стамбених кућа, дозвољена са највише два стана, ”евентуално у комбинацији ’близанаца’ с четири стана”[117]. То су били ”облици унапређења” стамбене изградње, за које је било потребно изменити постојеће прописе о управљању стамбеним зградама и о кредитирању стамбене изградње, где би давање друштвене помоћи за изградњу станова требало организовати преко посебног комуналног фонда:

> Средства се овог фонда не би исцрпла из буџета нити из других фискалних резерви, већ из *посебног доприноса везаног посебно за радно место, на коме је запослен стамбени интересент.* Комуна треба постати и бити главни носилац стамбене изградње. Своју делатност треба усмерити на сакупљање средстава за стамбену изградњу, оснивање штедних благајна, формирање стамбених фондова, организацију стамбених задруга, да потражују и организују колективну изградњу станова привредне организације те да утичу на рационализацију изградње станова и слично.[118]

На темељу идеје о изградњи станова путем стамбених задруга, иако ван легислативних оквира, 1955. године су изграђена стамбена насеља ”Првомајска” у Загребу и задружно насеље фабрике ”Иво Лола Рибар” у Београду.[119] По реализацији, у тексту *Може ли стамбена задруга решити проблеме?* објављеном 1955. у часопису *Човјек и простор*, ови примери су тумачени као позитивни, али не и угледни, с обзиром на потенцијал и квалификације запослених, тј. ”повољнији” положај у односу на стамбене задруге мањих предузећа.[120] У истом тексту, Дарко Вентурини износи ставове да су, у случајевима где за то не постоје предуслови, стамбене задруге у постојећем облику и околностима препуштене себи, да не значе ”спасоносну форму организације” за решење стамбене кризе, те да је кључ проблема у привредном потенцијалу и стању укупне привреде, јер, на крају, задружну изградњу финансира заједница. Он сматра да су задруге почеле функционисати у полулегалном статусу и без озбиљних економских студија које морају претходити оваквом подухвату, и даље:

> Посве је илузорно очекивати, да ће искључиво редовним месечним улозима чланова задруга доћи до те своте у догледно време. Узмимо, да трошкови око изградње једног породичног стана износе 2,000.000 динара, а месечни улози задругара 2.000 динара. Четвртина од 2,000.000 износи 500.000 динара, а то значи, да би задругар морао преко 20 година уплаћивати релативно велике улоге, који ће му дати право тек за подизање зајма. А када би тек отплатио читаву вредност објекта?[121]

Вентурини посебно наглашава следеће:

> Претпоставимо на пример, да нека задруга има 100 чланова, који уплаћују месечно 2.000 динара. За три месеца ће то износити 600.000 динара, што је довољно да се подигне зајам за један стан и започне с градњом. Након три месеца долази на ред други и тако редом даље. Годишње ће сакупити 2,400.000 динара, што је готово довољно за подизање зајма за пет станова. Међутим, онај последњи, стоти стан ће се градити тек након 20 година. *По каквом критеријуму делити станове? Да ли је праведно, да од два задругара, који једнако раде и једнако плаћају, један добије стан за годину дана, а други тек након двадесет година? Како приволити задругара, који је добио стан, да и након 20 година ради на довршавању последње куће? Када би таква стамбена задруга била у пракси изводљива, тек би синови данашњих улагача дошли до стана, а унуци би га отплатили*.[122]

---

[117] Tone Klemenčić, ”Izgradnja stanova kao ekonomsko i tehničko pitanje”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 22 (1955), 1, (3). Сепарат реферата са Саветовања архитеката Југославије.
[118] Ibid., 3. (курзив Т.К.)
[119] Видети: Darko Venturini, ”Stambena zajednica ’Prvomajska’”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 37 (1955), 1, (3).
[120] Darko Venturini, ”Može li stambena zadruga riješiti stambeni problem”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 40 (1955), 1, (8), 1.
[121] Ibid.
[122] Ibid., 8. (курзив Т.К.)

Уз чињеницу да би, кроз ”известан број деценија”, задругари вратили новац, а који у тренутку у коме се расправља нема никаквог практичног значења, јер је средства требало ”*сада* створити”, анализирана је и могућност да би комуне, које су располагале извесним средствима, средства могле употребити за помоћ стамбеним задругама, али је и она имала недостатке:

> Међутим, чак и у случају, (...) по коме би комуна потпомагала задружну изградњу покривајући из властитих средстава и у властитом интересу 50% задружних трошкова, проблем не би био потпуно решен. Задругари би одмах могли подићи зајам и почети са грађењем, али читав низ интересантних проблема остао би ипак отворен. 1. Да би амортизовао 50% трошкова изградње задругар би своје улоге уместо 80 отплаћивао 40 година, што је још увек енормна цифра, довољна да на функционисање стамбених задруга гледа са скепсом. 2. *Након што би објекат био готов и отплаћен, поставило би се питање власништва, које би управо ради улога комуне било тешко решавати на свачије задовољство*.[123]

Ипак, без обзира на указивање на недостатке финансирања стамбене изградње, поменуте идеје су развијане током 1956. године. Уочи Првог југословенског саветовања о стамбеној изградњи и становању, одржаног 1956, на темељу начела да је стан ”предмет личне употребе, да је стан лична својина”, указано је на неопходност тражења ”нових облика стамбене привреде”, и закључено да би се стамбена изградња у градовима ипак могла успешно спровести и путем стамбеног задругарства, и то ”постављеног онако како то одговара социјалистичкој изградњи и (…) друштвеним односима”[124] у Југославији. Предлог нужног озакоњења и масовног организовања стамбене задруге као ”привредне организације”, којој је стална сврха изградња, управљање и одржавање стамбених зграда за потребе својих чланова, оправдан је резултатима ”економске природе”, у анкети спроведеној у 90 градова и индустријских места, у име Секретаријата Сталне конференције градова, и описан на следећи начин:

> Друштвена средства потрошена на стамбену изградњу у виду дугорочних, јефтиних и довољних кредита стамбеним постепено се враћају заједници, чиме се омогућује ново кредитирање стамбене изградње; напротив, средства која се директно инвестирају кроз изградњу станова у општедруштвеној својини (која у нашим градовима треба да буде један од основних облика стамбене привреде), због ниских закупнина засада се не враћају заједници. *Помагањем личне изградње кроз стамбене задруге – путем повољних кредита и премија из друштвених средстава – мобилизирају се и значајна средства из фонда потрошње и имовине самих грађана (појачана штедња, продаја имања на селу) и стимулира се допунски рад градитеља, уз редовно запослење*.[125]

Ради омогућавања ближег диференцирања услова кредитирања новоградњи према рационалности типа зграде и врсте станова изграђених у оквиру стамбених задруга, затражена је и разрада тада већ важећег Закона о доприносу за стамбену изградњу, којим је било уређено издвајање из средстава комуналних фондова, првенствено за кредитирање стамбене изградње стамбених задруга у виду зајмова за изградњу, доградњу и довршење нових, односно поправку постојећих стамбених зграда.[126] Овиме су постављени темељи стамбене политике, која је имала задатак да, у перспективи развоја стамбено-комуналне привреде, функционише кроз организацију инвеститора и потрошача, односно грађана који потребују стан. Стамбена задруга је

---

[123] Ibid. (курзив Т.К.)
[124] Slobodan Vidaković, ”Stambene zadruge”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 48 (1956), 1-2, (21), 1.
[125] Ibid. (курзив Т.К.)
[126] Видети: ”Закон о доприносу за стамбену изградњу”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 57 (1955).

имала задатак да прикупља средства за стамбену изградњу, кредитира стамбену изградњу својих чланова, прибавља земљиште за грађење, пројекте за потребе задруге и задругара, контролише извођаче, управља и одржава стамбене зграде, учествује у куповини стамбених зграда и станова и у продаји стамбених зграда и станова задругарима, пружа помоћ задругарима по грађевинским, финансијским и правним питањима у вези са изградњом, коришћењем и купопродајом стамбених зграда и станова. Ради осигурања финансијских средстава установљен је допринос за стамбену изградњу, који је износио 10% од исплаћених плата свих особа у радном односу и пензија, као и других примања, која се по прописима Савезног извршног већа сматрају као плате.[127] Допринос за стамбену изградњу плаћају привредне организације, установе, државни органи, друштвене и задружне организације, као и друга правна и физичка лица која упошљавају туђу радну снагу.[128] Из доприноса за стамбену изградњу се оснивају општински фондови за кредитирање стамбене изградње, где максимални рок исплаћивања зајмова датих за изградњу и довршење нових и доградњу постојећих стамбених зграда износи 50 година, за поправак постојећих зграда 20 година, а минимална каматна стопа износи 1%.[129] Законом о доприносу за стамбену изградњу, Савезно извршно веће је овлашћено да може донети прописе о оснивању републичких фондова, на основу чега је усвојена *Уредба о образовању републичких фондова за стамбену изградњу*, чија је сврха усмеравање изградње стамбених зграда према привредним и другим потребама, у појединим подручјима републике, а у чији фонд се уплаћује део, највише 10%, средстава општинских фондова за кредитирање стамбене изградње.[130]

Ове тезе су практично само потврђене на Првом југословенском саветовању о стамбеној изградњи и становању, 1956. године. Право на стан је тумачено као један од ”облика који подстиче грађане на улагање својих средстава у стамбену изградњу, у складу са социјалистичким друштвеним односима”[131], а инсистирано је на неопходности утврђивања организационе форме стамбених задруга, принципа пословања стамбених задруга и права и дужности задругара. Закључено је да друштвена

---

[127] Ibid.

[128] Закон предвиђа изузетке. Лица југословенског држављанства запослена код дипломатских и конзуларних представништава у Југославији и њима изједначеним организацијама, сам плаћају допринос за стамбену изградњу. Пољопривредна добра, самосталне економије које имају својство правне особе, расадници, ергеле, пољопривредне станице, огледна добра и пољопривредне организације које су регистроване као предузећа или као установе са самосталним финансирањем, земљорадничке задруге типа радних задруга, рибарске задруге, економије земљорадничких задруга, допринос за стамбену изградњу плаћају по стопи од 2 %. ”Одлука о нижој стопи доприноса за стамбену изградњу”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 8 (1956); Видети и: Djuro Rodić, ”Kreditiranje i financiranje stambene izgradnje”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 56 (1956), 1, 1.

[129] Из ових фондова се даље могу издвајати зајмови за изградњу, доградњу, довршење нових, као и за поправак постојећих стамбених зграда. Зајмови се могу давати стамбеним задругама, привредним организацијама, стамбеним заједницама и кућним саветима за поправак зграда, установама, које имају својство правног лица. Политичко-територијалним јединицама и њиховим овлашћеним органима и грађанима, као и ратним војним инвалидима, на примања који се уплаћује допринос са стамбену изградњу. Rodić, ”Kreditiranje i financiranje stambene izgradnje”, 1.

[130] ”Уредба о образовању републичких фондова за стамбену изградњу”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 6 (1956). У Републички фонд уплаћују све привредне организације или њихове самосталне погонске јединице док изводе радове на великим градилиштима, или привредне организације које привремено врше делатност у разним местима. Која градилишта се сматрају великим и које привредне организације привремено врше делатност у разним местима, одређује Савезни државни секретаријат за финансије ”Наредбом о одређивању великих градилишта и привредних организација”. Зајмови за изградњу, доградњу или довршење нових и за поправак постојећих стамбених зграда могу се давати из републичких фондова за стамбену изградњу али само општинским фондовима за кредитирање стамбене изградње, привредним организацијама и установама са самосталним финансирањем.

[131] Tepina et.al, ur., *Stan za naše prilike: izložba i savetovanje,* 179.

средства остају главни извор за финансирање и кредитирање стамбене изградње, да систем финансирања треба усавршавати издвајањем дела опште државне акумулације у посебне наменске фондове, уз повећање стопа доприноса у складу с развитком привреде и грађевинске производње, да је реч о финансирању стамбене изградње у градовима и индустријским насељима, и да се ”трошење фондова за стамбену изградњу, којим се постиже максималан резултат у грађењу станова”, поставља за основни задатак ”будуће политике финансирања стамбене изградње”, те да треба предузимати мере за ”јефтинију и рационалнију изградњу” и привлачење све већих средстава грађана, предузећа и средстава из других извора.[132] На овај начин, право на стан, прокламовано на темељу ”новог облика стамбене привреде”, постаје место које, правом појединца на обезбеђивање ”животног услова”, омогућава хегемонију принципа удруживања, ради решавања стамбеног проблема, иако је, свега годину дана раније, уз коментар да би пословање боље функционисало уз помоћ комуна, али само на нивоу стартне позиције, Вентурини навео потенцијална ограничења овог модела. Закључцима саветовања је затражено да се савезним прописима утврди критеријум за оцену ”одговарајућег стана” и да политика стамбене изградње и становања мора бити заснована на резултатима ”одговарајућег научно истраживачког рада”[133].

Саветовање је одржано истовремено са изложбом *Стан за наше прилике.*[134] Одржавање изложбе о ”стамбеној економици, техници и култури” је договорено раније, октобра 1955. године, на иницијативу Сталне конференције градова Југославије, Савезне индустријске коморе, Савезне грађевинске коморе, Савеза занатских комора ФНРЈ, Савеза друштава архитеката Југославије, Савеза грађевинских инжењера и техничара Југославије и Савеза женских друштава. Изложба је организована у оквиру поучно-пропагандног и комерцијалног дела, са идејом о мобилизацији свих организација, установа, завода и предузећа, који ”могу и морају да дају допринос решавању стамбеног питања у Југославији”, ради разматрања проблема кроз теме, како је претходно договорено, ”стамбене технике, економике и културе стана”[135]. Стриктно је наведено да Изложба и Саветовање ”немају циљ да прикажу решавање стамбеног питања као некакве врсте социјалне акције” јер се такво тумачење супротставља ”садржини и циљевима друштвеног развитка”, те су названи приредбом која је део привредне акције. Касније, у извештајима са изложбе, која је ”широко замишљена и исцрпеће готово све теме које се јављају у вези са питањем стана”, појављују се интерпретације по којима су хуманизам, означен као ”брига о конкретном човеку наше

[132] Ibid.
[133] Под овим се подразумева проучавање и дефинисање потреба у стамбеном простору; утврђивање садржаја и својстава станова које треба градити и урбанистичких оквира у којима се граде; истраживање и проучавање материјала за грађење и обраду стамбених зграда, елемената стамбене опреме, намештаја, усавршавање конструктивних и других система организације и метода рада, које се примењују у стамбеном грађевинарству и производњи грађевног материјала; проучавање стања и развоја стамбене културе; проучавање метода за прикупљање и економично трошење средстава за стамбену изградњу; проучавање и унапређење система управљања стамбеним фондом и утврђивање економичних облика експлоатације станова који одговарају друштвеном уређењу; организовање службе документације и свих погодних облика за преношење позитивних искустава из области стамбене изградње и становања. Видети: Ibid.
[134] ”Povodom izložbe ’Stan za naše prilike’”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 49 (1956), 1.; Ibid.
[135] Tepina et.al, ur., *Stan za naše prilike: izložba i savetovanje*, 10.

средине”, и индустријализација, као ”рационално искоришћење наших могућности”, основне теме изложбе.[136]

Међутим, у уводнику каталога изложбе Марјан Тепина пише:

Организатори су изложбу још у почетку њеног стварања назвали ’Стан за наше прилике’, јер баш тај назив најадекватније обележава циљеве за којима су тежили у започетом раду. Они су у првом реду желели да тим називом упозоре и обавежу све учеснике да у свим припремама за изложбу, као и на самој изложби, кажу и прикажу само оно што одговара нашим објективним условима, само оно што је реално с обзиром на данашње способности наше производње и на могућности њеног развитка у најближој будућности.

Доцније су организатори овако означили циљ саветовања и изложбе:

’Узимајући у обзир да је становање комплексан друштвени проблем који се не може решавати сам за себе, основни је циљ Првог југословенског саветовања о стамбеној изградњи и становању и изложбе ’Стан за наше прилике’

да се, следећи закључцима четвртог пленума Социјалистичког савеза радног народа Југославије о актуелним задацима наше привреде и узимајући у обзир реалну основицу за квантитативно решавање стамбеног питања који претставља Закон о доприносу за стамбену изградњу, разјасне, ускладе и препоруче сва она схватања о економици, техници и култури становања која би била способна да усмеравају наше напоре на путу ка заједничком циљу – да нашем човеку пруже стан који одговара нашим условима, могућностима и способностима, СТАН ЗА НАШЕ ПРИЛИКЕ.[137]

Како је поменутим системом финансирања дефинисано да се средства за стамбену изградњу прикупљају из друштвене акумулације, решавање стамбеног проблема појединца је утврђивано са радног места, са кога се допринос може уплаћивати у фонд стамбене изградње. Једном дата предност једном начину финансирања стамбене изградње, заправо је дата предност једном облику могућности да се до стана у Југославији и дође, а тиме и једном облику могућности да се стан као идеал досегне. Такође, давањем предности одређеном систему финансирања стамбене изградње, дата је предност и становању у стану у односу на индивидуално становање. Како је привредном акцијом прокламована и производња архитектуре на идејама ефикасности, рационализације и индустријализације изградње, право на стан је значило и давање предности архитектури која припада култури модерне архитектуре, будући да архитектура која се производи ефикасном, рационализованом и индустријализованом градњом, неспорно јесте била, ”главни део модернистичког дискурса”[138].

Међутим, право на стан је значило још нешто. Како је могућност за остварење права на стан уређена Законом о доприносу за стамбену изградњу, који је и кључно место на коме се утврђује ”реална основица” за решавање стамбеног питања у

---

[136] ”Изложба има за циљ: комплексно анализирати стамбено питање у условима нашег простора и времена; анализирати његове изворе, његове облике и последице у пракси; приказати наша досадашња искуства, успехе и неуспехе. Будући да је стамбено питање комплексан друштвени проблем, не можемо га третрати и решити изоловано. Због тога иницијатори изложбе желе, да изложба истакне сва она заједничка начела о стамбеној економици, техници и култури, која би била кадра мобилизирати и ускладити сва мишљења и напоре за заједнички циљ – дати нашем човеку стан, који одговара нашим условима, могућностима и способностима, стан који одговара нашим назорима: СТАН ЗА НАШЕ ПРИЛИКЕ. Стамбено питање у садашњем облику проузоковала је индустријализација. Звог тога ће стамбено питање потрајати тако дуго, док траје индустријализација и док наша индустрија сама не усвоји продукцију појединих саставних делова стана и стамбене опреме. Али индустрија неће моћи прећи на овакву продукцију, све док се не будемо сложили у неким начелима и нормама стамбене технике, економије и културе, и тако постигли услове за најширу корерацију индустрије на том подручју.”, *Katalog izložbe Stan za naše prilike,* (Ljubljana: Jugoslavija, 1956), 12-13.; ”Povodom izložbe ’Stan za naše prilike’”, 1.

[137] Tepina et. al, ur., *Stan za naše prilike: izložba i savetovanje,* 10. (курзив М.Т.)

[138] ”were also a major part of modernist discourse”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 42.

Југославији, право на стан се, утемељењем у легислативној платформи којом се уређује финансирање стамбене изградње у реалним оквирима, може сматрати и местом којим се поменута архитектура, модерна архитектура, југославизује на особени начин и истовремено легитимише транзициона опција ка комунизму. У оквиру архитектонског дискурса, остваривање права на стан постало је подлога за исцрпна истраживања, пре свега у области нормирања станова према броју чланова домаћинства, и у области ефикасне, рационалне и индустријализоване градње, а темељењем истраживања на опсегу реалне основице, као кључном месту контекста у коме су истраживања спровођена, југославизована је и архитектура која се производи према нормативима и ефикасном, рационализованом и индустријализованом градњом. Досезање идеала и остваривање права на стан који су регулисани са ”реалне основице” легитимисали су транзициону опцију ка комунизму, будући да је њено оперисање као реалне опције потврђено бар декларативним удаљењем ”реалне” стамбене изградње у Југославији, јер било је упозорења на недостатке, од утопијских пројекција совјетског модела.[139]

4.1.2.2. Искуство финансирања стамбене изградње: чекање на стан и апропријација јавних простора града

Суботом увече (1957) (*На кошави*), Владимир Погачић

Исцрпљивањем различитих тема у различитим хронолошким, естетским и жанровским поглављима југословенске кинематографије, право на стан је интерпретирано са аспекта појединца и постављањем проблематике на директан или индиректан начин у средиште теме којима су се филмови бавили.[140] Дискурс филма је, у поређењу са значењима које је дао дискурс архитектуре, дао или идентична или нешто комплекснија значења права којим се становање у објектима модерне архитектуре може и остварити. Рад се опредељује за приказ у причи *На кошави*, првој, двадесетдвоминутној, филмској скици из омнибус филма *Суботом увече*[141] (1957) у режији Владимира Погачића и продукцији *Авала филма*, која је у филмографији југословенског филма описана на следећи начин:

> Стамбени проблем омета љубав и брак двоје младих; решење је нађено тек када су старији схватили младе и њихову везу.[142]

Разлог за одабир лежи у чињеници да драма у причи *На кошави* није приказивала само ”стамбени проблем” који ”омета љубав и брак двоје младих”, већ и његово решавање и то са аспекта искуства финансирања стамбене изградње, односно са аспекта

---

[139] Између осталог видети и: Christine Varga-Harris, ”Moving Toward Utopia: Soviet Housing in the Atomic Age”, in: Peter Romijn, Giles Scott-Smith, Joes Segal, eds., *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West*, 133-154.
[140] Довољно је поменути неке од примера, од *Заједничког стана* (1960) Маријана Вајде у продукцији *Авала филма*, преко *Дима из димњака*, последње епизоде која прати догађаје из 1969. године, телевизијске серије *Грлом у јагоде* (1976) *Телевизије Београд* у режији Срђана Карановића, филма *Чеп који не пропушта воду* (1971) *Телевизије Београд* у режији Александра Ђорђевића, *Рад на одређено време* (1980) *Авала филма* и *Кроација филма* у режији Милана Јелића, *Лов у мутном* (1981) *ЦФС Кошутњака*, *Авала филма*, *Авала про-филма* у режији Власте Радовановића.
[141] ”SUBOTOM UVEČE (NA KOŠAVI – DOKTOR – SVIRA ODLIČAN DŽEZ) - pp: Avala film – ps: Dragoslav Ilić – r: Vladimir Pogačić – f: Aleksandar Sekulović – m: Bojan Adamič – sc: Vlastimir Gavrik – mt: Milada Rajšić-Levi – gl: I – Zoran Stojiljković, Radmila Radovanović, II – Milan Srdoč, Pavle Vujisić, III – Dejan Đurović, Snežana Mihajlović, Smiljka Ilić – met: 2.494 – tp: 35 mm, c/b, st. – rod: igrani (omnibus) – od: 31. VII 1957.”, u: Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 123.
[142] Ibid.

искуства ”двоје младих” о привредној акцији у Југославији. Овај филм је снимљен у години када је идеја о решавању стамбених проблема у Југославији досегла до тада невиђене размере, у години која је заправо била почетак масовне стамбене изградње. Прича *На кошави* се може сматрати првенцем међу интерпретацијама поменуте проблематике у југословенској кинематографији, што је уједно, био додатни разлог за њен одабир. Број филмова који се занимају истом проблематиком се, у наредним годинама током којих је стамбена изградња у Југославији омасовљена, повећавао, дајући и комплекснија значења могућностима да се право на стан, од стране појединца, и оствари.

На кошави приказује једновечерњу драму младог пара која се, практично у потпуности, одиграва у јавним просторима Београда. Филмски исечак почиње кадар секвенцом снимљеном на Студентском тргу. Ноћ је, дува кошава. Група људи покушава да уђе у тролејбус пун путника који стаје на станици. Нико не успева. Гужва се склања са станице. Поред улаза у оближњу зграду види се пар који се љуби. Тек онда, види се наслов филма и шпица, која се завршава разговором у коме младић негодује јер девојка мора кући и јер не може са њим на краћи пут ван града[143] **[Фт. 4.1.2.2.1. – 4.1.2.2.6.]**.

Драма почиње након што полицајац младом пару потражи легитимације, због љубљења на улици и наводног ремећења јавног реда и мира[144] **[Фт. 4.1.2.2.7. – 4.1.2.2.9.]**. Пошто из легитимација констатује да Мирко ”студент-службеник” и Нада ”студент” нису венчани, полицајац одлучује да Мирка приведе у станицу. Да би доказали да су венчани, а да то нису стигли да упишу у личне карте, Нада одлази до куће по венчани лист. Мирка уводе у канцеларију полицијске станице да да изјаву, где му дежурни најпре придикује[145], а потом, у тренутку када Нада стигне у станицу, и изриче казну[146]. Нада додаје венчани лист Мирку који покушава да објасни непримерено понашање, јер он станује ”Са једним рођаком, студентом, ... у једној соби.”, а Нада ”Код родитеља, петоро у соби и кујни.”, тј., јер, како каже Мирко, ”(…) зато што немамо где на другом месту. Немамо стан.”[147] **[Фт. 4.1.2.2.10. – 4.1.2.2.15.]**.

Пратећи ћерку, за Надом, међутим, стиже и њен отац, који у станици сазнаје да му се ћерка удала. У жустрој свађи, у којој млади објашњавају да се воле, на очево питање ”Како неко може толико да се заволи кад нема ни стан ни школу у џепу?”[148],

---

[143] ”Младић: *Зашто мораш кући већ у десет?* Девојка: *Морам. За њих је и то касно.* Младић: *Хајдемо у Нови Сад, па да останемо до недеље увече.* Девојка: *Шта ћу да кажем мами и тати?* Младић: *Измисли нешто. Ја не могу више овако.*”, *Subotom uveče,* 00.01.48. – 00.02.02.

[144] ”Полицајац: (...) *Спроводите неморал пред оволиким светом!* Мирко: *Пази како се изражаваш! Можда ми је то жена, јел' знаш!* Човек из гомиле: *Па што је љубиш кад ти је жена!* (Смех) (...) Жена из гомиле: *И ја сам удата жена, па се не љубим на улици!* (...) Мирко: *Откуд ви знате да ми то није жена?* Полицајац: *Тишина! Па и да сте муж и жена ... дајте ми ваше личне карте. Соколовић Мирко. Студент службеник. Брачно стање. Неожењен. Маринковић Нада. Студент. Брачно стање. Неудата.* Мирко: *Нисмо још стигли да одемо у општину и да променимо.*”, *Subotom uveče,* DVD, režija Vladimir Pogačić (1957; Beograd, RS: Zmex, 2004), 00.04.36. – 00.05.44.

[145] ”*Пре свега пристојно понашање важи и за брачне другове. Друго, у личним картама нигде не пише да сте ви муж и жена. (...) Ко је још видео да се муж и жена љубакају?! И то на јавном месту!*”, *Subotom uveče,* 00.12.37. – 00.13.15.

[146] ”*Због кршења реда и изазивања органа безбедности на јавном месту, Мирко Соколовић кажњава се новчаном казном од 500 динара.*”, *Subotom uveče,* 00.14.12. – 00.14.22.

[147] ”Водник: *Сад тек не разумем. Откада сте венчани?* Мирко: *Двадесет дана.* Водник: *Добро, шта вам је то било потребно?* Мирко: *Које?* Водник: *Па то, да се љубите на улици!* Мирко: *Ех, зашто, ... зато што немамо где на другом месту. Немамо стан*. Водник: *Па, добро, где Ви станујете?* Мирко: *Са једним рођаком, студентом, ... у једној соби.* Водник: *А другарица?* Нада: *Код родитеља, петоро у соби и кујни.*”, *Subotom uveče,* 00.14.42. – 00.15.06.

[148] ”Отац: *Како неко може толико да се заволи кад нема ни стан ни школу у џепу?*”, *Subotom uveče,* 00.18.26. – 00.18.28.

Нада одговара да су ”морали да се узму”[149], а младић, да би смирио ситуацију, додаје да предузеће у коме је запослен подиже стамбену зграду, да станове могу да добију само ожењени и удати, и да су, да би добили стан, морали да се венчају, тајно, јер, док немају стан, он то не би дозволио **[Фт. 4.1.2.2.16. – 4.1.2.2.18.]**.[150] Расправа се наставља и у стану у коме живи Надина породица, где сво троје стижу након што напусте полицијску станицу. Нада се боји да очево сазнање додатно не закомпликује ствари са Мирком, док он говори да не би стигли ”ни да се заволе”, ”а камоли” да се венчају, када би ”чекали да се погоде” њен отац и предузеће у коме је запослен.[151] Након што Нада успе да умири Мирка који каже да се не боји оца, јер уколико настави свађу он ће је одвести, макар живели на улици[152], ситуација се разрешава очевим пристанком да млади брачни пар, ”привремено”[153], док се стан не заврши, станује заједно са Надином породицом. У последњем кадру отац набусито затвара врата кухиње у којој пар остаје да живи до даљег **[Фт. 4.1.2.2.19. – 4.1.2.2.21.]**.

Иако модерна архитектура у овом филму није представљена визуелним наративима, она је репрезентована, пре свега, наративом о начину на који Мирко и Нада покушавају да уреде сопствену интиму, и тиме што је начин уређивања интиме интерпретиран као својеврсни сегмент урбане свакодневице Београда, тј. као искуство које твори фрагмент нове, југословенске, самоуправно социјалистичке урбане модерности.

Право на стан је репрезентовано као место које, могућношћу остварења овог права, а ослањањем на привредну акцију у Југославији, уређује односе између појединаца, јер, како кажу јунаци филма: ”*Да добијемо стан, морали бисмо да се узмемо*”[154]. Такође, он је репрезентовано као место на коме се право исказује као природно право запослених, јер стан зида предузеће у коме је младић запослен, као место на коме се право не остварује на нивоу појединца, већ на нивоу брачне заједнице, као идеал који може досегнути ожењени мушкарац, који је запослен у предузећу које је одлучило да зида станове, и који учествује у привредној акцији решавања стамбеног проблема у Југославији, што је било далеко од идеала који је могао да досегне апстрактни појединац, како је то прокламовано кроз дискурсе архитектуре. Стамбена архитектура Београда коју је требало реализовати у социјалистичкој Југославији, може се слободно рећи модерна архитектура Београда, будући да се њени корени налазе у модернистичком дискурсу и да су се помињани концепти стамбене политике важили на целој територији Југославије, репрезентована је и као инструмент којим се

---

[149] ”Нада: *Ми смо морали да се узмемо.*”, *Subotom uveče,* 00.18.29. – 00.18.30.

[150] ”Мирко: *Предузеће у коме ја радим, подиже зграду. Станове могу да добију само ожењени и удати. Да добијемо стан, морали смо да се узмемо. А пошто Ви то не бисте дозволили док немамо стан, учинили смо то без Вашег знања.*”, *Subotom uveče,* 00.18.42. – 00.18.54.

[151] ”Мирко: *Једни хоће прво да се венчамо па да нам онда дају стан. Други хоће прво стан па да нам дају да се венчамо! Када би смо чекали да се погоде моје предузеће и твој тата не би смо дочекали ни да се заволимо, а камоли да се узмемо!*”, *Subotom uveče,* 00.20.24. – 00.20.44.

[152] ”Мирко: *Мислиш да га се бојим?! Само ако почне нешто, одмах те ухватим за руку и идемо напоље!* Нада*: Али, где ћемо?* Мирко: *Где било!* Нада: *Па, где?!* Мирко: *Па где … ако ме волиш, не треба да се бојиш … макар спавали на улици.*”*Subotom uveče,* 00.21.22. – 00.21.42.

[153] ”Надина мајка: *То је само привремено.* Отац: *Знам ја како је то привремено! И онај са четвртог спрата уселио се пре осам година привремено!* Надина мајка: *Они се не би ни узимали да нису били сигурни да ће да добију стан.* Отац: *То они могу теби да причају! Јел он тамо директор па да добије стан?! Ако си ти сентиментална будала, ја нисам!*”, *Subotom uveče,* 00.21.56. – 00.22.10.

[154] *Subotom uveče,* 00.18.47. – 00.18.50.

дисциплинује друштвено понашање и уређују нови модели живота грађана социјалистичке Југославије, као инструмент за производњу идеалног појединца, који, жељом да уреди сопствену интиму, заправо постаје идеални грађанин социјализма са људским лицем, Југословен који је запослен и ожењен и учествује у привредној акцији стамбене изградње. Она је на филму репрезентована као део механизма у коме обичан човек, не би ли уредио сопствену интиму, несвесно учествује у симболичкој размени и производи идеологију социјалистичке демократије у Југославији.

Право на стан је, међутим, репрезентовано и као механизам који конструише нову урбану модерност. У прологу је јасно предочено да град привремено подмирује потребе младих, а потом је исказана и оптимистична природа њихове фантазије о интимном и приватном простору, наглашена чињеницом да се њих двоје, како би добили шансу да је реализују, венчало, у нади да ће Мирко, који није из Београда и запослен је, венчањем и остварити право на стан. Нада и Мирко су ухваћени у мрежу између сопствене фантазије, могућности да је, остварењем прокламованог права на стан, реализују, и традиционаних, патријархалних вредности, оличених не само у реакцијама Надине породице[155], већ и органа реда и пролазника на улици. Сцене у прологу и у полицијској станици, у којима су и исказане жеље за доместификацијом протагониста и које приказују тензије између двоје својеврсних избеглица из простора у којима већ станују, и пролазника, полиције и оца, међутим, јесу постављене у мизансцен ”вибрантног присуства града”. Осим гомиле људи од које се пар крије на улици, виде се и улична светла, шетачи који добацију Нади, човек који одлази у бар клуб, а који преузима улогу ноћног таксисте који Надиног оца довози у полицију, док се у станици полиције виде приведене проститутке и пијанци.

Београд је у филму *На кошави* приказан као пејзаж нове урбане модерности која, између осталог, резонује са модернизацијским токовима исказаним кроз привредну акцију стамбене изградње, и коју, између осталог, карактеришу искуства могућности да се право на стан, као један од модернизацијских токова, оствари. И док је, са једне стране, фрагмент нове урбане модерности утемељен у нади да се жеља за интимним и приватним простором, путем реализације права на стан, оствари, друга страна истог тог фрагмента указује на постојање традиционалних патријархалних снага, које су неодвојиве од жеље за сигурношћу. Град је приказан као терен колонизован фантазијом младог пара и жељом за станом, али и као терен на коме се право на стан, као механизам који води ка остварењу жеље, не прихвата здраво за готово, већ се проверава и тестира жељом за сигурношћу, да би се коначно, провером, указало и на то да је остварење жеље за станом негде на хоризонту. Пошто је механизам права на стан претходно уредио и успоставио нове односе између појединаца, њиме је легитимисана и адекватност нових друштвених односа између појединаца на јавним местима у граду, тј. адекватност либералнијег понашања, али и нужност нових друштвених односа у приватним просторима града, тј. нужност вишегенерацијског становања, и то ”привремено”, до тренутка сигурног остварења жеље за станом. Право на стан је на филму репрезентовано као механизам који производи нову урбану модерност, коју чини апропријација јавних простора у граду интимом и приватношћу оних који желе да

[155] ”Отац: *У овој се кући ја питам и ја поштујем! А, овакви зетови напоље!*”, *Subotom uveče,* 00.21.13. – 00.21.15.

остваре ово право, а која је последица привредне реформе, која је требало да, на реалним основама, разреши стамбену кризу.

Интерпретација искуства појединца, који је деловао у правцу остваривања права на стан, указала је на другачија значења овог права од оних на које је указао дискурс архитектуре. Док је право на стан у дискурсима архитектуре и унутар легистативних оквира сасвим децидно подразумевало право појединца, без икаквих других условљености, оно је, у овом филмском примеру, репрезентовано као право ожењеног појединца и, важније, подразумевало је чекање брачног пара на стан, ”привремено” разрешавање стамбеног проблема, на период без рока, далеко од реалне пројекције решења, која је, као што је појашњено, темељ права. Чекање, неорочено, ”привремено”, решење јесте кључно место репрезентације прокламованог права на стан и финансирања стамбене изградње, тј. искуства привредне акције у Југославији од стране појединца, искуства које је творило обрисе нове југословенске, самоуправно социјалистичке урбане модерности. По филмској причи *На кошави,* која урбану свакодневицу приказује кроз однос нових и традиционалних и патријархалних модела, смештај код родитеља једног од партнера, док се до стана не дође, постаје ”привремено” решење, иако је филм иницијално интерпретирао оквире реалних могућности за добијање стана и досезање идеала, репрезентујући модерну архитектуру као артефакт који са радног места ствара ожењени појединац спроводећи модернизацију са реалним пројекцијама. Чекање на стан на неодређени рок, као један од кључева репрезентације права на стан у причи *На кошави*, јесте указало на недостатке у концептима стамбене изградње које је уређивао дискурс архитектуре, а на које је, раније, и као што је већ поменуто, указивао Дарко Вентурини.

Исти кључ репрезентације права на стан понављаће се и у наредним годинама, у филмовима који су, бавећи се директно или посредно овом темом, уследили за филмом *Суботом увече.* Понављање истог кључа се може тумачити као основ за постојање својеврсне парадигме репрезентације права на стан у југословенској кинематографији, чија су се значења унутар појединачних филмографских јединица временом усложњавала. Као по правилу, право на стан има запослени грађанин, чији се сплет идентитета и конституише у покушају остварења права. Једном постављном идеалу стана одговарао је идеални појединац, али појединац чије су се ”идеалне особине”, од нужног запослења, брачног статуса и двочлане породице у филму *Суботом увече,* до каснијих примера, усложњавале, конструисале комплекснијим правилницима, па чак и бодовале.[156] Идеално је временом досегло парадоксалне размере, подразумевајући неретко и то да је идеални појединац болестан. Никада, међутим, није изостављана могућност да се идеал остварења права на стан досегне нити је указивано на то да су могућности заиста нереалне, што показује да се од идеје о реалној пројекцији стамбене изградње и ефикасно, рационално и индустријализовано грађеног стана, никада није одступило, иако је време за реализацују ових идеја од стране појединца, са годинама које су пролазиле, било на хоризонту још удаљенијем од оног на који је Вентурини упозорио. Такође, филмови никада нису изостављали аспект урбане свакодневице, која

[156] О бодовању нпр. туберкулозе видети: *Мој тата на одређено време* (1982), режија Милан Јелић, продукција *Авала филм, Кроација филм, ЦФС Кошутњак*.

је постајала арена личног и приватног живота оних који су све дуже ”чекали” стан на који су, исказаном ”бригом о конкретном човеку наше средине” и обећањем о обезбеђивању ”животног услова”, полагали пуно право.

Као што се нормирање станова према броју чланова домаћинства у области ефикасне, рационалне и индустријализоване градње, које је постало подлога за исцрпна истраживања у опсегу реалне основице, може сматрати својеврсним кључем, основом парадигме репрезентације права на стан у области дискурса архитектуре у годинама које су уследиле, репрезентација истог права према поменутим кључевима, тј. у вези са чекањем на стан, привременим стамбеним решењима и апропријацијом јавних простора града у наредним годинама развоја југословенског филма указује и на постојање својеврсне парадигме у југословенској кинематографији. Ово можда најилустративније потврђују примери монолога главног јунака, Банета Бумбара, југословенске телевизијске серије *Грлом у јагоде.*[157] У монолозима из десете епизоде, *Дим из димњака*, која прати догађаје из 1969. године, Бане каже: ”Што сам више растао, то сам се више болно навикавао да се мој лични и приватни живот одвија ван куће.”[158]. Он говори да је ”Време (је) пролазило”, а да је ”(…) у својој кући све чешће гостовао и говорио Ваш стан! С’тим што неког мог могућег стана није било ни на помолу.”[159]. Коначно, пошто му је у једном од разговора са надлежним за стамбена питања речено да станови ”не расту на дрвећу”[160], он и његова супруга су, иако вечани, наставили да живе одвојено и виђају се као момак и девојка наредних десет година. Године 1979. изнајмили су стан, а стан на који су полагали право, добили су тек ” касније, током следећих година”[161].

---

[157] *Грлом у јагоде* (1975), у режији Срђана Карановића и продукцији *Телевизије Београд*, а према сценарију Срђана Карановића и Рајка Грлића. Серија има 10 епизода, премијерно је емитована на *ТВ Београд*, од 4. септембра до 6. октобра 1976, и осликава живот младића Бранислава Живковића званог Бане Бумбар, пратећи догађаје од његовог поласка у средњу школу до завршетка факултета. Свака епизода је тематски одређена и описује једну годину у периоду од 1960. до 1969. године. Карановић је 1985. снимио филм *Јагоде у грлу* који представља наставак серије.

[158] *Грлом у јагоде,* 00:10:06-00:10:16

[159] *Грлом у јагоде,* 00:10:50-00:11:01

[160] ”Директор: И ништа. Не расту на дрвећу. Имаш право подношења молбе после пет година рада у нашој агенцији. Наравно, предност имају они ожењени са децом. Е, онда долази бодовање. Жена се бодује десет поена, свако малолетно дете по петнаест. Мислим, уколико комисија буде позитивно решила твоју молбу, онда потписујеш обавезу да радиш још петнаест година у нашој агенцији.”, *Грлом у јагоде,* 00:16:48-00:17:20

[161] ”Бане: Биљана и ја смо, иако венчани, наставили да живимо одвојено, и да се виђамо као момак и девојка, док нам се примања нису повећала, и док нисмо изнајмили 1979. године гарсоњеру на Коњарнику. (...) Касније, током следећих година, добили смо стан у Блоку 45, на Новом Београду, напредовали смо у служби, добили двоје деце и ја сам постао члан Савеза Комуниста Југославије.”, *Грлом у јагоде,* 00:48:42-00:50:00 Посебно погледати дијалог са службеником за стамбена питања: ”Службеник: А имаш ли ти друг, како да кажем породицу? Жену, децу, ... Бане: Па, ... немам, али нормално, желео бих да имам. Службеник: Значи, желиш стан и желиш породицу. За породицу, ми ти ту не можемо помоћи, сваки сам. Бане: Да знам, сам себи. Да, али ја бих, ... хтео да знам шта би могло за стан да се уради? Службеник: Смиљка! Причај ти младићу, причај! Бане: Па, нема шта много да се прича, ствар је јасна, знате. Мене интересује како бих ја могао као грађанин града Београда и СФРЈ могао да дођем до стана? Службеник: Да, овде нема печата, и не види се кад је заведено! Лепо сам вас молио да наручите нови печат. ’Ајде, и проверите кад је датум стављен. И? Слушам Вас ја, слушам Вас, ... Бане: Рекао сам шта сам имао да кажем, ствар је јасна, ... Службеник: Да, друг, али тешко се долази до стана ако човек нема породицу! Жену и децу, ... Бане: Па, знам. Али, како да се женим и рађам децу ако немам стан? Службеник: Е, видиш друг у томе и јесте проблем. Али ти си млад, здрав, школован, способан, пред тобом је будућност. Бане: Да, будућност припада мени! Службеник: Припада ти, друг! Него шта! Бане: Али Ви се не бринете за будућност, него само за садашњост! Јер мени и онима који имају сличне проблеме не пружате услове за живот. Службеник: Слушај, друг! Ја на твом месту се не би’ излетао са оваквим изјавама! Овде има тежих случајева. Тежих проблема. Акутнијих. Кризних! О којима ми морамо водити рачуна, пре свега. Бане: Схватам ја то. Али шта ја треба да радим? Службеник: Жени се брате! Бане: Баш Вам хвала!”, *Грлом у јагоде,* 00:19:06-00:21:07

4.1.2.3. Још једно могуће читање

Владимир Погачић је, у раду на низу играних филмова од краја четрдестих година, означен као ”један од најзначајнијих пионира (...) послератног филма”. Доба у коме је почео са стварањем тумачило се превасходно кроз ”постојање теоретских дилема”:

> (...) – да ли да се њиме само потврђује наша способност да производимо игране филмове или се очекује нешто ново у домену садржаја па и саме форме. Сваки аутор је требало да одговори где су границе конформизма, шта жели и да ли својим делом настоји да помогне трасирању путева једног оригиналнијег и аутентичнијег стваралаштва. Да ли се задовољава само илустрацијама општих представа о животу, посебно о народноослободилачком рату и савременим збивањима? У којој мери је подложан друштвеним догмама и *да ли је спреман да и унутар познатог тражи могућности за лични израз? Прихвата ли задатке који се са свих страна постављају пред филмске раднике или жели да се кроз супротстављање и сопствене ставове афирмише као прави аутор?*[162]

Домете Погачићевог рада на филму утврђивала је критика означивши га као ”најизразитију личност”[163], како је наведено, друге генерације аутора, који су приступили филму у атмосфери ”теоретских дилема”. Његов рад на филму је до 1959. представљао остварен идеал слободе и аутономије ауторства.[164]

Омнибус филм *Суботом увече* (1957) се може сматрати једним од првих примера југословенског филма којим је Погачић потврдио премисе антидогматизма. Приступ филму је у овом случају, као семиотичка формација, подразумевао неколико ствари, будући да је *Суботом увече* означен као успех ”колико по тематском толико и по обликовном профилу своје структуре”[165]. У тексту *Савремена тема – највеће искушење југословенског играног филма,* објављеном у часопису *Филмска култура,* Мунитић пише да филм показује уметничка ”хтења и резултате” који настају из ”микро-повода” и да је

---

[162] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma,* 143. (курзив Т.К.)
[163] Ibid.
[164] Погачићев приступ на његовом првом играном филму, *Прича о фабрици* (1949), тумачен је као рад ”по узорима”, ”занатски доста вешта илустрација многих познатих ставова о обнови земље”, где је ”конструкција (је била) видљива у свим секвенцама”, те је константовано да је реализовао филм ”типичан за своје време”. Образложено је да је настојао да се идентификује са ”конструкцијом”, односно ”да је изнутра оснажи својим личним запажањима, психолошким доживљајима и многобројним појединостима које треба да допринесу убедљивости самог проседеа”, што је пак наведено као разлог који му је омогућио снимање наредног филма, *Последњи дан* (1951). И овај филм је тумачен као ”строго програмиран”, али и као успешно ”оживљавање конструкције”, јер је ”умео (је) да обликује ликове, користио се психолошким стањима, држао доста до атмосфере и трудио се да све што улази у филм буде на известан начин и људски оправдано”. Погачићев приступ у овом филму је означен као вештина, која је ”сама по себи (је) признавана као квалитет који омогућује виталност домаћег филма”. И у наредним филмовима, рад овог режисера је анализиран у сличном интерпретативном обрасцу - у филму *Невера* (1953), назван је настојањем да се ”истражи и открије све оно што се драмски кондензовало у тим чудним ликовима”, што је у Погачићевом опусу третирано као видљив домет, а филм као дело којим је ”учвршћен његов стваралачки ауторитет и утицај на текући репертоар”; у *Аникиним временима* (1954), оцењен је као вештина, која је подразумевала ”настојања да се бришу границе између спољне и унутрашње реалности”, на основу којих је филм ”добио извесну интелектуалну димензију, желећи да се претвори у необичну метафору”, која је била ”изузетно подстицајна за нове путеве домаћег филмског израза”; у филму *Велики и мали* (1956) тумачен је као ”режијско мајсторство”, којим је Погачић у стваралачком развоју превазишао све раније постигнуто. Прва награда за режију овог филма на Међународном филмском фестивалу у Карловим Варима 1957, оцењена је као ”највећи дотадашњи успех једног југословенског аутора”, Ibid., 143-148. То што је идеал слободе ауторства у Погачићевом случају већ био досегнут, није се могло уклопити у идеју о ”социјалистичким вредностима које тек треба стварати”. Видети: Boglić, ”Geografija u kinematografiji”, 20. Погачићеви наредни филмови нису наилазили на пријем налик дотадашњем. *Пукотина раја* (1959) је виђен као ”површан и непотребан”, *Каролина Ријечка* (1961) као филм који ”не представља ни осредњи успех”, а *Човјек са фотографије* (1963), којим је уједно и завршен опус овог режисера, као ”солидни акциони филм, јасне конструкције, сасвим одређених ликова и вешто вођене радње”, Volk, *Istorija jugoslovenskog filma,* 147, 148.
[165] Munitić, ”Savremena tema – najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma”, 12.

”ауторска фреска широког ’данас и овде’ из 1957. године”[166]. У осврту на исти филм, у тексту *Двадесета година југословенског филма*, штампаним стенограмским белешкама истоимене дискусије филмских критичара објављеним у часопису *Филмска култура*, Богдан Тирнанић пише:

> Филм Владимира Погачића ’Суботом увече’ био је *први покушај да се неке уобичајене ситуације нашег живота представе путем филма* без претензије да консеквенце што ће из једног таквог сликања облика реалности неминовно произићи буду стриктно одређене неком од врста догматике које је прелазни период новог друштва по сили закона развитка неизбежно и нужно наметао.[167]

У истом тексту Тирнанић *Суботом увече* поставља у раван са филмом *Зеница* (1957) Јована Живановића, који види као ”прво дело југословенског филма које је извесне тектонске покрете наше стварности посматрало *кроз оквир једне личности која у њима активно учествује*”[168]. Као и филм *Зеница*, чија је драматургија, како је наведено, заснована на ”постулатима неореализма”, критика је *Суботом увече* означила као угаони камен, ”тачку” од које се филмови о југословенској стварности даље одвајају у две струје:

> Прва од њих, она која је имала претензије у сликању економских проблема и процеса, све се више кретала у дубину вода искустава италијанског филма из периода непосредно после завршетка рата (...) У исто време, струја филмова чије су теме биле интимистички пасажи личности и времена полако је еволуирала све више ка извесним формама експресионизма на којима се својевремено, негде у периоду између два рата, инсистирало на дуализму спољашњег и унутрашњег света који је, у крајњој консеквенци, узроковао настајање једног условног и замишљеног времена где догађаји нису стриктно хронолошки одређени и за које никада није могуће са сигурношћу утврдити да ли припадају објективној реалности или унутрашњим ткањима човековог бића, да ли потичу из прошлости или ће настати тек у будућности, да ли су се стварно догодили или су само измишљени да би се улепшао свет и убрзало протицање времена.[169]

Суботом увече је тумачен и као ”предзнак модерног сензибилитета” и као ”предзнак јавне и отворене борбе за остваривање принципа ауторске кинематографије”, која је дефинитивно отпочела 1961, а чија се основна карактеристика до 1965. исцрпљује у ”трагању за поетским сензибилитетом савременог човека”. Констатовано је и да је *Суботом увече* ”прави савремени филм” и, истовремено, ”почетак новог, савременог раздобља у духовној и обликовној свести југословенске кинематографије уопште”.

Како се *Суботом увече*, на основу наведеног, може сматрати једним од најупечатљивијих и најранијих примера борбе против догматизма, репрезентација права на стан би се могла тумачити и у контексту где се, третманом уобичајених ситуација из живота у Југославији и покушајима трагања за поетским сензибилитетом савременог Југословена на филму, стабилизовао пожељан систем вредности, тј. у контексту у коме је, савременом тематиком и њеном модерном интерпретацијом, потврђен циљ југословенског филма али и широки спектар садржаја у јавном дискурсу на којима се заснивала транзициона идеологија. Будући да су наведена становишта условила и

---

[166] Ibid.
[167] Bogdan Tirnanić, et. al., ”Dvadeseta godina jugoslavenskog filma”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 46,47 (1965), 61-124, 113. (курзив Т.К.)
[168] Ibid. (курзив Т.К.)
[169] Ibid., 113,114.

генералне интерпретације у контекстима филмске критике, тумачење би се даље могло фокусирати на појединачне ставове сливене у групе унутар којих је, са једне стране, тематика прве приче омнибуса посматрана примера ради, као филмска слика која третира ”проблем љубави и брака младих (*На кошави*)”[170], или на ставове који, са друге стране, третирају интерпретацију теме која је, као ”креативнији однос према стварности, са целовитошћу израза и изградњом сложенијих композиција”[171], остварена путем ”модерно лежерне режије”, при чему ”на нашем екрану равноправно место с осталим стичу тзв. ситни, маргинални, неважни животни мотиви”[172]. Са овог места, тумачење би се могло усмерити на разумевање улоге репрезентације у улози овог филма у производњи знања, јер се Погачићев приступ на овом филму, може тумачити не једино као производ креативног односа према стварности, већ у ширем идеолошком контексту, као потреба да, представљањем уобичајених ситуација из живота у Југославији, ”модерно лежерном режијом” и свим осталим одређењима његовог рада, *Суботом увече,* као филмска екранизација транзиционе идеологије, допринесе да идеологија делује ”непосредније”, да ”пулсира”. Како се Погачићевев рад, као делање идеолошког субјекта који отклон од догматизма у творби идеологије чини освртом на драме главних јунака, представљањем уобичајених ситуација из живота у Југославији и креативним односом према стварности, може разумети као агенс идеологије хуманизоване еволуције ка комунизму, кључно место тумачења би били одговори на питања улоге репрезентације права на стан у маркирању идеологије, тј. у репрезенацији специфичних аспеката југословенства везаних за досезање идеалних обриса слободе стваралаштва. Да ли је репрезентација остваривања овог права у оквиру микро исечка урбане свакодневице, али на начин на који је то критика описала, била кључно место на коме је конструисана савременост овог филма? У крајњој линији, критика је *Суботом увече* позиционирала на хронолошки почетак савременог тематског поглавља југословенске кинематографије, будући да је филм реализован у години која се сматрала ”незаобилазном”, због ”растућег интереса за актуелне мотиве”[173], о чему се много

---

[170] Munitić, ”Savremena tema – najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma”, 12.

[171] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 148.

[172] Munitić, ”Savremena tema – najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma”, 12. Такође, Волк пише: ”Како многи филмови са савременом тематиком нису досезали жељени успех, то је и сам Погачић желео да дође до дела кроз које ће *живот непосредније да пулсира, истине да постану видљивије а егзистенцијални проблеми уочљивији*. Погодан текст нађен је у сценарију Драгослава Илића, састављеном од три приче (…) Нису биле подједнаке вредности али су биле обавијене атмосфером града, прошаране бојама средине и сасвим зависне од оних непосредних свакодневних репортажних реакција које лако у изразу задобијају свој прави смисао. Редитељски поступак потпуно је прилагођен тематици, сведен је на стимулацију актера и камере да исказују оно што саме ситуације намећу. Тако је Владимир Погачић створио филм изворне непосредности, лишене психолошких оптерећења, подвојености између ликова и околине у којој, управо из њихове међусобне испреплетаности, настају они неопходни унутрашњи подстицаји и драмски ритмови који доводе до узбудљивих секвенци. Слика свакодневне реалности испуњена је људском субјективношћу па је све лако схватити, покренути и оправдати. Догађаји су одједном постали једноставни, логични, сведени на оно битно као да и није реч о неком посебном поретку ствари већ, једноставно, осликавању живота. Филм је био отворен, искрен, непосредан и лако је остварио комуникативност са гледаоцима. Одбачено је претерано психологизирање и наметљива ангажованост па се дошло готово до чисте документарности. Проговорио је људски о свакодневним проблемима (…) Имао је велики одјек међу младим синеастима у свим нашим центрима, знатно је храбрио оне који су тражили промене у репертоарској оријентацији наших продуцената, нарочито у самом изразу, и због тога га је критика с правом сматрала претечом једног новог стила који ће бити афирмисан током шездесетих година.”, Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 147.

[173] Мунитић под актуелним мотивима, између осталог, наводи: однос радних обавеза и породичне среће, у *Зеници* (1957) Јована Живановића и Милоша Стефановића у продукцији *УФУС*-а; и у филму *Није било узалуд* (1957) Николе Танхофера у продукцији *Јадран филма*; интима болесника у филму *Само људи* (1957) Бранка Бауера у продукцији *Јадран филма*; и у филму *Вратићу се* (1957) Јоже Галеа у продукцији *Босна филма*; савремени брак у филму *Мали*

расправљало. У тексту Игора Претнара *Проблеми сценарија у нашој производњи,* који је објављен у *Филмској култури,* а који представља скраћени реферат са дискусије ”Округлог стола” одржане за време VII фестивала југословенског филма у Пули, прецизирана је ”основа естетике савременог југословенског филма”:

> Наш је задатак да неуморно сакупимо сва искуства прошлих година наше кинематографије, и да се наоружани тим искуствима ухватимо у коштац с новим и новим проблемима, ... Али, притом не смемо заборавити, да је *основа естетике: дубока идејност теме и садржаја*, за које ће бити све боље и боље савршена техничка средства утеловљења високих форми наших погледа на свет – високих идеја социјализма. (...) Јер, за сценарио на истинско-савремену тему није довољно да се радња догађа у данашње доба и да видимо у становима главних јунака модеран намештај, фрижидер и бојлер. Ту треба нешто више. *На развитак драме и њихових личности морају утицати специфични елементи данашњице, тек онда можемо говорити о истинској савременој теми*.[174]

Управо у овом тексту, *Суботом увече* је назван савременим филмом, после кога су сви остали филмови, ”носили назив савремени”, али се, у већини случајева, радило о ”псеудо-савремености”:

> На пример за једну савремену љубавну драму није важан фактор, да се радња догађа данас, него су важни друштвени фактори, а и остали проблеми тога времена, који директно или индиректно утичу на развитак радње и поступке лица – то је онда савремена тема. Ако се радња љубавне драме одиграва у данашње доба, а у њој наступају проблеми и мотиви, карактеристични за пример ’fin de siecle’, онда о некој савремености не може бити говора. (...) Питање слуха и осећање за доба у коме живимо.[175]

Да ли је савременост љубавне драме у причи *На кошави* Погачић градио управо интерпретацијом стамбеног проблема који поставља у средиште драме, односно наративом којим се дотиче проблематике изградње станова у друштвеном власништву и могућности ”добијања” станова? Ова могућност ишчитавања отвара и велики број додатних питања. Да ли би филм којим је путем архитектуре виђене као друштвени феномен произвођено знање, био једнако значајан да је тема о ”добијању стана” 1957. године интерпретирана као проблем заједнице или неожењеног појединца, без заплета приче венчањем младог пара, јер, са позиције легислативних оквира, право на стан подразумева појединца, не апострофирајући посебно његове године, пол и брачни статус? Да ли би и у другим случајевима архитектура била репрезентована на друштвено пожељан начин? Да ли би и у другим случајевима била репрезентована шира друштвено пожељна слика? Да ли су ове опције биле могуће? Интерпретацијом проблема ван фокуса на појединца, није се могао спровести отклон од социјалистичког реализма на филму, јер се кључ отклона се налазио у индивидуацији интерпретираног садржаја. Истовремено, интерпретацијом проблема на нивоу појединца није се могло остати у сфери реалне опције која лежи у темељу идеолошке аутентичности садржаја о стамбеној изградњи, којом се, пак, чини отклон од утопијске верзије модернизације.

човјек (1957) Жике Чакулића у продукцији *Вардар филма*. Munitić, ”Savremena tema – najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma”, 11.

[174] Igor Pretnar, ”Problemi scenarija u našoj proizvodnji”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 19 (1960), 1-14, 2. (курзив Т.К.)

[175] Ibid., 9.

4.1.3. Репрезентација нове културе становања

4.1.3.1. Нова култура становања: *Породица и домаћинство*

На иницијативу Савеза женских друштава Југославије, Савета за старање о деци и омладини Југославије, Завода за унапређење домаћинства, Савеза синдиката Југославије, Савезне индустријске коморе и Савеза трговачких комора Југославије, непосредно по окончању изложбе ”стамбене технике, економике и културе стана”[176] *Стан за наше прилике*[177], формиран је Организациони одбор Породица и домаћинство, са циљем организовања *I Међународне ревијалне изложбе Породица и домаћинство 1957*.[178] У најави предстојеће изложбе саопштено је да се ”по први (се) пут (…) одржава јединствена специјализована изложба намењена жени, породици и домаћинству”, да ће своје производе на 10.000м^2 приказати стотинак предузећа, ”којима је основни задатак да својим производима помогну жени и породици у свакодневном савлађивању брига око одржавања куће и домаћинства”[179]. У поређењу са сличним изложбама ван Југославије, наглашено је да ће ова изложба, осим комерцијалног, имати и ”васпитни, дидактички карактер, јер ће једним својим делом приказивати (…) како треба да буде уређено и вођено савремено домаћинство”.

I Међународна ревијална изложба Породица и домаћинство 1957. одржана је у оквиру јесењег Загребачког велесајма од 7. до 22. септембра 1957. године.[180] Према даљим плановима, то је требало да буде прва од изложби које ће се, као ”стална општејугословенска друштвена и привредна манифестација с међународним учешћем”, у исто време одржавати сваке године, јер:

> Помоћу ове изложбе друштвене организације и заводи за унапређење домаћинства у сарадњи с индустријом и занатством треба да осигурају усмеравање продукције артикала намењених домаћинству и жени у правцу, који диктирају општи друштвени интереси. Мобилизација привреде у циљу снажнијег и бржег развијања комуналних служби, сервиса, друштвене исхране, услужних делатности као и због механизације и поједностављења рада у домаћинству, проширења употребе полуготових и готових прехрамбених производа и конфекције – представља битан предуслов *за растерећење жене од послова у домаћинству, за решење основних проблема породице*.[181]

Изложба је била конципирана из четири сегмената. Најважнији, ”политички део”, обухватао је ”кратак приказ положаја жене у предратној Југославији и основне промене у друштвеном положају жене, које су наступиле као резултат револуције”, ”смернице за даљи развој процеса еманципације жене” и тачке којима је указано на ”постојеће недостатке те на место породице, која у новим социјалистичким односима није производна јединица, већ основна ћелија друштвеног живота људи, као и на нови морал, који израста у породичним односима”[182]. Други део изложбе је био посвећен опреми и функционисању ”сервиса” и дечијих установа, са приказима рада ”сервиса” за:

---

[176] Tepina et.al, ur., *Stan za naše prilike: izložba i savetovanje*, 10.
[177] ”Povodom izložbe ’Stan za naše prilike’”, 1.; Ibid.
[178] ”Pređeni put”, u: *Porodica i domaćinstvo* (Beograd-Zagreb), br. 1, (1957), I. Наведено према: Fedja Vukić, ”Kontekst društvenog aktivizma u stanovanju”, u: Fedja Vukić, *Modernizam u praksi* (Zagreb: Meandar, 2008), 177-191, 184.
[179] Ž. St., ”Izložba Porodica i domaćinstvo”, *Čovjek i prostor*, (Zagreb), br. 65, (1957), 4-5, 4.
[180] *Katalog jesenskog Zagrebačkog velesajma* (Zagreb: Uprava Zagrebačkog Velesajma, 1957).
[181] St., ”Izložba Porodica i domaćinstvo”, 4. (курзив Т.К.)
[182] Ibid.

(…) крпљење, прање и пеглање рубља; сервисне кухиње, сервисне праонице и сушионице рубља за једну или више зграда; сервисе за продају припремљене хране за кување и радионице за конзервирање хране – воћа и поврћа; сервисе за здравствене услуге; за продају готових оброка; за продају млечних производа; за чишћење, прање и пеглање одеће за одојчад; за дечију конфекцију; сервисне хладњаче; за конзервирање воћа и поврћа; сеоску електричну пекару; сеоску праоницу рубља; сеоско купатило, (…) школске кухиње, обданишта, дечије јаслице и обданишта итд.[183]

Трећи део је обухватао следеће теме:

(…) опрема и организација кухиње, припрема и кување хране, употреба готових и полуготових прехрамбених производа и средстава и начини за одржавање кухиње и кухињских објеката, што све обухвата основни проблем: исхрану. Други проблем – становање обухвата теме: опрема и организација стана, уметност у свакодневном животу, уређење лођа и тераса, (…) одржавање стана. Трећа група проблема обрађује примену савремених материјала у опреми стана, четврта одевање с темама: одабирање и одржавање обуће, модна ревија, кожна и украсна галантерија. Надаље долази проблем хигијене породице на теме: опрема и организација купатила, средства и начин одржавања стамбених објеката, средства за одржавање личне хигијене и козметичка средства, и на крају рекреација, која обрађује тему путовање и разоноду те спортске потрепштине.[184]

Као саставни део изложбе, одржан је и ”Дечији сајам” са производима усмереним на потребе ”најмлађих грађана”, и изложбеним групама: одгој, материјална брига о деци, организација слободног времена деце и омладине.

Будући да је у свакој изложбеној групи, како је наведено, требало сјединити ”политичко-дидактички, демонстрациони и комерцијални”[185] елемент изложбе, изложба, која је неспорно била посвећена питањима и проблемима организације породичног живота у условима новог друштвеног социјалистичко самоуправног амбијента, имала је карактер, Вукићевим речима, ”друштвеног активизма”[186]. Активизам изложбе *Породица и домаћинство* био је далеко екстензивнији од активизама *Стана за наше прилике* и Првог југословенског саветовања о стамбеној изградњи и становању, одржаних 1956, јер се усмерење *Стана за наше прилике*, између осталог, и на културу становања, очитовало тек излагањем опреме и намештаја, предмета ”текуће производње” или оних који се налазе ”у развојној фази” у пропагандном делу изложбе, и јер је закључцима саветовања проблематика становања третирана на свеобухватан начин, тј. у односу на ”све проблематичне елементе у замишљеном процесу досезања индустријског стандарда производње станова, опреме и намештаја”[187].

Изложбе становања нису биле југословенски изум, већ пракса која је током 20. века спровођена у бројним државама.[188] Корени ових изложби налазе се у реформи социјалног становања из средине двадесетих година двадесетог века. Павиљон *L’esprit Nouveau* са изложбе у Паризу 1925. и велика изложба становања која је 1927. одржана у Штутгарту у организацији *Deutsche Werkbund* – а, били су парадигматични примери излагања новог концепта, пре свега стамбених јединица, за којима ће уследити бројне

[183] Ibid.
[184] Ibid.
[185] Ibid., 5.
[186] Vukić, ”Kontekst društvenog aktivizma u stanovanju”, 182.
[187] Ibid.
[188] Изложбе становања су чак и типизиране према месту одржавања, видети: Beatriz Colomina, ”The Media House”, in: *Assemblage* no.27 (1995), 55–66.

изложбе које ће промовисати нову културу становања.[189] Нове стамбене јединице су реализоване на принципима модерне архитектуре, који су, између осталог, подразумевали и рационализацију и стандардизацију, и то не само грађевинских елемената и опреме, већ и начина који би требало да, ”у складу са рационалним стремљењима (…) олакшају напоран посао домаћице”[190]. Реч је о принципима који су двадесетих и тридесетих година двадесетог века на Западу развијани под утицајем комбинације различитих фактора, од прокламовања једнакости мушкараца и жена, прикривене мизогиније према Новој жени и страхова од класних и економских сукоба, а сви ови фактори су резултурали државном политиком ”редоместификације жене” и стварања генерације ”професионалних” домаћица и мајки[191] или ослобађањем жене које не би било усмерено једино ка породици, већ и ка ”свим другим сферама живота”[192], како би жена могла да постане ”грађанка (нин) као и домаћица”[193].

Стамбена реформа и, пре свега, изложбе *Породица и домаћинство*, којима је, кроз архитектонске и шире друштвене дискурсе, промовисана нова култура становања у Југославији да би се ”жена потпуно и целовито реализовала у заједници”, за шта је ”потребно (је) ослободити простор за њено јавно деловање, друштвени и политички ангажман”, и што су били циљеви које је требало постићи постављањем ”у први план сферу приватности у којој запослена жена обавља највећи део кућних послова и преузима бригу око деце”, али и увођењем ”низа јавних сервисних служби, од праонице рубља до ресторана друштвене исхране”[194], нису биле у колизији са идејом о еманципацији жене, која је у Југославији била покренута још 1946, прокламовањем једнакости и равноправности *Уставним законом ФНРЈ* из 1946, где је под чланом 24. заведено:

> Жене су равноправне с мушкарцима у свима областима државног, привредног и друштвено-политичког живота.
>
> За једнак рад жене имају право на једнаку плату као и мушкарци и уживају посебну заштиту у радном односу.
>
> Држава нарочито штити интересе матере и детета оснивањем породилишта, дечијих домова и обданишта и правом матере на плаћено одсуство пре и после порођаја.[195]

Уставна начела о равноправности жена и мушкараца су даље разрађивана сетом закона и прописа којима су права гарантована Уставом детаљно дефинисана. Међу првим законима које је донела Савезна скупштина био је Основни закон о браку (1946), којим су односи у браку постављени на равноправну основу, дајући једнака лична права

---

[189] Подробније о изложбама видети: Jasna Galjer, Iva Ceraj, ”Uloga dizajna u svakodnevnom životu na izložbama *Porodica i domaćinstvo* 1957-1960 godine”, *Journal of the Institute of Art History* (Zagreb), br. 35 (2011), 277-296.

[190] Nikolas Bulok, ”Frankfurt i nova kultura stanovanja”, u: Miloš R. Perović, ur., *Istorija moderne arhitekture. Antologija tekstova. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti. Knjiga 2/B*, 382-394, 389.

[191] Видети нпр.: Susan R. Henderson, ”A Revolution in the Woman’s Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen”, in: Debra Coleman, Elizabeth Danze, Carol Henderson, eds., *Architecture and Feminism* (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 221-253.

[192] E. Denby, ”The Role of Organized Services outside the Home in relation to Scientific Management in the Home”, in: Sixth International Congress for Scientific Management, *Papers* (London: P.S. King, 1935), 154. Наведено према: Elizabeth Darling, ”’A citizen as well as a housewife’: New spaces of domesticity in 1930s London”, in: Hilde Heynen, Gulsum Baydar, ed., *Negotiating Domesticity: Spatial productions of gender in modern architecture* (London, New York: Routledge, 2005), 49-64, 53.

[193] S. Simon, ”Report”, in: Sixth International Congress for Scientific Management, *Proceedings* (London: P.S. King, 1935), 155.; Darling, ”’A citizen as well as a housewife’: New spaces of domesticity in 1930s London”, 54.

[194] Galjer, Iva Ceraj, ”Uloga dizajna u svakodnevnom životu na izložbama *Porodica i domaćinstvo* 1957-1960 godine”, 277-296.

[195] Члан 24., Став 1., 2., 3., *Устав Федеративне Народне Републике Југославије*, 10.

и једнаке обавезе мужу и жени и којим је жена добила пуну пословну способност, економску независност, једнака родитељска права и обавезе према деци.[196]

Прва изложба *Породица и домаћинство* је, дајући назнаке начина за организацију ”поједностављења рада у домаћинству”, у циљу ”растерећења жене од послова у домаћинству” и решавања ”основних проблема породице”, тек поставила контуре за могућности нове културе становања у Југославији, које су даље, на изложбама које ће уследити, додатно разрађиване.

На простору три пута веће површине од простора прве изложбе, у Загребу, али на новој локацији, од 6. до 22. септембра 1958, одржана је *II Међународна изложба Породица и домаћинство.*[197] Гесло изложбе је гласило ”Заједница данас преузима велики део бриге за породицу”, а изложба је била организована кроз сегменте: Стамбена заједница – проширена породица; Сервиси ослобађају породицу од напорног и непродуктивног рада у домаћинству; Дечије установе у стамбеној заједници; Јефтина и квалитетна друштвена исхрана; Катедра економике домаћинства; Добро организована трговина – помоћ породици и домаћинству; Стан економичан и рационалан; Намештај јефтин и функционалан.[198] Могућности за нову културу становања су овом изложбом профилисане далеко већим бројем тема, у поређењу са онима које су покренуте претходном изложбом и, кључно и најважније, концептом стамбене заједнице која је, у сегменту Стамбена заједница – проширена породица, била представљена ”као модел (…) и то макетом (…) стамбене заједнице за 5000 људи”[199], али и плановима, подацима и илустрацијама ”један дан живота радне породице у стамбеној заједници”[200]. Овај концепт је требало да обједини не само све раније навођене тезе о ”сервисима”, већ и шире аспекте којима би се обезбедили адекватни услови за рационалну организацију свакодневице, а којом је, како су лепо приметиле Јасна Гаљер и Ива Церај, требало да се ”допринесе промени друштвеног положаја жене и мајке у новој, равноправној друштвеној улози”, и детаљно:

> Растерећивање од низа кућних послова прања рубља, пеглања, чишћења, заједно са организовањем сервиса за негу болесника, чување деце и друштвену исхрану требало је да допринесе промени друштвеног положаја жене и мајке у новој, равноправној друштвеној улози. Према томе није реч само о ослобађању потенцијала искористивог за рад, него и време за одмор, разоноду, образовање и учествовање у друштвеном животу. У прилог томе говори чињеница да је у фокусу изложбе управо ’радна породица’ и решавање проблема ’индивидуалног домаћинства’ усмерено квалитету свакодневице. У првом плану је удобност спојена с рационалношћу, економичношћу и функционалношћу (…).[201]

Представљене идеје и, пре свих, идеја о стамбеној заједници као проширеној породици, требало је да, у поређењу са идејама са претходне изложбе, покрене шири

---

[196] Након Основног закона о браку уследило је доношење група закона из материје породичног права усвојених 1947. године, док је 1950, Основним законом о управљању привредним предузећима и вишим привредним удружењима од стране радних колектива, изричито прописано право жена да бирају и буду биране у органе управљања предузећима. Видети: Neda Božinović, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku* (Beograd: Devedeset četvrta, Žene u crnom, 1996).
[197] ”Pređeni put”, u: *Porodica i domaćinstvo*, I. Наведено према: Vukić, ”Kontekst društvenog aktivizma u stanovanju”, 184.
[198] ”Pređeni put”, IV-XIV. Наведено према: Vukić, ”Kontekst društvenog aktivizma u stanovanju”, 185.
[199] Vukić, ”Kontekst društvenog aktivizma u stanovanju”, 185.
[200] Mišo Janićijević, ”Izložba 'Porodica i domaćinstvo'”, *Komuna* (Beograd), br.5 (1958), 58-60.
[201] Galjer, Iva Ceraj, ”Uloga dizajna u svakodnevnom životu na izložbama *Porodica i domaćinstvo* 1957-1960 godine”, 277-296.

талас друштвеног активизма, о чему сведочи појашњење концепта стамбене заједнице, које је Едвард Кардељ, након посете изложби, дао:

> (…) чињеница да изложба даје веома правилну концепцију стамбене заједнице – не као обичне организације грађана за пропаганду одређене идеје, него као специфичног облика комуналне активности у којој се иницијатива и средства појединог грађанина – на основи његових сопствених потреба – уједињују са планом и средствима комуне.[202]

Непосредно по окончању изложбе, покренута је иницијатива оснивања катедре Породица и домаћинство кроз мрежу народних универзитета, са циљем да се ”популаризују социјалистички принципи и врши измена искустава у акцијама на подручју проблематике савремене породице и организације домаћинства”[203]. Истовремено, започело се са усвајањем сета закона у области становања[204], чиме је постављена ”основа за стварање нових услова друштвеног живота”[205].

Две године касније, 1960, од 30. априла до 15. маја, у Загребу је одржана трећа и последња изложба *Породица и домаћинство*, састављена од секција: Стамбена заједница; Услуге за домаћинства; Становање; Дечије установе; Породица и домаћинство на селу; Савремена трговина и снабдевање; Сајам робе широке потрошње; Ми смо на одмору; Друштвена прехрана; Катедра породице и домаћинства.[206] Становање је било представљено концептима масовне производње станова југословенских грађевинских предузећа: префабрикација, ”Градис”, Љубљана; монтажна градња, ”Југомонт”, Загреб; ”стан блиске будућности”, Бернардо Бернарди и сарадници, стан типа ”Корбар”, ”Темпо”, Загреб; стан у солитеру, ”Трудбеник”, Београд; стан из ”концентрисане стамбене изградње”, ”Враница”, Сарајево; стандардни стан у Београду, ”Рад”, Београд, а изложби је претходио распис конкурса за ”нови тип савременог стана будућности” који је требало да одговори на задатак да ”’стан за наше прилике’ постане и стан за прилике сваког појединачног корисника према његовим индивидуалним жељама и могућностима”[207].

Најразличитији сегменти све три изложбе *Породица и домаћинство* никада нису изоставили оно што је, као ”политички део”, било јасно наглашено на првој изложби - положај жене у постреволуционарно доба, иако то, касније, није експлицитно помињано. Такође, изложбе нису биле само индикатор реформи у области становања, већ и индикатор ширих друштвених промена ка којима се југословенско друштво кретало, а које су, у извесном смислу, превазилазиле и опсег женског питања. Часопис *Породица и домаћинство* је септембра 1960. променио назив у *Стамбена заједница,* уз образложење да ”нема више разлога да се стамбене и месне заједнице одвојено

---

[202] Edvard Kardelj, ”O izložbi Porodica i domaćinstvo 1958”, u: ”Pređeni put”, u: *Porodica i domaćinstvo,* XV. Наведено према: Vukić, ”Kontekst društvenog aktivizma u stanovanju”, 185, 186.
[203] ”Napomena redakcije”, *Iz prakse za praksu* (Zagreb: Savez narodnih sveučilišta NR Hrvatske, 1958), bez paginacije.
[204] Крајем 1958. усвојен је ”Закон о национализацији најамних зграда и грађевинског земљишта”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 52 (1958); а током 1959 ”Закон о стамбеним односима”; ”Закон о пословним зградама и просторијама”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 16 (1959); ”Општи закон о стамбеним заједницама”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 16 (1959); ”Закон о властиштву на деловима зграда”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 16 (1959); *Закон о финансирању стамбене изградње* (Службени лист ФНРЈ, 1959).
[205] Vukić, ”Kontekst društvenog aktivizma u stanovanju”, 185, 186.
[206] *Porodica i domaćinstvo,* izvanredno izdanje, (Beograd-Zagreb), V, (1960), Vodič kroz proljetni Zagrebački velesajam i izložbu Porodica i domaćinstvo, bez paginacije.
[207] Vladimir Nenadović, ”O stanu za naše prilike”, *Porodica i domaćinstvo,* (Beograd-Zagreb), br. 3-4, (1960), 6.

третирају”[208]. Стамбена заједница је дефинисана као територијално самоуправна заједница, и то у оквирима друштвено-политичког уређења, што се, у поређењу са промовисаним културама становања ван Југославије, може тумачити као акт који је иницијално требало да произведе кључну разлику, будући да је овим одређивањем, нова култура становања у Југославији, у извесном смислу, уграђена у друштвено-политички систем, уградњом просторног оквира у коме би она требало да се развије. Неопходно је поменути да се, ван контекста изједначавања стамбене заједнице са територијално самоуправном заједницом, просторни оквири којима се омогућава нова култура становања у Југославији, могу тумачити и другачије, а у зависности од одабира примера за поређење у мноштву, не само различитих, већ и оних примера који су се, у истим државама, током година мењали. Усаглашавање просторних оквира претпостављених за стварање и развој нове културе становања са друштвено-политичким системом у Југославији се даље може тумачити као својеврсни корак ДДД механизма, о чему је било речи, а којим је, са легислативне платформе, отворена могућност за даље легитимизације идеологије кроз дискурсе. У овом случају, међутим, дискурс архитектуре је био у заостатку.

У организацији Савезног завода за урбанизам и комунална питања, у сарадњи са урбанистичким заводима и институтима република и градова, у Београду је, у марту 1962, одржан симпозијум *Стамбене заједнице као предмет просторног планирања*. Повод за окупљање је била констатација у извештају Савезног извршног већа за 1960. годину, где је наведено да ”озбиљне тешкоће за даљи развој стамбених заједница представља одсуство планске изградње и реконструкције делова градова у складу са постојећим и развијањем стамбених заједница”. Овим поводом Сретен Бјеличић наводи следеће:

> О стамбеним заједницама као територијалном самоуправним заједницама наша политичко-правна схватања су формулисана врло одређено. Поред посебног савезног закона, о њима се говори у Програму СКЈ, резолуцији Савезне народне скупштине од 1957. године о основним принципима савезног законодавства, бројним документима са конгреса Социјалистичког савеза итд. Сви ти текстови садрже, међутим, само, или највећим делом, друштвене оквире стамбених заједница, док су њени просторни оквири и садржаји, који су нужно повезани са друштвеним уређењем, остајали несагледани, непроучени и неприлагођени.[209]

Реферати са симпозијума су указали на исту ствар. Александар Ђорђевић је сматрао да се питање друштвене потребе и оправданости ”комплексне изградње стамбених насеља” или не процењује објективно или под притиском објективних ограничења остаје у домену теорије, упозоравајући на домете који су постигнути у већ изграђеним насељима и наводећи да ”методологија друштвеног, комуналног и финансијског планирања није (…) прилагођена таквој стварности”, да програми стамбене изградње са планираним бројем станова не омогућавају изградњу стамбених насеља, и да је ”Теоретски, нешто (је) јаснија ситуација у погледу финансирања осталих пратећих објеката стамбене заједнице, као што су школе, трговине и сервиси. У пракси,

[208] ”Nema više razloga da se stambene i mesne zajednice odvojeno tretiraju: intervju sa sekretarom Saveznog izvršnog vijeća za zakonodavstvo Džemalom Bijedićem”, *Stambena zajednica,* (Beograd-Zagreb), br.10 (1961), 1-15.
[209] Bjeličić, ”Stambena zajednica – osnovna planska urbanistička jedinica grada”, 43,44.

међутим, редовна је појава да изградња стамбених зграда иде брже и да многа изграђена нова насеља још нису добила најнужније пратеће објекте”[210].

4.1.3.2. ”Растерећење жене од послова у домаћинству”: ”извођење” родне улоге ”жене”

Мушкарци (1962), Мило Ђукановић

Док је раскорак између архитектуре и политике архитектура требало да достигне сагледавањем, проучавањем и прилагођавањем просторних оквира и садржаја стамбених заједница њеним друштвеним оквирима самоуправљања, да просторне оквире и садржаје ”нужно повеже” са друштвеним уређењем и, неопходно је поменути, развијањем ”теоријских модела”[211] југославизује просторне оквире за нову културу становања, који неспорно имају корене у модернистичком дискурсу, филм је указао на домете уобличавања нове стамбене културе, дајући јој сет значења приказима искустава појединца унутар просторних оквира иницијално намењених рационалној, економичној, функционалној и удобној организацији свакодневице.

Бројни филмови југословенске продукције су се, интерпретирајући најразличитије теме, бавили културом становања у Југославији са најразличитијих аспеката. За ово истраживање је одабран филм *Мушкарци*[212] (1963), у режији Мила Ђукановића и продукцији *Ловћен филма*, будући да се нова култура становања третира, пре свега, са аспекта ”женског питања”, које је, како је показано, било темељно место њеног профилисања, како у архитектонским, тако и у ширим друштвеним дискурсима. Такође, ова филмографска јединица је одабрана јер је реализована 1963. године, у време када је нова култура становања већ досегла зенит друштвене промоције. То је био тренутак када су, иако су, унутар дискурса архитектуре, дате прве примедбе на разраду концепта стамбене заједнице и на могућности за његову реализацију у вези са утемељењем у реалности самоуправног социјалистичког друштвено-економског развоја, на ред заправо дошли проблеми усаглашавања друштвено-политичких и архитектонско-урбанистичких оквира овог концепта унутар којих је даље требало трасирати контуре нове културе становања. Филм *Мушкарци* се новом културом становања бавио уз визуелни третман архитектуре Београда, што је такође био један од разлога за његов одабир. С обзиром на то да су два претходно анализирана примера филма тему становања показала без визуелних наратива, а да је југословенска кинематографија произвела неупоредиво већи број оних који су се бавили њеним визуелним представама, овај филм се, у овако постављеној анализи репрезентације становања на филму, није могао избећи, нарочито уколико се узме у обзир и чињеница да је филм *Мушкарци* третирао архитектуру Београда чији се корени налазе у модерној архитектури.

---

[210] Djordjević, ”O nekim problemima planiranja i finansiranja kompleksne izgradnje stambenih naselja”, 44. Видети и: Jernejec, ”Stambena naselja danas i sutra”, 45.; Sila, Radovan Miščević, ”Optimalne veličine stambenih zajednica”, 46.; Vladimir Bjelikov, ”Lik našeg urbaniste”, *Arhitektura Urbanizam* (Beograd), br.14 (1962), 46-47.

[211] Видети у: Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, 102-106.

[212] ”MUŠKARCI - pp. Lovćen film - ps: Julija Najman, Miroslav Milovanović - r: Milo Đukanović - f: Stevo Radović - m: Dušan Radić - sc: Vlastimir Gavrik - mt: Mirjana Mitić, Olga Skrigin - gl: Slobodan Perović, Olivera Marković, Mija Aleksić, Jelena Jovanović-Žigon, Velimir (Bata) Živojinović - met: 2.250 - tp: 35mm; c/b, vajdskrin - rod: igrani – od: 22. III 1963.”, u: Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 257.

Филм *Мушкарци* прати догодовштине шесточлане породице Савић, у вези са организацијом обављања кућних послова, јер су брачни партнери, Мира и Жика, запослени. Након што брачни пар два пута безуспешно упосли кућне помоћнице, Мира одлучује да породичну свакодневицу устроји одустајањем од лекарске специјализације. Жика не жели да то дозволи и, након договора са Миром, отвара лажно боловање, одсуствује са посла и преузима обавезе у кући, не би ли Мира имала више времена за рад.[213]

Филм почиње прологом у коме се види група стамбених зграда. Камера се зауставља на једној од њих и показује жене на терасама у обављању кућних послова **[Фт. 4.1.3.2.1. – 4.1.3.2.3.]**. Камера се зауставља још једном, на једној од тераса, када се види и наслов филма, и у поднаслову "Јуче, данас, ..." **[Фт. 4.1.3.2.4.]**. Шпица приказује жену која ужурбано облачи четворо деце и сервира им оброк, и мушкарца који се припрема за излазак **[Фт. 4.1.3.2.5. – 4.1.3.2.10.]**. Кадром на сво шесторо ликова, снимљеним у екстеријеру, на Тргу Теразије, шпица се завршава разговором у коме мушкарац, журећи на посао, приговара жени што није дотерана, на шта она одговара да не постиже, јер сада, у браку, осим о деци, брине и о њему **[Фт. 4.1.3.2.11. – 4.1.3.2.13.]**.[214]

Док је дискурс архитектуре нову културу становања уобличавао рационализацијом и стандардизацијом грађевинских елемената и опреме, функционалном организацијом стамбених простора и сервиса, просторним планирањем стамбених насеља, односно стамбених зграда и пратећих објеката стамбене заједнице, спроводећи при томе модернизацијски ток "развијања комуналних служби, сервиса, друштвене исхране, услужних делатности", филм је показао искуство "радне породице" око бриге о деци и око вођења домаћинства, осликавајући контуре нове културе становања, које су, иако на трагу, још увек биле далеко од планираног и пројектованог модернизацијског циља.

Догодовштине главних јунака, брачног пара, приказане су као две приче у паралелним токовима, о њиховим свакодневицама, које се преплићу у заједнички проведеним тренуцима.[215] Филм се међутим, на томе не задржава, већ инсистира на

---

[213] У филмографији, *Мушкарци* је описан као победа љубави након расплета ситуације у којој је "Жена грађанина (…) презапослена", а он "(…) преузима улогу и све више се понаша као домаћица, у мушком и женском друштву, на улици и у стану, на пијаци и у продавници.", док "Његова супруга такође стиче нове навике и понаша се управо онако како се Ђока (sic!) раније понашао. Промена наилази на опште одобравање жена и револт мужева", из чега "(…) проистекну многе згоде и незгоде, љубомора, свађе, зборови жена ради преиначења брачних односа", Ibid., 257.

[214] "Мушкарац: *Да пожуримо, молим те, закаснићу у канцеларију! Ниси се ни нашминкала, ниси ни намазала нокте, а кад смо се узели, спавала си на огледалу.* Жена: *Кад смо се узели нисам имала четворо деце.* Мушкарац: *Да си имала четворо деце, ја те не би' ни узео.* Жена: *Кад смо се узели нисам водила рачуна и о теби. А ако овако изгледа онај ко треба да се стиди, то си ти!* Мушкарац: *Добро, добро, добро, ... извини молим те, закаснићу у канцеларију.* Жена: *Добро, у реду ...* Мушкарац: *Довиђења!*", *Muškarci,* DVD, režija Milo Đukanović (1963; Beograd, RS: Delta Video, 2009), 00.02.21. – 00.02.45.

[215] Реч је о сценама када се пар растаје пред посао ујутру, покушава да пронађе помоћницу **[Фт. 4.1.3.2.14. – 4.1.3.2.16.]** и када одлази да отвори боловање за Жику, након договора о томе да он преузме све обавезе **[Фт. 4.1.3.2.17. – 4.1.3.2.19.]**, а које су постављене у реалне архитектонске просторе од којих се јасно могу идентификовати простор Трга Теразије, пред Зградом Савезне привредне коморе (1959) архитекте Лавослава Хорвата, где је сниман растанак пред нови радни дан, и простор Студентског парка, пред Зградом Природно-математичког факултета - Хемијског института у Београду (1954) архитеката Александра Секулића и Ђорђа Стефановића, где је снимљена потрага за кућном помоћницом. О поменутим архитектонским објектима видети: Митровић, *Новија архитектура Београда*, 130-131.; Milićević-Nikolić, "Robna kuća 'Beograd'", 21-23.; Minić, "Transformacija centra Beograda", 18-21.; Stojanović, "Urbanizam", 9-103; Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 105-247; Aleksandar Radojević, "Hemijski institut u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 18 (1962), 36-38.

интерпретацији индивидуалних свакодневица. Свакодневица брачног пара је конструисана постављањем сцена у јавне и приватне просторе Београда. Мира је лекар на специјализацији и ван радног времена се брине о породици, а њен дан се одвија између куће, дечијег обданишта, амбуланте и продавнице, док је Жика економиста, запослен као службеник, и у току дана се креће од канцеларије, кафане где одлази после посла, до куће. Жика повремено увече излази са колегама, а Мира је за то време у кући са децом. Сцене са Миром су снимљене пред дечијим обдаништем **[Фт. 4.1.3.2.20. – 4.1.3.2.22.]**, у амбуланти **[Фт. 4.1.3.2.23. – 4.1.3.2.25.]**, и у продавници **[Фт. 4.1.3.2.26. – 4.1.3.2.28.]**, од којих се јасно може идентификовати последње наведени, а реч је о објекту пуног назива Тржни центар са самопослугом на Цветковој пијаци (1955) архитеката Угљеше Богуновића и Михаила Јанковића **[Сл. 13.]**.[216] Сцене са Жиком су снимљене у канцеларији **[Фт. 4.1.3.2.29. – 4.1.3.2.31.]**, кафани **[Фт. 4.1.3.2.32. – 4.1.3.2.34.]** и бару за ноћне изласке **[Фт. 4.1.3.2.35. – 4.1.3.2.37.]**, од којих се јасно може идентификовати последње наведени, а реч је о Хотелу *Majestic*, који је према пројекту Милана С. Минића, реализован 1937, а дограђен и адаптиран 1940. године **[Сл. 28.]**.[217] Свакодневице брачних партнера су приказане у паралелној монтажи сегмената дана, чиме су разлике у животима обоје јунака јасно конструисане. Кроз две паралелне приче наведена архитектура Београда је интерпретирана као просторни оквир Мирине или Жикине свакодневице, где се архитектура која је коришћена као мизансцен Мирине свакодневице, тј. дечије обданиште, које се нажалост не може идентификовати, и Тржни центар са самопослугом на Цветковој пијаци, репрезентују као простори у којима се одвијају нове социјалне интеракције које "жену" ослобађају од рада у кући, као примери "сервиса", на којима је дискурс архитектуре темељио идеју нове културе становања. Међутим, ови архитектонски простори, како је филм показао, нису били довољни за потпуно ослобађање жене.

Драма у породици Савић почиње тек након поменутих сцена, једног поподнева када се Жика врати са посла кући.[218] Мира саопштава да ручка нема, јер не може сама да постигне обавезе на свом послу, у кући и око деце **[Фт. 4.1.3.2.38. – 4.1.3.2.43.]**.[219] Док се Мира ужурбано припрема за посао и моли Жику да разговара са кућном помоћницом која долази да конкурише за рад у њиховој кући, Жика разговара са децом на тему кућне помоћнице, јер они не разумеју због чега им је потребна још једна, како кажу, жена, осим маме, жене која је већ кућна помоћница.[220] Мира пред одлазак на посао прекида овај разговор и каже Жики да би, уколико нешто од кућних послова

[216] Видети: ИАБ, фонд бр. 17, ф. 14-6-1955.
[217] Видети: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 2-26-1940.
[218] "*Па добро, шта је ово? Шта је ово, молим те, чекам пола сата! Звоним пола сата, а ви се забављате овде! Могли сте бар кључ из браве да извадите. Човек ко мазга ради, а онда треба да цркава овде од глади, пред својим рођеним вратима! Молим моје папуче!*", *Muškarci,* 00.06.04. – 00.06.26.
[219] "*Тако лепо! Нема па нема! (...) Нема Жико зато што не могу све да постигнем. И амбуланта и кућа, и деца и судови и ручак ... Не могу да постигнем све то! А ти уместо да ми помогнеш, возикаш се таксијем!*", *Muškarci,* 00.06.43. – 00.07.00.
[220] "Мирче: *Тата, шта је то тата кућна помоћница?* Жика: *Кућна помоћница, па то је жена.* Јовица: *Па шта ће нам две жене?* Жика: *Како две жене? Па, долази само једна жена.* Јовица: *А ми већ имамо маму.* Жика: *Немој да причаш, мама није кућна помоћница.* Јовица: *Како није?* Жика: *Кућна помоћница пере судове, пере веш, скува ручак, обуче тебе, мене, ... а не мене, Цацција, тебе ...* Јовица: *Па, то је ипак мама!*", *Muškarci,* 00.07.59. – 00.08.32.

уради сам, деци најбоље могао да да објашњење.[221] Већ заплет филма је указао на то да се са модернизацијским дометима није стигло до планиране разине и наговестио да, у недостатку свих потребних сервиса, пар тражи алтернативно решење за одржавање домаћинства и адекватну бригу око деце, чиме су дате назнаке својеврсне репрезентације нове културе становања на овом филму.

Алтернативно решење је убрзо пронађено, јер Жика одлучује да не дозволи Мири да одустане од специјализације и уверава је да он може и жели ”да ради по кући”[222] **[Фт. 4.1.3.2.44. – 4.1.3.2.46.]**. Свакодневица Савића је заправо приказана кроз два сегмента, до и након што Жика отвори боловање, престане да ради на свом радном месту и преузме све обавезе око деце и одржавања домаћинства, а филм је фокусиран на други сегмент, показујући нову културу становања кроз низ комичних ситуација у кући, у односима супружника, супружника са децом и, кључно, у односима супружника ван куће, са колегама на послу и комшијама, који, како филмска прича инсистира, проистичу из наводно потпуне инверзије идентитета протагониста. Интерпретацијом алтернативног решења брачног пара за бригу око деце и одржавања домаћинства, и посебно, специфичног аспекта решења који се односи на наводно потпуне инверзије родних идентитета протагониста, нова култура становања је, у другом сегменту филма, иницијално репрезентована на радикално другачији начин од оног који су шири друштвени дискурси, у циљу еманципације жене, регулисали.

У другом и главном сегменту филма, индивидуалне сцене са Жиком су смештене или у простор њиховог стана **[Фт. 4.1.3.2.47. – 4.1.3.2.49.]** или у јавне просторе града, у исте архитектонске просторе у које је претходно постављана Мира, семиотизујући их као места наводно радикално другачијих друштвених интеракција од оних за које су иницијално пројектовани. Док је носилац нове културе становања по ширим друштвеним дискурсима требало да буде ”жена” која се ”реализује у заједници”, за коју је ослобођен ”простор за њено јавно деловање, друштвени и политички ангажман”, филм је иницијално приказао да се циљеви ослобађања жене постижу, али не у потпуности, захваљујући ”мобилизацији привреде у циљу снажнијег и бржег развијања комуналних служби, сервиса, друштвене исхране, услужних делатности као и због механизације и поједностављења рада у домаћинству, проширења употребе полуготових и готових прехрамбених производа и конфекције”[223], односно не захваљујући испуњењу предуслова ”*за растерећење жене од послова у домаћинству, за решење основних проблема породице*”[224]. Филм је иницијално приказао да се циљеви

---

[221] ”*Ако распремиш овде све и опереш судове, најбоље ћеш показати деци шта је кућна помоћница. (...) Жико, чуј, могао би баш једанпут то баш и да урадиш!*”, *Muškarci,* 00.08.33. – 00.08.43.

[222] ”Жика: *У реду, у реду, познато ми је! Жене су мученице, жене раде у кући, жене раде у канцеларији, раде, раде! Не могу више! Немогу више да слушам то твоје кукумавчење! Не могу више! Пропадам! Пропадам! Пропадам! Да се заменимо!* Мира: *Не разумем шта то говориш.* Жика: *Од сутра да ја радим у кући! Да чистим, да кувам тепихе, да перем, да пеглам, ... !* Мира: *Седи и смири се, то није за мушкарце!* Жика: *Јесте, јесте, све је за мушкарце, мушкарци све могу.* Мира: *Молим те, седи да ти кажем. Овако даље не иде. Ја ћу да оставим своју специјализацију, и остаћу код куће са децом.* (…) Жика: *Кад сам ја студирао ти си радила и жртвовала се за мене. Зашто не би' ја сада за тебе?* Мира: *А зато би се ти жртвовао због мене?* (…) Жика: *Молим те, ево радићу док ти не будеш завршила ту специјализацију.* Мира: *Жико, па ти не знаш да радиш ништа у кући.* Жика: *Па нисам знао ни у предузећу, па ето, ... некако сам ...* Мира: *И шта ћемо без твоје плате?* Жика: *Моја плата стварно ...* (…) Мира: *А јел' ти стварно то хоћеш?* Жика: *Да!* Мира: *Сигуран си да желиш?* Жика: *Да, желим, стварно желим.* Мира: *Сигуран си да хоћеш?* Жика: *Да! Да! Хоћу!*”, *Muškarci*, 00.25.29. – 00.27.17.

[223] St., ”Izložba Porodica i domaćinstvo”, 4. (курзив Т.К.)

[224] Ibid. (курзив Т.К.)

ослобађања жене у потпуности постижу ангажовањем мушкарца око послова у домаћинству, мушкарца који је уједно и носилац нових друштвених интеракција, појавних облика нове културе становања, протагониста нове културе становања. О овоме сведоче сцене кулминација приказа бриге о домаћинству обоје јунака. Док је у Мирином случају то сцена којом се тек заплиће драма, у Жикином случају су то сцене у којима се види долазак новинарке у стан породице Савић, јер она жели да од Жике узме интервју за радио. Жика је у интервјуу најављен као ”мушкарац који је пре свих других мушкараца предвидео и прихватио будућност”, као ”јунак” који ”има интелигентно, енергично лице, ублажено за нијансу бригом око деце и породице”, и као мушкарац који се, иако ”на себи има кецељу”, ”нимало не разликује од других мушкараца”[225]. Интервју ће убрзо, са Жикином фотографијом са кецељом на насловној страни, бити објављен и у часопису *Практична жена* **[Фт. 4.1.3.2.50. – 4.1.3.2.52.]**.

Пре даље расправе, неопходно је поменути да други сегмент филма показује да огледало, на коме се наводна потпуна инверзија идентитета заснива, не постоји, јер су сцене са Жиком ван куће постављане у исте архитектонске просторе у које је претходно постављана Мира **[Фт. 4.1.3.2.53. – 4.1.3.2.55.]**, али и у заједничке просторе стамбене зграде у којој Савићи станују, а у којима Мира до тада није приказана, и у којима су приказани Жикини односи са другим женама, комшиницама у згради и домаћицама, јер Жика постаје њихов пријатељ и савезник у решавању идентичних проблема које, као домаћица, има. Са друге стране, индивидуалне сцене са Миром су постављане или у простор амбуланте где је запослена или у просторе где одлази на улепшавање, и без сцена у којима се Мира може видети у кафани са колегама са посла или у самосталном ноћном изласку, а које су надомештене заједничким сценама брачног пара у ноћном бару где одлазе у друштву Мириног колеге и његове супруге. Такође, након што Жика доспе на насловну страну часописа *Практична жена*, тј. након што нова друштвена улога ”мушкарца” постане јавна ствар, долази до назнака решавања истог проблема и у другим породицама. На вест у новинама жене реагују са одушевљењем, што међутим неће бити случај са мушкарцима. Раде, Жикин колега долази код Жике у посету. Показујући му *Практичну жену* пита га да ли разуме да се ради о ”свима њима”[226] и позива на дружење **[Фт. 4.1.3.2.56. – 4.1.3.2.58.]**, што Жика одбија јер има обавезе око деце. Иако колеге размишљају о томе да му запрете отказом, одлучују се на још један покушај убеђивања и позивају Жику са супругом на вечеру. Жика се на вечери у

[225] ”Новинарка: *Драги слушаоци, налазимо се у стану Жике Савића, мушкарца који је пре свих других мушкараца предвидео и прихватио будућност. Јунак наше емисије има интелигентно, енергично лице, ублажено за нијансу бригом око деце и породице.* Жика: *Око деце, највише!* Новинарка: *Да, око деце. На себи има кецељу, уосталом он се нимало не разликује од других мушкараца. Друже Савићу, Ваш случај је занимљив са социјалног, психолошког, па ако хоћете и сексуалног становишта.* Жика: *И, економског!* Новинарка: *Да, и економског. Хоћете ли нам рећи како сте успели да организујете тако складан брак?* Жика: *Па, једноставно, радим све по кући.* Новинарка: *Кувате ли?* Жика: *С великим задовољством.* Новинарка: *Перете ли веш?* Жика: *И мали, и велики, у две воде.* Новинарка: *А сада једно практично питање – Какви су Ваши односи према другим женама? Како се односе друге жене према Вама када се нађете у пиљарници, продавници, на неким другим местима, односно, како се Ви односите према њима?* Жика: *Па, не примећујем их.* Новинарка: *А, према мушкарцима?* Жика: *Њих не виђам. Немам времена за њих.* Новинарка: *Хвала друже Савићу! Мушкарац који Вам је сада говорио је сретан. То се види по њему. Срећна је његова супруга. Наравно, нећемо питати друга Савића, да ли му његова супруга помаже у кућним пословима. Она то чини, кад год јој њене обимне дужности то дозвољавају. А мушкарци, нека се свако од њих запита кад су последњи пут помагали својим женама. Хвала друже Савићу. Хвала у име свих жена. Још једно хвала.*”, *Muškarci*, 00.52.00. – 00.53.42.

[226] ”*Је ли шта је ово? Цео град прича само о теби? Ту се не ради само о теби, ради се о свима нама. Шта хоћеш? Да сви обучемо ове кецеље? Луче су друга директора видели на пијаци, и то у колима! (...) Слушај, дођи вечерас у бифе, биће цело друштво тамо.*”, *Muškarci*, 00.54.32. – 00.54.55.

шефовом стану понаша као домаћица, а када жене то виде, вече се завршава тако што мушкарци распремају столове, док жене ћаскају. Ускоро креће и побуна комшија, јер комшинице домаћице желе да им мужеви помажу у кући. Један од комшија одлучује да се разрачуна са Жиком и одлази у његов стан[227] **[Фт. 4.1.3.2.59. – 4.1.3.2.61.]**, а када то чују, и комшије са осталих спратова стамбене зграде се придружују, изводе Жику из стана, који, међутим, успева да побегне **[Фт. 4.1.3.2.62. – 4.1.3.2.67.]**. Настаје општа пометња, јер за комшијама који јуре Жику јуре и комшинице, не би ли га спасиле **[Фт. 4.1.3.2.68. – 4.1.3.2.70.]**. Сви се заустављају пред зградом и, након краћег разговора[228], настаје туча у којој Жика побеђује **[Фт. 4.1.3.2.71. – 4.1.3.2.73.]**.

Филм показује да једноставне и потпуне инверзије идентитета протагониста, иако се на томе инсистира, или нема, јер потпуна инверзија подразумева Друго брачног односа, које филм изоставља, а што није ни тема овог рада, или то не дозвољавају други мушкарци. Границе до којих ”жена”, индивидуално, у јавном простору, може да дође су на њеном радном месту и у салону за улепшавање, уз уобичајене трасе око бриге о домаћинству, а границе до којих ”мушкарац”, као протагониста бриге о домаћинству, може да допре регулишу други мушкараци.

Међутим, уколико се пол и род, тј. биолошко одређење и родни идентитет који се твори извођењем, разграничe, интерпретација нове културе становања се може сагледати са другачијег аспекта. Иако филм извор комичног позиционира у поистовећивању полног и родног идентитета, у подударности пола и рода, односно у ”природности” њихових веза, јасно је показано да се женска односно мушка ”улога” ”изводе”, и да улоге у извођењу родних идентитета брачних партнера, у вези са обавезама према деци и запослењима, нису претходно дате, да не постоје ”по себи”[229]. Ова могућност дозвољава да се интерпретација нове културе становања на филму, која је неспорно указала на то да домети и реализација модернизацијског тока нису отишли далеко, тумачи у вези са извођењем родне улоге и конструкцијом родног идентитета протагониста, без обзира на то да ли је изведени родни идентитет подударан њиховим биолошким одређењима. Тачније, ова могућност дозвољава да се интерпретација нове културе становања тумачи у вези са извођењем родне улоге жене, без обзира на то да ли ову родну улогу изводи жена или мушкарац (биолошка одређења). Кључно место семиотизације нове културе становања не тиче се приказа искуства мушкарца у просторним оквирима намењеним бризи око деце и домаћинства, већ приказа извођења родне улоге жене у тим истим просторним оквирима, без обзира на полни идентитет

[227] ”Комшија: *Јесте ли Ви Жика?* Жика: *Жика Савић.* Комшија: *С’ другог спрата?* Жика: *Да.* Комшија: *Ти си онај што меси, а?* Жика: *Тачно!* Комшија: *Ја сам Јулкин муж.* Жика: *А, Ви сте! Изволите! Ви сте сигурно дошли по неки савет? Седите!* Комшија: *Савет ће требати теби и то један једини! Дошао сам да ти га дам!* Жика: *За колаче?* Комшија: *Не, него за мушкарце!* Жика: *Добро, шта хоћете Ви од мене?* Комшија: *Хоћу да те научим да више никад не месиш питу!* Жика: *Како? Да никад више не месим колаче за моју децу?* Комшија: *Никад више!* Жика: *Никад више да не перем веш?* Комшија: *Никад више!* (…) Жика: *Пусти ме! Шта хоћете Ви од мене?*”, *Muškarci*, 01.13.33. – 01.14.12.

[228] ”*Шта је, шта хоћете?! Зашто тројица на једнога?*”, а један од комшија одговара ”*Ја сам мушкарац, жене треба туђи!*”, *Muškarci*, 01.15.54. – 01.16.03.

[229] О конструкцији родних идентитета видети: Judith Butler, ”Performative Acts and Gender Construction: An essay in phenomenology and feminist theory”, in: Philip Auslander, ed., *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. 4. (London: Routledge, 2003), 97-110.; Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990); Judith Butler, ”Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion”, in: Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’* (London: Routledge, 1993), 121–140.

(биолошко одређење) извођача родне улоге и, коначно, и најважније, приказа извођења родне улоге жене, без обзира на полни идентитет (биолошко одређење) извођача родне улоге, али у вези са чињеницом да он/она тренутно није у радном односу. Дакле, кључно место семиотизације нове културе становања на филму *Мушкарци* не представља једино Жикино извођење родне улоге жене, већ и то што је он ван радног односа, на боловању. Нова култура становања није представљена као алтернативно решење бриге о деци и домаћинству које се огледа само у томе што Жика, као мушкарац (биолошко одређење), обавља све послове, већ и у томе што је Жика привремено незапослена жена, жена на боловању, домаћица на одређено време.

Дакле, сви до сада поменути архитектонски објекти на филму, тј. јавни простори Београда, у оба сегмента су репрезентовани као простори нове културе становања, у којима се, у вези са бригом око породице и домаћинства, јавно изводи родна улога ”жене”, с’ тим што су то, у првом сегменту филма, простори у којима су изведени родни идентитети подударни полним идентитетима извођача родних улога, за разлику од другог сегмента филма, и кључно, што су то, у првом сегменту филма, простори у којима родни идентитет ”жене” изводи запослена индивидуа, за разлику од другог сегмента, где су то простори у којима родни идентитет ”жене” изводи домаћица. Иако су, употребом наведене архитектуре за културни и просторни оквир за репрезентацију женске односно мушке ”улоге”, иницијално у оба случаја конструисане две родно неподударне топографије Београда[230], које су притом, у првом сегменту, за разлику од другог, условљене полним разликама, неподударне топографије Београда су топографије које се заправо разликују по томе да ли апропријацију простора врши запослено или незапослено лице. То даље подразумева да је нова култура становања иницијално репрезентована као култура која се твори постојањем родног идентитета ”по себи” и природне подударности пола и рода, да би се касније репрезентовала као култура која се твори ”извођењем” родног идентитета жене која је незапослена, а што су значења која су била у колизији са конститутивном идејом о ослобађању жене од бриге о домаћинству, у циљу њене еманципације, изнесене на све три изложбе *Породица и домаћинство* којима је нова култура становања промовисана.

Неопходно је поменути и то да је ”извођење” родне улоге ”жене” у јавном простору у оба дела филма приказано као подударно њиховим изведбама у приватности, што је заправо ствар око које настаје проблем у окружењу, јер други ”мушкарци”, бранећи природну подударност пола и рода, инсистирају на извођењу родне улоге жене од стране мушкарца (биолошко одређење) у приватном простору. Простор у коме је извођење родне улоге ”жене”, без обзира на полни идентитет извођача родне улоге, дозвољено, јесте приватни простор, стан породице Савић, простор у коме своју бригу око домаћинства слободно може исказати и мушкарац (биолошко одређење), јер, већ ван простора стана, ствари стоје другачије. Стамбена

[230] О топографској кохерентности и креативној географији, односно улози монтаже у филмској интерпретацији градова видети: Francois Penz, ”From Topographical Coherence to Creative Geography: *Rohmer’s The Aviator’s wife* and Rivette’s *Pond du Nord*”, in: Andrew Webber, Emma Wilson, eds., *Cities in Transition: The Moving Image and The Modern Metropolis* (London and New York: Wallflower Press, 2008), 123-140. Реч је о теоријском хибриду наслоњеном на радове: Yampolsky Mikhail, ”Kuleshov’s experiment and the new anthropology of the actor”, in: Taylor, Ian Christie, eds., *Inside the film factory: New Approaches to Russian and Soviet Filmmaking*, 31-50.; Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1960).

зграда у којој се налази стан породице Савић, показаће се, истовремено јесте и простор у коме се недостатак свих сервиса, које је требало изградити, компензује те се, у извесном смислу, заједно са вртићем и самопослугом, може сматрати и својеврсним прелазним решењем ка замишљеним просторним оквирима стамбене заједнице за нову културу становања. Највећи број сцена, најзначајних за интерпретацију нове културе становања, је и снимљен у стамбеној згради у којој Савићи станују, те је неопходно посветити јој посебну пажњу.

4.1.3.2.1. ”Солитер” на Звездари”: аутентична стамбена вишеспратница

У прологу, у великом броју потоњих сцена, и на самом крају филма приказано је да се највећи део свакодневице Савића одвија у новој вишеспратној стамбеној згради, у архитектонско-урбанистичком простору стамбених зграда на Звездари у Београду **[Сл. 26.]**. Реч је о стамбеним објектима који су, по пројекту архитекте Ивана Антића, реализовани од 1953. до 1955, у групацији од шест кула са око двеста педесет станова. У оквиру архитектонског дискурса ови објекти су интерпретирани у контексту изградње вишеспратних стамбених зграда у Југославији, чему је нарочита пажња посвећена 1961, у посебном броју часописа *Архитектура урбанизам*.[231] У тексту *Куле савремених градова,* којим је отворен број, Милорад Мацура пише:

> У Малом Петровцу, Београду, Југославији, *у целом свету* ничу ’солитери’. Моногоспратне зграде, слободне са свих страна. Изложене сунцу, као жижа његове овоземаљске путање, и свежим струјама ваздушног океана. Њихове силуете, витке и елегантне или тешке и незграпне, лебде над шумом кровова и тераса савремених градова или гњече урбано ткиво паланки. *Израз су прогреса у техници грађења, а чешће манифестација људске жеље за променом – назване модом*.[232]

Уз приказ репрезентативних остварења вишеспратних стамбених зграда реализованих на територији Југославије, у поменутом часопису су приложени и текстови у којима су се интерпретације теме кретале од тражења адекватне речи коју треба употребљавати за високе стамбене зграде, до отварања питања проучавања социолошких и психолошких утицаја оваквих објеката на живот становника. У жижи интерпретација су се налазили пројектантски и инжењерски аспекти изградње оваквих објеката, а закључено је да је ”За прогрес у архитектуралној композицији значајнији (је) један неуспео стваралачки покушај него три квазиквалитетне копије.”, да ”Солитер тражи нова решења.”[233], да ”Има, у многоме, у усвајању решења облика високих зграда економско-техничких мотива, али још *и стремљења нечем технички вишем*; то је свакако позитиван елемент прогреса; он је овладао и инвеститорима и градитељима.” и, коначно, да ће у Југославији ”Облакодера (ће) бити све више.”[234] Тумачење проблематике изградње објеката велике спратности у Југославији је, међутим, постављено и у шири контекст, уз осврте на примере и разлоге изградње ових објеката у Америци, Европи и Совјетском Савезу. Разлози за изградњу у Европи су интерпретирани као последица американизације, али су потом, интерпретативним

[231] *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961)
[232] Macura, ”Kule savremenih gradova”, 3. (курзив Т.К.)
[233] Ibid.
[234] Lazarević, ”O nekim pitanjima građenja visokih zgrada – oblakodera”, 62.

обртом, тумачени као природан процес развоја модерне архитектуре, чији се корени налазе у Европи:

> Почетком XX века у САД настаје савремени тип високе зграде за администрацију или становање са до тада невиђеном висином и бројем спратова, насталим у тежњи за што већим искоришћењем грађевинског земљишта, чија је цена била све виша и виша. Ова појава допринела је брзом усавршавању технике грађења у висину и технике фундирања. (...) Европа је према облакодерима била доста резервисана. Али, усавршавање технике грађења у челику и армираном бетону, могућност да се и у армираном бетону граде облакодери, изазвали су и у Европи интерес за њихово грађење. Облакодери у Америци су настали првенствено из комерцијалних разлога. У Европи слични разлози углавном нису постојали, али се после другог светског рата појављује жеља да се у много чему достигне Америка, па и у овом спољном симболу америкализма. (...) Условно се може рећи да постоји бојазан да је то помало свесна или подсвесна заведеност америкализмом, спољним видом напретка, парадом величине и моћи. Европа је запалила бакљу модерне архитектуре, коју сада успешно носе и распаљују обе Америке и Јапан. Истина је, Ле Корбизје је протагонста зграда од четрдесет и више спратова, што је дуго остало без одјека. Али, није ли овај скорашњи пролом изградње у висину и препуштање бујици дошао са друге стране океана?[235]

Примери у Совјетском Савезу су, потпуно очекивано, интерпретирани као супротност овоме, као, како је наведено, отворено исказана жеља за ”подизањем неколико високих зграда (...) којима је требало изменити и модернизовати силуету Москве”, али где су архитекти, названи творцима ове архитектонске скупине, ”грубо (су) изневерили начела савремене архитектуре и запали у противречност напредног и анахроничног”[236]. Након овако конструисаног интерпретативног оквира, означавање изградње објеката велике спратности у Југославији, могло је да почне.

Изградња поменутих објеката у Југославији је тумачена као питање развоја модерне архитектуре, а не какве америкализације Југославије или каквог акта којим је, могуће, требало ”изменити и модернизовати силуету” градова у Југославији. Иако је указивано на недовољну техничку развијеност за изградњу објеката велике спратности и на то да је изградња оваквих објеката у највећем броју случајева последица некритичког угледања на примере ван Југославије, она је истовремено, и тиме парадоксално, названа природним процесом. У којој мери је процес изградње објеката високе спратности био заиста природан, показују ставови који су упућивали на непостојање адекватног и јединственог појма за поменуте архитектонске објекте. Оливер Минић пише:

> Сасвим је природно да се одјеци ових покрета осећају и код нас, због слабије традиције и већег раскорака у економској и техничкој развијености, можда нешто и драстичније. Можда из ових разлога добија то помало призвуке моде, захукталости, некритичког угледања. То је сумарни утисак који се добија код нас, јер тај хук видимо истовремено у Београду, Загребу, Љубљани, Марибору, Ријеци и Сплиту, као и у Сарајеву, Скопљу, Новом Саду, али такође и у Тузли, Винковцима, Огулину, па чак и у Свилајнцу и сличним местима. Називамо их ’облакодер’, ’небодер’, ’неботичник’, иако њихова висина ретко прелази петнаест спратова. Словенци имају доста добар назив ’столпница’. У Србији је у употреби назив ’стамбена кула’, а Београд је избацио назив ’солитер’, рођен у жаргону кулоара урбанистичких завода и атељеа, отхрањен и ојачан у брзим али плитким водама новинарских чланака. Назив неадекватан, погрешан, бесмислен чак. Али, као што је то већ скоро правило, погрешни називи се брзо укорене.[237]

[235] Minić, ”Visoki objekti u gradu”, 40.
[236] Ibid.
[237] Ibid.

Потрага за адекватним термином се може тумачити као индикатор ширег интерпретивног захвата југославизације објеката велике спратности. Као што ни термин није могао бити увезен једноставним преводом страних термина, тако се ни у дискурсима архитектуре није могло без ”критичког угледања”. Јасно препоручена неопходност критичког ”угледања”, међутим, није значила ништа друго до неопходност слободног приступа у пројектовању објеката велике спратности на принципима модерне архитектуре и, следствено, неопходност потраге за аутентичним, југословенским облакодером / небодером / неботичником / столпницом / стамбеном кулом / солитером. Минић наводи да је природно да се објекти велике спратности граде у Југославији, јер за то има много разлога, али истовремено јасно сугерише пожељне приступе градњи:

> Архитекти су жељно дочекали један нови архитектонски тип који је обогатио њихов изражајни спектар. Грађевинска техника код нас савладала је конструктивни проблем зидања оваквих зграда. Тиме није речено да су савладани сви технички ни други проблеми подизања високих зграда, али оне се подижу, ничу нама на очиглед, на радост младих талентованих, па и мање талентованих архитеката, на радост инвеститора или народних одбора. За архитекта пројектовање стамбене куле или административне зграде у виду мањег облакодера представља примамљив залогај, ефектан и не претерано тежак. За јачег инвеститора, привредно предузеће или установу високи објекат је афирмација значаја и снаге. За народни одбор невеликог места то је прилика да се одлепе од приземљуша и да се довину макар до привида савременог већег града. Тако је без много дискусије ’облакодер’, ’солитер’, ’кула’ или како већ хоћете усвојен као *симбол савремености, прогреса, као представник нашег времена*. Међутим, такво схватање је израз несавремености и несавременог прилажења проблему. *Савременост се огледа у комплекснијој координацији свих елемената техничких и људских. Такво прилажење проблему нераздвојно је везано за сваки озбиљан подухват модерне архитектуре и урбанизма, па према томе важи и када су у питању и облакодери*.[238]

Под пожељним се, јасно је, није подразумевало пуко усвајање ”симбола савремености”, јер се усвајање морало југославизовати управо критичким угледањем. Пуко усвајање се сматрало несавременим, док се под савременим подразумевало југословенско, хуманизовано усвајање, које се огледало у координацији техничких и људских елемената. Хуманизовано усвајање се, наравно, већ у претходном кораку прокламовања доктрине, подразумевало, с тим што је принцип усвајања требало поновити, не би ли оно прошло нужну идеолошку семиотизацију и унутар дискурса архитектуре.

Неопходно је поменути да је, између осталог, посебна пажња поклоњена неопходности техничког опремања оваквих објеката зарад несметаног функционисања становника. Минић пише:

> Али овако концентрисани тип зграде неизоставно захтева високу техничку опремљеност, најмодернију механизацију и електрификацију погона. Без тих савремених техничких уређаја живот у таквој згради је немогућ или његов стандард пада испод нивоа који имамо у примитивним условима грађења. Ако дизалице за људе и терет не раде беспрекорно, ако хидрофори не дају стални притисак, ако грејање, вентилација и климатизација не остварују оптималну физичку средину за човека, ако евакуација отпадака и нечистих вода не функционише несметано и лако, ако електрификација, сигнализација и телекомуникације не функционишу без застоја, па чак ако откаже само нека техничка ситница, човек се наједном осети беспомоћан, тако да то озбиљно поремети ток његовог живота.

[238] Ibid. 40, 41.

Морамо признати да се код нас ’облакодери’ и ’солитери’ подижу а да нисмо обезбедили лифтове који поуздано функционишу нити њихово правилно руковање и одржавање. Подижемо високе зграде на највишим деловима града у којима градски водовод не обезбеђује увек довољан притисак ни у нижим спратовима. Остали савремени технички уређаји се обично изостављају као не сасвим неопходни (…).[239]

Стамбени објекти велике спратности на Звездари су сматрани првим примером аутентичног, југословенског објекта велике спратности који је изграђен у Београду. У тексту *Високи објекти у граду* Оливера Минића из 1961. означени су као ”група облакодера” после чије изградње је ”лед (је) пробијен”[240]. Иако их је и у каснијим годинама архитектонски дискурс интерпретирао на најразличитије начине, значења ових објеката се никада нису померила ван једном успостављене интерпретативне стратегије, у чијем се средишту налази такозвано критичко усвајање, тј. слобода у интерпретацији пројектантских задатака, којима би се добили аутентични, југословенски архитектонски производи. Поменути архитектонски производ на Звездари, вишеспратница са косим крововима, 1972. је сматрана знаком ”промене” у односу на ”свакодневну ’узидану’ архитектуру, у којој је ликовни израз најчешће одређен строгим захтевима инвеститора и сведен на раван фасаде”[241]. Године 1975. тумачена је као део ”новије архитектуре Београда” и, конкретно, ”први високи објекти који су, стидљиво, са само 12 етажа почели да назубљују панораму Београда”, ”првенци, рађени без претходних искустава”, који ”кроз низ година нису били превазиђени ни диспозицијом, ни конструкцијом, а ни архитектуром”, првенци након чије су изградње утврђиване ”стабилне вредности”[242]. Њихова реализација је 1978. сматрана примером тежњи да се ”пође путевима нове технике и технологије грађења”, које су настале у периоду ”нових истраживања у архитектури” који је наговестио ”нови талас аутора с аутентичним својствима обновљене ’београдске школе архитектуре’”[243]. Коначно, сматрало се и да је реч о особеном решењу које, уз неколико пројеката истог архитекте, означава почетак стваралачког доприноса ”нашој архитектури”, чији кључ лежи у инспирацији ”духом фолклора”[244], а којим је архитект Антић, применом нове технологије грађења, приступио тада актуелном проблему урбанизма и архитектуре града, тј. проблему масовне стамбене изградње.

4.1.3.2.2. Југословенски *Wohnkultur:* вишеспратница = проширена породица

Упоредном анализом кадрова и архитектонских основа типских стамбених јединица да се закључити да филм јесте снимљен у оригиналном простору вишеспратнице на Звездари. Иако конкретне потврде о разлозима за одабир тачно ове архитектонске скупине, која је реализована, као пример критичког усвајања принципа модерне архитектуре у Југославији, за интерпретацију на филму *Мушкарци* нема, то не укида могућност да се њихов избор и последице по репрезентацију нове културе становања и репрезентације модерне архитектуре на филму, тумаче. Иако би се могло

[239] Ibid., 42.
[240] Ibid., 63. Видети и: Lazarević, ”Stambene kule na Bulevaru Revolucije u Beogradu (arh. I. Antić)”, 21-23.
[241] Manević, *Srpska arhitektura: 1900-1970*, 31.
[242] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 18-19, 19.
[243] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 159.
[244] Ibid., 168.

претпоставити да би се филмска значења нове културе становања могла тумачити у вези са специфичним аспектима културе становања у објектима велике спратности, будући да филм, приказом ових објеката још у прологу, на томе инсистира, а одакле би се, следствено, и значења вишеспратнице могла тумачити, заплет је, као што је поменуто, предочио другачији интерпретативни фокус на културу становања, за који, међутим, одабир вишеспратнице није морао бити нужан избор. Стамбени објекти велике спратности на Звездари су на филму *Мушкарци* приказани пре свега као простор у коме се утврђују границе извођења родног идентитета "жене", у вези са бригом око деце и одржавања домаћинства, али и родни идентитет незапослене жене, домаћице, репрезентујући нову културу становања и архитектуру поменутих стамбених зграда на својеврстан начин, који не указује директно на специфичности становања у вишеспратници.

Ипак, током оба сегмента филма јасно је показано да се родне улоге изводе у архитектонском простору стана који има две одвојене спаваће собе, дечију и родитељску, која се може трансформисати у проширени део дневног боравка, дневни боравак који је преко пулта повезан са кухињом и трпезаријом, која може бити интегрисана или у простор дневног боравка или у простор кухиње. У свим сегментима стана се употребљава стандардизовани намештај прикладних димензија. Највећи број сцена је снимљен у простору кухиње, где се може видети да протагониста/киња употребљава технику којом је опремљена вишеспратница и која омогућава несметано обављање послова у домаћинству. Принципи према којима је пројектована кухиња, која се види на филму, могу се препознати у најуспешнијим примерима стандардизације кухиње, које је модерна архитектура, према култу рационализације, изнедрила. Најпре, реч је о примерима примењене стандардизације, у кухињама које су 1927. биле изложене у секцији посвећеној домаћинству (Siedlung und Wohnungen) Ерне Мејер (Erna Meyer) на Веркбундовој (Werkbund) изложби у Штутгарту. Једну од две кухиње Мејерова је пројектовала у сарадњи са Оудом (J.J.P.Oud), а овај пример је постао један од најпознатијих и најрепрудукованијих примера кухиња Вајмарског периода. Такође, реч је о примеру стандардизације франкфуртске кухиње (Frankfurter kuche) Маргарете Шите-Лихоцки (Margarete Schutte-Lihotzky), са елементима за одржавање домаћинаства, чување и припрему хране, довод електричне енергије, а који је настао у контексту програма културе становања (Wohnkultur) Ернста Маја (Ernst May) за изградњу новог Франкфурта, те концепта модерног домаћинства, који је био заснован на "(...) срећној комбинацији 'научно' пројектоване куће и рационализованог намештаја и опреме."[245]. Принципи пројектовања франкфуртске кухиње, како Булок (Nikolas Bulok) наводи, показују "како је обликовање кухиње било уско повезано са односом према новом начину живота"[246], а, у крајњој линији, и Шита-Лихоцки је писала:

> Свака разборита жена мора да је искусила назадност садашњег начина вођења домаћинства, те мора да у томе види основне препреке свом личном развоју, а самим тим и развоју целе

[245] "(...) happy combination of a 'scientifically' designed house and rationalized furnishings and equipment.", Henderson, "A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen", in: Debra Coleman, Elizabeth Danze, Carol Henderson, (eds.), *Architecture and Feminism*, 232.

[246] Grete Schutte-Lihotzky, "Was geschieht fur Frau und Kind in der neuen Siedlung", in: Werner Nosbisch, *Das Wohnungswesen der Stadt Frankfurt a. M.* (Frankfurt am Main: Magistratsbaurat W. Nosbisch, 1930), 128. Наведено према: Bulok, "Frankfurt i nova kultura stanovanja", 390.

породице. Проблем организовања дневних активности домаћице на систематичнији начин од садашњег једнако је значајан за све слојеве друштва ….[247]

Оба сегмента филма који приказују искуство рационализације просторне организације и стандардизације стана и опреме у вишеспратној стамбеној згради на Звездари могу се сматрати најзначајнијим за филмску семиотизацију нове културе становања и ове архитектуре као модерне. Међутим, будући да се главни део наратива бави приказом извођења родне улоге ”жене” која је незапослена, и то која је незапослена не би ли постигла да обави све обавезе око домаћинства, стан се на филму употребљава и за обављање послова којима рационализација и стандардизација стана нису биле намењене, јер се у стану обавља и део послова које је требало да преузму сервиси. О овоме сведоче сцене у којима се Жика може видети како, примера ради, покушава да ”закоље певца” за ручак, пере ”велики веш” и завесе у кади. Осим стана, и заједнички простори у стамбеној згради се употребљавају за сличне послове. У суседним становима се траже савети за правилно обављање послова. Жика се може видети на заједничкој кровној тераси, како простире веш заједно са комшиницама **[Фт. 4.1.3.2.2.1. – 4.1.3.2.2.6.]**, у ходнику, на степеништу, или у суседним становима, где, у друштву неколико комшиница, плете. Сви ови простори су на филму означени као места где, до окончања планиране модернизације, привремено, и не само након радног времена, већ са пуним радним временом, домаћице обављају послове, ширим друштвеним дискурсима искључене из приватних простора. Исти сегменти стамбене зграде су, међутим, приказани као места утврђивања границе извођења родне улоге жене, од стране мушкарца (биолошко одређење). Док су границе до којих мушкарац (биолошко одређење, полни идентитет) у родној улози жене, у односима са другим женама (и биолошко одређење, полни идентитет и родни идентитет), у потпуности избрисане и чак померене из јавних у приватне просторе, границе које ће покушати да регулишу други мушкарци (и биолошко одређење, полни и родни идентитет) налазе се по физичким ободима приватних простора.[248] Успостављање нових граница родног идентитета мушкарца (биолошко одређење, полни идентитет) у ”извођењу” женске родне улоге, у односима са родним улогама других жена и мушкараца (биолошка одређења, полни идентитети), јесте кључ семиотизације културе становања и архитектуре, који указује на то да су позиције граница нејасне, али и на то да је њихова реконструкција последица недосегнуте модернизације.

---

[247] Ibid.

[248] Дакле, границе родног идентитета жене одређују родни идентитети мушкараца (биолошко одређење, полни идентитет), штитећи сопствени родни идентитет и, прецизније, штитећи наводно природну подударност рода и пола. Конструкти разлика у наводно потпуној инверзији идентитета, односно конструкти адекватне замене за индивидуалне сцене у којима се приказује жена (биолошко одређење, полни идентитет) у самосталном вечерњем изласку и начина на који други мушкарци (биолошко одређење, полни идентитет) покушавају да регулишу нове границе до којих родни идентитет мушкарца (биолошко одређење, полни идентитет) може да сеже, су резултирали потребама да се, са једне стране, произведе адекватна замена, сценама заједничког изласка Мире и Жике, која се може тумачити као тежња да се адекватно, друштвено пожељно, симболизује какво Друго брачне заједнице, које је у постојећем идеолошком контексту било и Друго прокламоване равноправности жене и мушкараца, засноване на идеји о нуклеаризацији породице као основе друштва. О процесима нуклеаризације породице, али и проблемима оскудице стамбеног простора који су ове процесе успоравали и отежавали, видети: Вера Гудац-Додић, ”Жена у социјализму: сфере приватности”, у: Милан Ристовић, ур., *Приватни живот код Срба у двадесетом веку* (Београд: Clio, 2007), 165-204. Такође, показано је да нове границе, до којих жељени, потребни, нужни и адекватни родни идентитет мушкарца (биолошко одређење, полни идентитет) у новом идеолошком констексту могу да сежу, уређују други мушкарци (биолошко одређење, полни идентитет), и њихови родни идентитети, што се пак може тумачити као тежња за репрезентацијом ”другог” новог родног идентитета мушкарца (биолошко одређење, полни идентитет).

Нова култура становања је заправо репрезентована на разини приватно-јавно. У првом делу филма и приватни и јавни простори су семиотизовани ”извођењем” родне улоге жене која је подударна полном идентитету (биолошко одређење) жене, те су поменути простори иницијално семиотизовани као простори ”извођења” родне улоге на начин на који је то обављано у прошлости, док су у другом делу ти исти простори семиотизовани ”извођењем” родне улоге жене, која пак није подударна полном идентитету (биолошко одређење), и семиотизовани су као простори ”извођења” родне улоге на начин на који ће то бити обављано у будућности. Иако је Жика прихватио будућност, питање је да ли ће то учинити и други мушкарци (полни и родни идентитети), и да ли ће они, штитећи не само своје родне идентитете, већ и подударност родног и полног идентитета, дозволити да родну улогу жене јавно ”изводи” мушкарац (биолошко одређење, полни идентитет). Како је извођење новог родног идентитета мушкарца (биолошко одређење, полни идентитет), по мушкарцима могуће једино у приватном простору, заједнички простори у стамбеној згради, пре свих степениште, где се и одвија потера других мушкараца за Жиком, јесу управо те границе на којима други мушкарци (полни и родни идентитети), регулишу нову родну улогу мушкарца (биолошко одређење, полни идентитет), и простори у којима се одвијају најважније интеракције протагониста нове културе становања.

Нова култура становања на филму није представљена у складу са прокламованим геслом ”стамбена заједница = проширена породица”. Стамбена заједница је, по филмској интерпретацији, подразумевала само сегмент важеће концепције, вртић, самопослуга, вишеспратница = проширена породица, у којој је један члан породице, да би се обавезе обавиле, привремено ван радног односа. Док су дискурси архитектуре указали на то да ”изградња стамбених зграда иде брже и да многа изграђена нова насеља још нису добила најнужније пратеће објекте”[249], као и да је изградњом ”групе облакодера”, реализованих критичким усвајањем произведено особено решење вишеспратнице, чији кључ особености лежи у инспирацији ”духом фолклора”[250], филм је показао да је вишеспратница место где се, сем рационалне, економичне, функционалне организације свакодневице, проналазе и алтернативна решења организације вођења домаћинства, која производе својеврсни стамбени фолклор, који је основна карактеристика ”привремене” културе становања, до досезања њених замишљених контура окончањем модернизације.

Решавање проблема ”радне породице” у вези са бригом о деци и домаћинству није нужно морало бити снимљено у објектима велике спратности, али се одабир стамбених зграда, које су имале улогу репрезентације архитектонског и грађевинског прогреса у Југославији и ширу културну улогу репрезентације значаја и снаге привредних предузећа или установа који су објекте финансирали и развоја градова који су били под надзором народних одбора, за простор у коме се интерпретира решавање проблема запосленог брачног пара, може се сматрати погодним за представљање идеје о еманципацији жене на друштвено пожељан начин. Иако је реч о архитектури која је

[249] Djordjević, ”O nekim problemima planiranja i finansiranja kompleksne izgradnje stambenih naselja”, 44. Видети и: Jernejec, ”Stambena naselja danas i sutra”, 45.; Sila, Radovan Miščević, ”Optimalne veličine stambenih zajednica”, 46.; Bjelikov, ”Lik našeg urbaniste”, 46-47.
[250] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 168.

представљала тек сегмент пројектованих модернизацијских циљева, она јесте омогућавала рационализовану, економичну и функционалну организацију свакодневице.

Вишеспратнице на филму се не могу тумачити као пука рефлексија архитектонских и грађевинских домета, или значаја привредних предузећа и народних одбора у Југославији, или само као простор рационализоване, економичне и функционалне организације свакодневице, већ као простор свакодневице алтернативне верзије идеалне ”радне породице”, коју чине равноправни и једанаки брачни партнери супротних полова, али родова постављених хетеросексуалним уговором у бинарну опозицију, од којих је један партнер, који изводи родну улогу жене, ”привремено ван радног односа”, односно, као простор свакодневице алтернативне верзије идеалне ”радне породице”, чије се идеално темељи на идеалној алтернативи за потпуно ослобађање жене од рада у кући, коју чини рад незапосленог ”супруга” у кући, у згради изузетних архитектонских и грађевинских домета, коју финансирају снажна привредна предузећа, и чију изградњу надзиру народни одбори, а која омогућава бар делимичну рационализацију кућних послова. Вишеспратница је репрезентована као простор где се еманципација жене у тренутним околностима спроводи регулацијом границе новог родног идентитета мушкарца (биолошко одређење, полни идентитет), који је запослен и ожењен женом (биолошко одређење, полни идентитет) са којом има деце, а који мора привремено бити ван радног односа, уколико жена која је запослена, жели да напредује у каријери и оствари нове родне улоге. Вишеспратница је, стога, репрезентована као простор реконструкције родног идентитета, који се репрезентује као културни конструкт у служби еманципације запослене жене, али не и домаћице, уз изговор природне потребе да се помогне брачном партнеру супротног пола/рода, а чиме се нови родни идентитет мушкарца, у новом друштвено идеолошком контексту, конструише као нова природна ствар.

Филмска слика свакодневице главних јунака, која је представљала слику самоуправне социјалистичке модерности, а током филма приказала и рецидиве прошлости и могућу, али за друге мушкарце, ван приватних простора, нежељену будућност, концем филма је представљала делимично прихватање будућности од стране других мушкараца, који, унутар приватних простора почињу да изводе родну улогу жене, не би ли се недостаци у потпуности рационализоване, економичне и функционалне организације свакодневице компензовали. Идилична слика стамбених зграда на Звездари на крају филма, где се на терасама виде мушкарци који заједно са женама обављају кућне послове, јесте слика транзиције до будућности, која гарантује еманципацију ”жене”, и која је у овом тренутку могућа, јер су је, до коначног спровођења модернизације, прихватили и ”други” мушкарци **[Фт. 4.1.3.2.2.7. – 4.1.3.2.2.15.]**. Искуство становања у стамбеним зградама на Звездари и искуство употребе све остале поменуте архитектуре Београда показала су део пејзажа модерности нове Југославије, која још увек модернизује друштвене односе, те је архитектура Београда на филму *Мушкарци* репрезентована као модерна, али не само тиме што је формално имала ове карактеристике, већ што је репрезентована као простор у коме су се регулисали нови друштвени односи, који су настали као последица почетка модернизације Југославије у ширем друштвеном смислу и њене незавршене транзиције.

Наратив, који је имао утемељење у тада актуелном социјалистичко-самоуправном друштвено-политичком корпусу, а, интерпретирајући извођење родне улоге жене, приказивао нову културу становања, између осталог у вишеспратној стамбеној згради на Звездари, није се косио са одабиром архитектуре која је служила масовном решавању стамбених проблема, ”критичким усвајањем” принципа модерне архитектуре, рационализацијом и стандардизацијом грађевинских елемената и опреме и начина на који би требало да, ”у складу са рационалним стремљењима (…) олакшају напоран посао домаћице”[251]. Ни одабир осталих архитектонских објеката није био у несагласју са наративом, јер је у новом, фикционом, контексту сва архитектура Београда реализована на поменутим принципима, употребљена управо због њених наводних значења социјалног идеализма. Пре свега, вишеспратна стамбена зграда на Звездари, али и Тржни центар са самопослугом на Цветковој пијаци су, филмском интерпретацијом, којом су постављени у окружујући, актуелни југословенски друштвено-политички контекст, репрезентовани управо у складу са поставкама модерне архитектуре као социјално ангажоване. Док су дискурси архитектуре југословенску специфичност потврђивали ”критичким усвајањем” поменутих принципа модерне архитектуре, али и покушајима да се просторни оквири и садржаји стамбених заједница прилагоде и повежу са друштвеним оквирима самоуправљања, дискурс филма је то учинио интерпретирајући их кроз наративе у које је утиснута идеолошка супстанца о једнакости и равноправности. У ширем друштвено-политичком контексту реч је о значењима нове културе становања и архитектуре која, иако нису у потпуности досезала замишљене домете, јесу била блиска политички ангажованој верзији модернизма.

4.1.3.3. Још једно могуће читање

У раду на низу играних филмова од почетка шездесетих година двадесетог века, Мило Ђукановић је од стране критике означен као режисер који је испољавао посебне афинитете за сатиричне комедије и који је највише стварао у овом жанру.[252] Након првих оцена критике, чинило се да се Ђукановићев рад на филму тешко могао кретати ка остваривању идеала уметничке слободе, али догодио се неочекивани обрт.[253]

---

[251] Bulok, ”Frankfurt i nova kultura stanovanja”, 389.

[252] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 360.

[253] Ђукановићев први филм, *Не дирај у срећу* (1961), чији је садржај 1986. описан као ”Сан (је) конфронтиран са оним свакодневним”, оцењен је као дело ”једва нешто другачије од конвенционалне продукције са интересантним фрагментима”, где је Ђукановић наводно показао интересовање и за хумористичке коментаре реалности и скренуо на себе пажњу ”више садржајем него формом”. Филм је описан на следећи начин ”(...) један човек живи годинама у заједничком стану и присиљен је да се са женом налази у оближњем парку. У неком замишљеном и идеализованом тренутку мира и људске солидарности – сви добијају станове али их је тешко прихватити и одрећи се старих навика. Организована је посебна обука станара у новим и модерним становима, али се они непрекидно томе опиру па чак и беже у своје заједничке собе.”, Ibid., 361. Исте године када је реализован, основна идеја филма је сматрана парадоксалном, али са извесним потенцијалом, јер је ”никла из садашњих наших ововременских животних компликација”. Критика је изнела да ”основни тон апсурда даје увек сигуран ослонац гротески или каламбуру или бајци” и да је ”праг апсурда” онај који треба прекорачити да се ”даљи ток радње може одвијати у псеудореалистичким размерама и ситуацијама”, те је закључено да су од ”од сретне идеје, писци сценарија (на ’шпици’ анонимни!) улетели (...) у крило ситуационе комике врло лаког жанра, управо фељтонског, водвиљског, па се то претворило у низање вицева на основну тему”. Није било довољно приказати ”модерни стамбени рај”, који је урадио Властимир Гаврик као сценограф, а Александар Секуловић снимио ”сјајно и парадно”, како је то захтевао Ђукановић, тврдила је критика. Рудолф Сремец је писао: ”А шта је режисер могао? Могао је више него преписати сценариј! То није некоректна режија у смислу граматичком, али јој је мањкао стил. А тешко је било пронаћи стил, то јест однос, градећи на таквом сценарију. (...) Али зашто је сачувао овакав ритам сценарија? Дакако, ако је режисер

У тексту *Прелогомена за сваку будућу југословенску филмску комедију,* објављеном у часопису *Филмска култура,* 1963. године, Ранко Мунитић пише да је у филму *Мушкарци* Ђукановић наставио (је) свој добар почетак, сврставајући га раме уз раме са ”два ветерана на том подручју”[254], са Франтишеком Чапом и Жоржом Скригином. Ђукановићев рад је упоређиван са дотадашњом праксом у оквирима југословенске филмске комедије, коју је критика називала оријентацијом, неспоразумом до кога ”мора долазити све док уметник не пронађе своје место у животу и постане уметнички (а не артистички) тумач његових садржаја”[255]. Иако је константовано да ни један од филмова нове тенденције није успео нити да је рад ијединог од режисера тих филмова био довољно добар, филмови и режијски поступци су сматрани значајним покушајима да се успех постигне ”на плану сасвим различитом од претходног”[256]. Филм *Мушкарци* је означен као дело где је Ђукановић у ”новом садржају и идејној вредности” пронашао ”адекватан оригинални језик на целулоидој траци”[257], да је комику успео да ”подигне на виши ниво” интерпретирајући ”одређене материје”, јер је свим елементима комике требало ”подвући и истакнути дубље проблеме и вредности”[258]. Мунитић пише ”*Мушкарци* су покушали указати на значајан проблем жене домаћице и службенице која стоји пред низом проблема у породици, као и на став који њен муж треба да заузме да би јој помогао, дакле на *проблем ефикасног укључивања у брзе токове савременог друштва и живота*.”[259] Овом констатацијом филм је означен као припадник нове тенденције, и иако је било и другачијих мишљења[260], може се сматрати да су поменути ставови потврдили да је Ђукановић успео да стабилизује пожељан систем вредности.

Покушај надмашења дотадашње оријентације југословенске филмске комедије, подразумевао је усмерење на животно ангажовану комедију специфичних вредности, о чему Минитић пише:

хладан, у суштини непробуђен и недодирнут, само спреман да се брине за нормално одвијање и за могућност нормалне перцепције, онда ће и резултати бити готово академски, суви и школски. Ипак, режисер дебитант требао се (sic!) окренути за далеко сигурнијим, хомогеније израђеним и чвршћим материјалом. Овако, празнина сценарија рефлектовала се фатално и на режији, па се читав тај режијски труд окретао напразно као строј у ’празном’ ходу, с привидом салонско-парадним.”, Rudolf Sremec, ”Ne diraj u sreću”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 24,25 (1961), 135-138, 136, 137, 138. Аутор сценарија није потписан, али је реч о Бориславу Пекићу, који је писац сценарија и за филм *Мушкарци.* Пекић се у филму *Мушкарци* појављује у улози лекара, колеге главне јунакиње, али ни овај податак није унесен у генералије филма. Видети: Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 257.

[254] Посебно су наведени Чапов успех са филмом *Наш ауто* (1962) и Скригинов са филмом *Мачак под шлемом* (1962). Ranko Munitić, ”Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 34,35 (1963), 116-119, 118.

[255] Munitić, ”Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, 118, 119. Од југословенске комедије се очекивало да искорачи ван конструисаних приступа, под којима су се подразумевале ”вештачки створене структуре” у које се ”настоји угурати живот и његови проблеми”, што најчешће за последицу има ”врхунски дотеране форме”, док дело остаје ”празно и вештачко”. Нова комедија је требало да направи разлику од ”привидне актуелности неких ранијих покушаја који су под видом савременог и реалног доносили лажно интерпретиране и искривљене фрагменте живота”. Покушаји исправљања грешака у дотадашњим приступима су сматрани последицом инстинктивне потребе да се са таквом оријентацијом прекине, да се учини напор за бољим резултатима, у складу са ”резонанцама уметничке свести и савести, или кобном неминовношћу комерцијалног краха свега дотад направљеног”. Под новом тенденцијом се подразумевао покушај режисера да ”комедију актуализира, да је приближи нашим садржајима и координатама, да се извуче из стерилног загрљаја серијског кича и комерцијализма”. Ibid., 116, 117, 118.

[256] Ibid., 118.

[257] Ibid.

[258] Ibid.

[259] Ibid. (курзив Т.К.)

[260] ”Редитељ (се) нерадо одваја од реалистичне фактуре и комичне ефекте не доводи до експлозија” што има за последицу да се ”цело дело претвара у неку врсту хронике у којој комедиографска структура још увек није оснажена до те мере да ствара своје специфичне вредности”, Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 361.

А није случајно да су сви велики комичари у избору својих мотива полазили од живота и реалности и дижући те мотиве комичном деформацијом на виши ступањ уметничког изражавања остварили у својим делима духовиту слику њих самих и њиховог времена, људи, живота и проблема. Одатле актуелност и хуманизам комедије као значајни резултати креативне везе уметника са животом око себе, са проблемима који су свима заједнички, одатле велики допринос комедије на широком плану актуелних збивања, одатле њена животна ангажованост. Зато нема ничег погубнијег по комедију од губитка те и такве животне основе.[261]

Третман актуелне југословенске теме у филму *Мушкарци* се, у ширем идеолошком контексту, може тумачити као потреба да овај филм, као особена филмска екранизација идеологије социјалистичке демократије у Југославији, делује животно ангажовано, да доприноси на широком плану актуелних збивања. Да је ово тумачење релевантно, потврђују интерпретације по којима је филм, пре свега, окарактерисан као слика ”типична за живот многих мужева и жена”[262] у Југославији, али и констатације о Ђукановићевом приступу који је наводно био обележен жељом да се прикаже ”живи актуелни материјал стварности”, назван и комедијом свакодневног живота која је посвећена ”вечној теми равноправности жене у породици”[263].

Једно од могућих тумачења репрезентације нове културе становања и модерне архитектуре Београда у филму *Мушкарци* би се могло тицати опсега производње ”животне ангажованости” ове комедије и контекста у коме је филм *Мушкарци* ”животном ангажованошћу” стабилизовао пожељан систем вредности, указавши се као успешан пример покушаја досезања ауторске слободе, тј. као успешан пример борбе против догматизма, и, једанко вредно, као режим производње знања који је у јавном дискурсу одређивао и потврђивао и шире садржаје на којима се темељила идеологија самоуправног социјализма у Југославији.

Појам животне ангажованости био је интерпретиран у јасно дефинисаном обрасцу, у односу на разлику од ”артифицијелне лакрдије”:

Лишена стварности као основне премисе свог смисла комедија се претвара у механички низ себи сврсисходних ’штосова’ и гегова који могу тренутно насмејати али не остављају никаквих дубљих вредости. Таква празна, артифицијелна лакрдија која више не води рачуна о стварном животу и његовим проблемима може врло лако постати и нешто горе, тј. *погрешно деформисана слика стварности, слика у којој деформација нема духовити-сатирични облик, већ се претвара у неистиниту и неукусну слику погрешне представе о комичном као квалитету истинитог*.[264]

Да ли је представама нове културе становања и архитектуре Београда конструисана пожељна слика југословенске модерности? Да ли су представе нове културе становања и архитектуре Београда у комедији *Мушкарци*, допринеле да идеологија делује ангажовано у еманципацији жена? Да ли се представе нове културе становања и архитектуре Београда на филму *Мушкарци* могу сматрати и једним од

---

[261] Munitić, ”Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, 117. Рудолф Сремец сматра да је животна ангажованост комедије кључ за стварање југословенске комедије: ”Говорити или маштати о нашој филмској комедији узрокује тужне и неправедне асоцијације; јер нико није замислив, никакви туђи филмови не могу се пресадити овако к нама, ни хумор фернанделовски, ни сатира татијевска, ни – најмање је за ово замисливо – некакав бобхопеовски или џерилуисовски хистерично-мимички рецитал, ни меланхолочно јесечарство гелсоминско. Наравно, не у жељи да покушамо замислити хумористички или сатирички лик данашњег нашег јунака или лик данашње наше комедијске ситуације налик на ове узоре. Није тешко бити утешан, заваран, сазнањем о ретко посејаним генијима и талентима смеха широм светске кинематографије; па и бити заваран ретким изданцима хумора или сатире у нашој литерарној садашњици.”, Sremec, ”Ne diraj u sreću”, 135,136.

[262] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma,* 361.

[263] D. Pisarevski, ”Zapažanja o jugoslovenskom filmu”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 39,40 (1964), 112-119, 118.

[264] Munitić, ”Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, 117. (курзив Т.К.)

значајних места за стварање аутентичних вредности југословенске кинематографије, јер, иако је с почетка каријере Ђукановићев рад на филму оцењен као ”празан ход”, може се сматрати да се он, током година, без обзира на опречне интерпретације критике, идеално уклопио у идеју о ”социјалистичким вредностима које тек треба стварати” и у интерпретативни стереотип о ”разноликости”[265] који чини ”специфичност филма у Југославији.[266] Најзад, у *Прелогомени за југословенску комедију*, Мунитић пише и следеће:

> Очито је, наиме, да су сви наведени аутори (чак и Ђукановић, чији је већ први филм *Не дирај у срећу,* значио успех) можда несвесно остали у кругу израза и изражајних средстава прошлих промашаја и без успеха настојали да *у новом садржају и идејној вредности нађу адекватан оригинални језик на целулоидој траци*. И управо у тој тачци, *у покушајима, а не резултатима, треба тражити позитиван допринос тих филмова нашој кинематографији*. Одмах треба подвући и успех који су ова дела постигла код публике, а који одмах указује на непогрешив осећај актуелности које она поседује.[267]

Филм *Мушкарци* је приказан на X фестивалу југословенског играног филма у Пули, који је одржан од 28. јула до 3. августа 1963. године, на коме је службени жири[268], ”руковођен тежњом да истакне и подржи најбоља остварења и тенденције значајне за напредак југословенског филма, а придајући посебну важност верној, свежој и уметнички снажној обради савремених тема и напорима за развој нашег филмског израза”[269], ”Златну арену” за најбољу мушку улогу доделио Слободану Перовићу за улогу Жике Савића у филму *Мушкарци.*[270]

---

[265] Boglić, ”Geografija u kinematografiji”, 20.

[266] У наредним годинама, Ђукановић је наставио да се бави филмом. *Инспектор* (1965) је оцењен као Ђукановићево ”најзабавније дело”, али где се он ”задовољио више репродукцијом овако компонованог садржаја а мање синтезом комичног”, те је, како је наведено, остао у домену забаве а мање сатире. Исти филм је тумачен и као ”социјални ларпурлартизам”, којим се дотиче социјални аспект хумора, али се критика нарави или ситуације не приводи крају а режијски поступак оставља третиране теме неуобличеним. *Палма међу палмама* (1967) је оцењен као ”заблуда” која је Ђукановића одвела у ”социјално разголићивање једне бизарности”, јер у филму ”остарела проститутка покушава да помоћу изјава сведока о свом раду у јавној кући пре рата дође до пензије”, што је ”режији (је то) био повод за анализу друштвених односа”, којима се дошло до ”драстичне неодмерености”. *Quo vadis, Živorade?* (1969) је, с обзиром на ”много импровизација, површности, нелогичности и анахронизма”, сматран неуспешним. Видети: Žika Bogdanović, ”Pula 1965: bitka nije okončana”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 46,47 (1965), 2-17, 15; Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 361, 362.

[267] Munitić, ”Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, 118. (курзив Т.К.)

[268] Службени жири X фестивала југословенског играног филма у Пули су чинили: Будо Шошкић, председник, и чланови Исак Амар, Александар Бакочевић, Франце Бренк, Федор Ханџековић, Дује Катић, Чедо Кисић, Владан Слијепчевић, Ацо Шопов, Бојан Штих и Владимир Вукмировић. ”Nagrade na X festivalu jugoslavenskog igranog filma”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 36 (1963), 73-75.

[269] Ibid., 73.

[270] За најбољи филм проглашен је *Лицем у лице* (1963) Бранка Бауера у продукцији *Јадран филма* и награђен је ”Великом златном ареном”. ”Велика сребрна арена” додељена је филму *Радопоље* (1963) Столета Јанковића у продукцији *Авала филма*. ”Сребрна арена” додељена је филму *Самоникли* (1963) Игора Претнара у продукцији *Триглав филма*. ”Златна арена” за режију равноправно је додељена Бранку Бауеру за *Лицем у лице* и Игору Претнару за *Самоникле*. ”Сребрна арена” за режију додељена је Жики Митровићу за филм *Невесињска пушка* (1963). Ibid., 73-75.

4.2. Репрезентација рада и слободног времена

4.2.1. Модерна архитектура и физичка/урбана култура

Суботом увече (1957) (*Доктор*), Владимир Погачић

Друга прича омнибуса *Суботом увече*[271], у режији Владимира Погачића и продукцији *Авала филма*, прича *Доктор*, приказује целовечерњу драму љубитеља бокса који покушава да без карте уђе на стадион и одгледа бокс такмичење, посебно меч свог пулена Ферија.

Овај сегмент филма почиње кадром на рингишпил и групу мушкараца који се окрећу за атрактивном женом **[Фт. 4.2.1.1. – 4.2.1.3.]**. И камера се окреће за њом, приказујући је како пролази кроз капију стадиона изнад које је табла ”*Интернационални бокс меч. Почетак у 20*.”[272] **[Фт. 4.2.1.4. – 4.2.1.6.]**. Пред капијом је гужва. У кадру је и човек коме прилази група мушкараца која га зачикава јер он још увек чека. Човек објашњава да је закаснио, а да би га Фери, боксер који се те вечери такмичи, сигурно увео.[273] Иако он покушава да их увери да га заиста познаје, показујући заједничку фотографију са Феријем, и говорећи да он без њега можда никада не би боксовао[274], група наставља са зачикавањем, јер ће Фери на предстојећем мечу имати другог секунданта.[275] У гужви је и група мушкараца која појашњава да је овај човек познат као Доктор, који ”мисли да је доктор за бокс”, и који годинама не пропушта ни један меч[276]. Пред стадионом остају само они без карте **[Фт. 4.2.1.7.]**.

Од првог кадра филма јасно је показано да се драма главног јунака одиграва у вечерњим часовима и да је снимљена испред Стадиона ”Ташмајдан” у Београду.

4.2.1.1. Стадион ”Ташмајдан”: функционализам и порицање Политике

Стадион ”Ташмајдан” је, по пројекту архитеката Михајла Јанковића и Угљеше Богуновића, реализован од 1950. до 1952. године **[Сл. 29.]**. Са изградњом Стадиона ”Ташмајдан” започело се након почетка изградње првог стадиона у Београду, Стадиона Југословенске народне армије (ЈНА), који је, по пројекту Михајла Јанковића и Косте Поповића, реализован од 1948. до 1951. године **[Сл. 30.]**.[277] Оба објекта су изграђена у време када се у дискурсима архитектуре расправљало о улози физичке културе и спорта

---

[271] Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 123.
[272] *Subotom uveče,* 00.23.37.
[273] ”Човек 1: *О, ево Доктора!* Човек 2: *Шта је Докторе? Зар и ти да не уђеш?* Човек 3: *Како то да ти се деси, докторе!* Доктор: *Ма, сам сам крив. Данас сам баш нашао да закасним!* Човек 2: *Ти би иначе сигурно ушао!* Доктор: *Ма, Фери би ме увео. Човек ме сигурно чекао*.”, *Subotom uveče,* 00.23.37. – 00.23.47.
[274] ”*Да мене није било, можда Фери никад не би ни боксовао, ако баш хоћеш да знаш!*”, *Subotom uveče,* 00.23.58. – 00.24.01.
[275] ”*Па зашто не секундираш Ферију кад је твој пулен?*”, на шта Доктор одговара: ”*Ха, зашто?! Кад ти наместе интригу, онда се и сам питаш зашто.*”, *Subotom uveče,* 00.24.31. – 00.24.36.
[276] ”Човек 4: *Какав је то доктор?* Човек 5: *Он мисли да је доктор за бокс.* Човек 4: *А ко је он уствари?* Човек 5: *Знам да је раније био масер у неком клубу. И већ десет година долази на сваки меч.*”, *Subotom uveče,* 00.24.17. – 00.24.25.
[277] Видети: Мика Јанковић, ”Стадион Југословенске народне армије у Београду”, *Преглед архитектуре* (Београд), бр. 4-5 (1955-1956), 96-101.; Mika Janković, Kosta Popović, Mirjana Marjanović, ”Stadion i sportski park JNA u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962), 12-15.; Мика Јанковић и Угљеша Богуновић, ”Ташмајдански партер”, *Преглед архитектуре* (Београд), бр. 2 (1954), 29-32; Mika Janković, Uglješa Bogunović, ”Stadion i plivalište ’Tašmajdan’ u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962), 16-19.

у ”животу савременог човека”. У тексту *Површине за фискултуру у Београду,* који је у часопису *Архитектура* објављен 1951, Оливер Минић и Коста Поповић пишу:

> Све шире масе народа већ сматрају физичка вежбања и спортске игре као редовну и важну потребу. Данас је то саставни део државне културне политике, јер су систематска телесна вежбања од великог значаја за правилан физички развој народа у целини, за одржавање и подизање радне способности сваког појединца, за јачање одбрамбене снаге земље.[278]

Овај став имао је утемељење у позицији појма физичке културе у оквирима идеолошке платформе послератне Југославије, који је, заједно са појмом здравља, постављен у домен надлежности највиших савезних органа државне власти и државне управе. Физичко васпитање је, под окриљем ”бриге државе”, по Уставу ФНРЈ, постављено у домен права и дужности грађана:

> Држава се стара за подизање здравља народа организацијом и контролом здравствене службе, болница, апотека, санаторијума, лечилишта и опоравилишта и других здравствених установа. Држава води бригу о физичком васпитању народа, нарочито омладине, ради подизања здравља и радне способности народа као и јачања одбранбене (sic!) моћи државе.[279]

Минић и Поповић пишу и следеће:

> Физичка култура је нарочито важна … потребна становницима већих градова, који су својим начином живота одвојени од слободне природе и изложени неповољним утицајима живота у густој агломерацији. Све већа специјализација у раду захтева од радних људи извесну ограниченост у покретима и у ставу, што је нарочито неповољно код индустријских радника, код којих могу наступити професионалне деформације тела. Људи интелектуалних и седентарних професија проводе радни дан без довољно кретања, обично у неком усиљеном положају тела.
>
> Јасно је да ми не можемо одустати од живота у великом граду, нити од специјализације у раду коју захтева модерна индустрија, али смо зато у стању да ове недостатке надокнадимо телесним вежбањима и активним одмором у зеленилу и природи.
>
> Али не може се никако занемарити ни значај огромног интересовања за спортске догађаје и такмичења, интересовање које се задовољава непосредно посматрањем такмичења, или посредно, кроз штампу, радио и филм. Важни спортски догађаји имају универзални значај; њих прате истовремено милиони људи у свим културним крајевима света. Људи различитих народности, професија, различитог културног нивоа, најпре ће наћи додирну тачку у разговору на теми (sic!) спорта. То снажно интересовање за спортске догађаје, које је дубоко захватило масе, јесте важан фактор зближења и бољег упознавања народа.
>
> Не може се ни замислити да би фискултура заузимала тако важно место у животу људи да није повезана са борбом и такмичењем, јер то је оно што стимулира такмичаре и што привлачи масе гледалаца. Данас је телесно вежбање и тумачење као и посматрање и праћење такмичара, реална друштвена потреба. Ту потребу треба задовољити подизањем у широким размерама фискултурних објеката за масе гледалаца појединих приредби и такмичења.[280]

У истом тексту је поменуто и да физичко васпитање у Југославији ”тежи да обухвати целокупно становништво које за то има потребних услова”, а то се, како је наведено, спроводи на два начина, ”Кроз обавезно фискултурно и ванармијско васпитање, које обухвата целокупну омладину од 16-18, делимично и до 25 година.”, и ”Кроз добровољну фискултуру, преко спортских и гимнастичких друштава, клубова, секција и актива.”[281]. Ипак, закључено је следеће:

> Бављење фискултуром носи углавном колективни карактер због чега је неопходна извесна организација и дисциплина. Организовано и систематско спровођење фискултурне активности

---

[278] Оливер Минић, Коста Поповић, ”Површине за фискултуру у Београду”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-4 (1951), 145-149, 145.
[279] Члан 36., Став 1 и 2, *Устав Федеративне Народне Републике Југославије*, 12.
[280] Минић, Коста Поповић, ”Површине за фискултуру у Београду”, 145.
[281] Ibid.

услов је добрих резултата у овом раду. Али целокупно становништво које жели и треба да се бави фискултуром, немогуће је подвргнути истом степену обавеза и дисциплине. Тако ће један део бити укључен у спортска друштва и клубове са чврстим обавезама у погледу систематског вежбања и испуњавања потребних услова, док ће знатан део становништва желети и бити у могућности да се бави фискултуром у циљу освежења и разоноде.[282]

Стадион ”Ташмајдан” је дискурсима архитектуре по први пут означен две године по изградњи, 1954, у образложењу аутора решења који су навели да је ”спорт као друштвена манифестација избио у први план и да је стекао равноправност са свим осталим атракцијама ... културног живота ... сматрајући једно спортско гледалиште исто тако важно по атрактивности као и театар”[283]. Овом архитектонском објекту је већа пажња посвећена нешто касније, у часопису *Архитектура урбанизам,* који је 1962. цео број посветио теми ”спорт и рекреација”[284], а где су, осим анализа политике и проблема изградње спортских објеката и програма развоја физичке културе у Југославији, дати посебни осврти на теме стадиона, спортских и рекреативних центара и јавних купалишта, и прикази реализованих објеката - стадиона, спортских центара и школа за физичко образовање у Југославији. Издање је отворено текстом у коме је наглашено да друштво до почетка шездесетих година није имало могућности да значајније интервенише у области физичке културе, јер су се до тада решавала друга важна питања привредне изградње и стандарда, да се ”сада”, како је наведено, ситуација из основа изменила, да се друштво налази ”на таквом степену економског и друштвеног развоја, када се физичка култура јавља као потреба друштва и грађана”, али и да је, упркос изградњи ”великих и крупних стадиона”, будући да је готово све градове захватила ”’ташмајданска’ атмосфера”, пожељно ”правилно одмеравати реалне потребе”[285]. Реалне потребе су се односиле на неопходност испуњења услова које поставља више спортских грана те да код објеката намењених спорту ”функционална шема мора бити кристално јасна”[286]. Стадион ”Ташмајдан” је 1962. означен као стадион за мале спортове, а аутори пројекта су објекат интерпретирали са становишта одабира локације, која је сматрана изузетно значајном, ”с’ обзиром да је у центру града у склопу великог парка”[287], и у вези са предвиђеним могућностима измене архитектонског програма. Наведено је да стадион обухвата гледалиште за око 13.000 гледалаца при максималној посети (бокс) када је и партер гледалиште, да је пројектантским решењем предвиђена плоча димензија 30х60м за клизалиште у партеру, да је у саставу објекта предвиђена и ледара која лети производи лед за продају, и коначно, да су испод трибине изграђене

[282] У тексту је извршена и класификација. Наведено је да ”У предвиђеној организационој структури Београда, фискултурна активност би се диференцирала по значају на следећи начин: а) Фискултура у оквиру стамбеног насеља обухвата почетну наставу фискултуре у школама за децу од 6-9 година и добровољну фискултуру слободнијег типа. б) Фискултура у оквиру реона обухвата масовни вид систематског вежбања у фискултурним друштвима и клубовима, као и мање фискултурне приредбе. в) Фискултура ширег значаја за цео град спроводи се на бази одабирања и истицања виших квалитета. Манифестује се кроз важније спортске приредбе са масовном посетом. Овде треба убројати и активни одмор грађана: излети у околину, купање у рекама итд. г) Највиши вид фискултуре, велике фискултурне манифестације и висока фискултурна настава, имају репрезентативни значај за целу земљу. За овај вид предвиђају се најкомпетентнији објекти и објекти за највеће масе гледалаца.”, Ibid.
[283] Јанковић, Угљеша Богуновић, ”Ташмајдански партер”, 29.
[284] *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962).
[285] Slavko Komar, ”O politici izgradnje sportskih objekata”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962), 3, 3.
[286] Svetislav Stajević, ”Stadioni”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962), 6.
[287] Mika Janković, Uglješa Bogunović, ”Stadion i plivalište 'Tašmajdan' u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962), 16-19, 16.

свлачионице за спортисте, експрес бифе и бар ресторан.[288] Новијим интерпретацијама унутар архитектонског дискурса, Стадион ”Ташмајдан” је заједно са Стадионом ЈНА, означен као пример ”дискурса модерног покрета”, с обзиром на то да су њихови просторни концепти и конструктивна решења ”засновани (су) у свему на савременим принципима фукнционализма”, а чији су, како је наведено, узори ”примери из Ла Корбизјеовог опуса и модернистичких примера који интегрално разматрају питања функционалности, простора, терена и конструкције”[289].

Иако је неспорно да је овај архитектонски објекат реализован на принципима функционализма, неоходно је задржати се на последњем наведеном интерпретативном захвату, јер ће се детаљним увидом у поступак извођења закључка указати на дискурзивну праксу која је заправо, као и дискурзивна пракса изградње стадиона на принципима функционализма, постигла исте циљеве. Ово тумачење је неопходно да би се појаснила потреба изградње стадиона на принципима функционализма у ширем друштвено-политичком и идеолошком контексту и да би се појаснио својеврсни симболички потенцијал који је овај објекат следствено понео, а имајући у виду да је разумевање репрезентације истог стадиона на филму, специфичним наративом који му додељује нова значења, практично немогуће без довођења ових/нових значења у везу са претходнима, која се производе, између осталог, и кроз дискурсе архитектуре.

Поменуто тумачење износи тезу да су стадиони ЈНА и ”Ташмајдан”, као примери ”дискурса модерног покрета”, ”засновани (су) у свему на савременим принципима фукнционализма”, да су последица ”континуитета примене” ”пројектантских стандарда” који су промовисани конкурсним решењима за Олимпијски стадион на Бањици и Мали стадион (за лаке спортове) на Ташмајдану, са архитектонских конкурса који су, према плановима обнове и изградње Београда, расписани крајем 1947. године.[290] Посебно је наглашено да је значај награђених решења, која при томе никада нису изведена[291], био у томе што су ”успоставили одређене теоријске моделе и пројектантске стратегије и стандарде”[292].

Интерпретација је, међутим, спроведена уз методолошку примену бинара модерна архитектура – ”фашистичка архитектура” и модерна архитектура - социјалистички реализам у архитектури, иако је нејасно шта се под појмовима фашистичка архитектура и архитектура социјалистичког реализма подразумева. Принцип функционализма и архитектонски концепти стадиона, постављени према

---

[288] Ibid., 16-19.

[289] Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, 110.

[290] Видети: ”Natječaj za Olimpijski stadion na Banjici u Beogradu – 1947”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 4-6 (1947/1948), 20-27.; ”Mali stadion u Beogradu”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 4-6 (1947/1948), 28-32.

[291] Аутори првонагађеног рада за Мали стадион на Ташмајдану били су Игор Скопин, Славко Шиматић, Стјепан Деметар, Звонко Јурић. Аутори другонагађеног рада били су Иван Витић, Нада Витић, Станко Фабрис, Борис Катунарић. Ауторка трећенагађеног рада била је Соја Думенџић. Видети: ”Mali stadion u Beogradu”, 28-32. Првонагађени рад за Олимпијски стадион на Бањици реализован је у оквиру Радне групе Техничког факултета у Загребу, а аутори рада били су Владимир Турина, Драган Болтар, Фрањо Најдхарт, Здравко Бреговац и Звонимир Радић. Аутори другонагађеног рада били су Иван Витић, Нада Витић, Борис Катунарић. Трећу награду су освојила два тима: прва трећа награда - Бранко Петричић, Владимир Хрушка, Леонид Тарасов; друга трећа награда – Славко Делфин, Коста Поповић. Откуп је добио Ратомир Богојевић, а откуп ван услова конкурса, Зденко Стрижић, В. Фула, В. Карлаварис, Б. Бенарди. Видети: ”Natječaj za Olimpijski stadion na Banjici u Beogradu – 1947”, 20-27.

[292] Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, 108.

архитектонским узорима из модерне архитектуре, интерпретацијама су заправо супротстављени друштвеним контекстима ”фашистичке архитектуре” и ”архитектуре социјалистичког реализма”, што се може сматрати својеврсним интерпретативним парадоксом, будући да је интерпретација спроведена компарацијом некомпатибилних категорија. Конкретно, формалне карактеристике конкурсних решења за стадионе из 1947. године су најпре супротстављене друштвеном контексту и формалним карактеристикама архитектонског пројекта за Олимпијски стадион у Доњем Граду на Калемегдану Вернера Марха (Werner March), односно контексту предлога за одржавање Олимпијаде 1948. у Београду који је поднео Југословенски олимпијски одбор на конгресу Међународног олимпијског одбора одржаног за време XI Олимпијаде у Берлину 1936. године[293], и архитектонском концепту Марховог пројекта којим је била предвиђена изградња спортског комплекса са Олимпијским стадионом за 55.000 гледалаца, са пливачким стадионом за око 15.000 гледалаца и Академијом за високо телесно васпитање.[294] Тврдњом да је Марх ”градитељ Олимпијског стадиона у Берлину и пројектант нове зграде југословенског посланства у Берлину”, које је, по речима Марха, требало да изводи влада Трећег Рајха[295], Олимпијски стадион у Доњем граду на Калемегдану је означен као пример ”архитектуре фашизма”[296]. Са друге стране, промоција пројектантских стандарда у конкурсним решењима из 1947. упоређена је са контекстом предлога изградње политичко-спортског стадиона у Доњем граду Николе Добровића. Реч је о плановима за обнову и изградњу Београда који су изложени 1946. године, а којима је предложена изградња фискултурног појаса на Бањици који, како је аутор планова писао, ”омогућава најшире манифестације оружане снаге и народних фестивала”[297]. У оквиру фискултурног појаса, који је замишљен као ”зелени клин који се на периферији спаја са будућим заштитним зеленим појасом града, а према граду продире кроз Јатаган-малску долину све до Саве”[298], планирани су додатни, амбициозни спортски садржаји и Олимпијски спортски стадион за 100.000 гледалаца, чија културна улога није тумачена без ”политичких” конотација.[299] Осим фискултурног, планом је

[293] Љубомир Вукадиновић, ”Спортске грађевине у Београду”, *Београдске општинске новине*, бр. 1-2 (1939), 15-18. Наведено према: Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, 109.

[294] У интервјуу који је 1939. године Марх дао за *Политику* он каже: ”Велики стадион биће наслоњен на зидине које се стрмо уздижу према Горњем Граду. Садашњи бедеми омогућују да на њих наслонимо амфитеатралне зидове са седиштима.”, Р. Ст., ”Градитељ берлинског спортског стадиона г. Вернер Марх говори нам о стадиону за 55.000 гледалаца у београдском доњем граду”, *Политика*, 28. јул 1939. Наведено према: Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, 160.

[295] У истом интервјуу Марх је навео и да је раније, током 1939, боравио у Београду ради разговора око изградње Олимпијског стадиона, као и да, према његовом пројекту, влада Трећег рајха има планове да изгради Југословенско посланство у Берлину: ”То грађење жели, изводи и форсира влада Трећег Рајха. По жељи наше владе биће срушена досадашња зграда посланства и по њеној жељи подићи ће се нова, као што се зидају посланства других земаља.”, Ст., ”Градитељ берлинског спортског стадиона г. Вернер Марх говори нам о стадиону за 55.000 гледалаца у београдском доњем граду”. Наведено према: Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, 160.

[296] Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, 110.

[297] Dobrović, ”Obnova i izgradnja Beograda, Konture budućeg grada”, 183.

[298] Ibid., 182, 183.

[299] Уз Олимпијски стадион, предвиђено је и масовно фискултурно вежбалиште за 80.000 вежбача и 250.000-300.000 гледалаца; збориште за вежбаче пред улазак у стадион; отворено позориште за представе, концерте и игралишта за елиминаторно такмичење (фудбал, тенис, отворени пливачки базен, кошарка, одбојка); спортска палата са гимнастичком двораном за бокс, зимски базен, покривена тенис игралишта, клизалишта, хокеј, рвање; и фискултурно

предиђен и његов, како је наведено, пандан, ”политичко-спортски” стадион на Калемегдану. Творац поменутих архитектонских планова, Никола Добровић, у тексту *Обнова и изградња Београда, контуре будућег града,* објављеном у часопису *Техника* 1946, пише:

> Пандан фискултурном стадиону је политичко-спортски стадион у Доњем граду испод Калимегдана. (sic!) Све свечане параде војске и народних маса треба да се одвијају између ових двају (sic!) стадиона кроз тријумфалну и украсну аутостраду у Јатаган-малској долини и кроз десну обалу Саве (…). Терасаста изградња Јатаган-малске долине омогућава смештање огромних народних маса – гледалаца, учесника манифестације. Крајња мета ових манифестација, градских, земаљских, државних и балканских штафета, треба да је политичко-спортски стадион у Доњем граду.[300]

Стадион на Калемегдану је планиран у склопу ”моћних архитектонских творевина” на платоу Горњег града Калимегдана”, односно ”горостасних” објеката зграде Народне скупштине ФНРЈ, Пантеона и Музеја народно-ослободилачке борбе, ”по важности значајних за цео Балкан”[301]. Добровић пише да стадион на Калемегдану са поменутим објектима ”сачињава једну урбанистичку целину”[302]. Програмска квалификација предлога из 1946. је, међутим, изненада, у рецентним интерпретацијама престала бити релевантна, јер се, како је наведено, ”програмске сличности” предлога са Марховим пројектом из 1939. године ”ни у ком случају не могу довести у везу са дискурсом нацистичке или фашистичке архитектуре”, већ се ”кроз њих може видети један другачији доктринарни уплив”[303]. Наведено је следеће:

> Упркос креативности и храбрости Добровићеве визије Великог Београда, у конкретним предлозима архитектонских решења која су дата у његовом кључном тексту из 1946. године постоји извесна крутост и формализам концепта који се могу тумачити утицајем доктрина социјалистичког реализма. Тај формализам, одехут у рухо, како Добровић каже, ’достојне величине симболике’, видљив је не само у његовом грандиозном предлогу за обимну, чак непримерену, изградњу у Доњем и Горњем граду на Калемегдану, већ и у предлозима за уређење Топчидерске звезде или за урбанистичка решења нових стамбених блокова. У пројектима који су уследили на великим конкурсима 1947-1948. године, међутим, увелико је негирана грандиозност Добровићевих предлога.[304]

Оваквим тумачењима проблем ”пројектантских стандарда” са конкурсних решења за Олимпијски стадион на Бањици и Мали стадион (за лаке спортове) на Ташмајдану, из 1947. и континуиране примене тих стандарда приликом, како је наведено, изградње Стадиона ЈНА и Стадиона ”Ташмајдан”, премешта се у домен проблема форме. Иако је улога стадиона свега две године пред реализацију спортских објеката у Београду имала јасну политичку конотацију, архитектонска решења са конкурса из 1947, односно програмске и/или формалне карактеристике су, методолошким интерпретативним поступком, управо због таквих програмских и/или формалних карактеристика, деконтекстуализоване, изоловане од идеолошког контекста.

село за боравак вежбача за време такмичења, под строгим надзором стручних руководилаца и надзорника. Предлог је допуњен идејом о позиционирању ”низа централних фискултурних установа за целу државу, Балкан, за међународне фестивале и велике смотре народне Југословенске армије”, Ibid., 183.

[300] Ibid.

[301] Ibid., 180.

[302] Ibid., 183.

[303] Благојевић, ”Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године”, 110.

[304] Ibid.

Тиме је, најпре, произведена аутономија пројектовања спортских објеката баш по таквим програмским и/или формалним карактеристикама, а тиме, пре свих, потврђена идеја о слободи идеолошког субјекта и легитимисана доктрина самоуправног социјализма, али и доктрина модерне архитектуре. Ово је даље потврђено постављањем спорта и физичке културе у Југославији у раван са CIAM-овим постулатом ”неговања културе духа и тела”, као једним од четири основна захтева функционалног града, јер тумачење износи и следеће:

> Неговање културе духа и тела, наиме постулат *’cultiver le corps et l-esprit’* јесте, како то *CIAM* формулише, један од четири основна захтева функционалног града, поред становања, рада и саобраћаја (*habiter, travailler, circuler*). Политика социјалистичке културе или, тачније, социјалистичка политика културе нове Југославије развија сличан концепт културе духа и тела, стављајући спорт и фискултуру у раван са ’високом’ културом.[305]

Овиме је даље, уз називање изграђених објеката значајним резултатима ”политике културе тела” у Југославији, али након методолошког поступка којим се идеолошки контекст третира као рефлексија на архитектонске објекте који су предмет тумачења, на ширем плану, истовремено, потврђена и прокламована еманципаторска улога државе у спровођењу културе тела. Дакле, осим потврде доктрине модерне архитектуре, новијим интерпретативним захватима је потврђена и доктрина пост ИБ-овске Југославије. Иако је јасно да се изградња ових објеката у датом идеолошком контексту може тумачити према формалним карактеристикама и у домену аспеката модерне архитектуре, уз изолацију окружујућег ширег друштвено политичког и идеолошког контекста, то не подразумева да су следствена значења архитектонских објеката Истина, да су универзална, већ да се интерпретацијом заправо, иако то могуће није била намера интерпретента, значења универзализују зарад репрезентације сложенијег идентитета као универзалног, који се производи, између осталог, кроз дискурсе архитектуре. Иако се разлози за рецентна тумачења могу тражити у опсегу својеврсне оптерећености интерпретатора окружујућим дискурсима, њихов резултат је да су, методолошким приступом којим се у интерпретацији изузима било каква веза са политичким контекстом изградње Стадиона ”Ташмајдан” и Стадиона ЈНА, објекти стадиона, који су неспорно били реализовани на принципима функционализма, југославизовани у истом кључу југославизације која је спровођена у време када је идеологија социјалистичке демократије у Југославији била доминантна.

Потреба да стадиони, као специфични архитектонски изрази идеологије самоуправне социјалистичке демократије, допринесу да идеологија делује као еманципаторска, али и као идеологија која спроводи отклон од своје, некадашње Политике, већ и Идеологије, јесте била разлог да се са претходним плановима изградње стадиона прекине, односно да се од Добровићевих планова за изградњу стадиона из 1946. године, а који су имали јасно декларисане пре ИБ-овске политичке конотације, одустане, не би ли се, након 1948, легитимисала новопрокламована идеолошка платформа. У време изградње Стадиона ЈНА и Стадиона ”Ташмајдан”, од 1948. до 1952, требало је показати да се са потврђивањем нове доктрине увелико започело, не би ли се изградња Југославије по аутентичном моделу потврдила као истина, те је након 1948, изградња стадиона са архитектонским програмима без Политичких конотација била

[305] Ibid., 108.

нужна, јер је стадион без Политичких конотација стадион аутентичног, самоуправног социјализма. Одабир принципа функционализма у конципирању и реализацији архитектонских објеката стадиона након 1948. није био у несагласју са потребом да се пребрише сав претходни симболички потенцијал који је у стадионе конципиране 1946, требало утиснути. Одустајање од Политичких конотација стадиона је кључно место које југославизује архитектуру стадиона којих год она архитектонских одређења била, јер се интерпретацијом, којом се од Политичких конотација одустаје, не инсистира толико на производњи разлике у односу на "другог", тј. у односу на планирану изградњу Олимпијског стадиона према Марховом пројекту, већ на покушају симболизације Другог, утваре у властитој историји до 1948, тј. симболизације Добровићевих планова за стадионе. У извесном смислу, одустајање од Политичких конотација стадиона се може сматрати њиховим потискивањем, покушајем да се, како је то уосталом поменутом архитектонском интерпретацијом изведено, прикаже да политичких конотација објеката стадиона, будући да стадиони са политичким конотацијама нису изведени, никада није ни било.

За ову врсту конструкта одабир принципа функционализма за конципирање нових архитектонских објеката стадиона било је више него добро решење. Међутим, неопходно је поменути, овај одабир није био нужан, јер кључ решења ни не лежи стриктно у примени принципа функционализма, већ у идеји о "континуираној примени" "пројектантских стандарда", са помињаног архитектонског конкурса из 1947. године. Пошто су се, како је навођено, "континуирано" применили принципи функционализма, иако ови принципи нису били једини који су се појавили у свим конкурсним решењима, то је заправо било идеално решење за својеврсно "измишљање традиције" модерне архитектуре, иако је она, у време пре ИБ-а, имала статус о коме је већ у претходним поглављима расправљано. Уосталом, да ли је стадион "Ташмајдан", без обзира на то што је неспорно био реализован на језику модерне архитектуре, био архитектура фашизма, социјалистичког реализма или југословенска архитектура, у крајњој линији, зависи од одговора на питање да ли и ко аплаудира на стадиону, а не од архитектонских принципа примењених у пројектовању стадиона на којима се аплаудира. Славој Жижек пише:

> У стаљинистичком идеолошком имагинарном, универзални разум је објективизиран под маском неумољивог закона историјског прогреса, и ми смо сви његове слуге, укључујући и лидера. Нацистички лидер је након свог говора стајао и ћутке прихватао аплауз, али под стаљинизмом, након обавезног аплауза на крају лидеровог говора, он је устајао и прикључивао се аплаузу.[306]

4.2.1.2. Функционализам и потрага за јединством субјекта

На филму *Суботом увече*, у причи *Доктор*, Стадион "Ташмајдан" је приказан као спортски објекат, али не као простор развијања "физичке културе" која је "нарочито важна … потребна становницима већих градова, који су својим начином живота одвојени од слободне природе и изложени неповољним утицајима живота у густој

[306] "In the Stalinist ideological imaginary, universal reason is objectivised in the guise of the inexorable laws of historical progress, and we are all its servants, the leader included. A Nazi leader, having delivered a speech, stood and silently accepted the applause, but under Stalinism, when the obligatory applause exploded at the end of the leader's speech, he stood up and joined in.", Slavoj Žižek, "The Two Totalitarianisms", *London Review of Books*, vol. 27 no. 6 (2005), 8.

агломерацији", простор где се отклањају "недостаци" живота у великом граду "телесним вежбањима и активним одмором"[307], већ као простор спортског догађаја и такмичења.

Након што група пред капијом стадиона успе да убеди стражара да је Доктор наводно лекар, он улази на такмичење **[Фт. 4.2.1.2.1. – 4.2.1.2.2.]**, наилази на Ферија који му се тек равнодушно јави **[Фт. 4.2.1.2.3. – 4.2.1.2.8.]**, и одлази на препуне трибине **[Фт. 4.2.1.2.9. – 4.2.1.2.11.]**. Док Доктор покушава да пронађе слободно место, наилази стражар, који је у међувремену схватио да је насамарен, и након неколико покушаја, пред сам почетак Феријевог меча, од чијег резултата, како је на разгласу објављено, зависи победа Југославије, избацује Доктора са стадиона **[Фт. 4.2.1.2.12. – 4.2.1.2.14.]**. Доктор почиње да плаче. Изненада стижу амбулантна кола. Долази лекар који препознаје Доктора и позива га да са њим уђе на стадион **[Фт. 4.2.1.2.15. – 4.2.1.2.17.]**. Доктор седа поред ринга и покушава да секундира Ферију који се прави да га не види и не чује. Када почне да губи и публика од њега одустане[308], Фери прихвата Докторов савет и побеђује **[Фт. 4.2.1.2.18. – 4.2.1.2.29.]**. Публика френетично аплаудира и износи Ферија на рукама **[Фт. 4.2.1.2.30. – 4.2.1.2.32.]**. Меч је завршен, гужва пред стадионом се растура, капија се затвара, а Доктор остаје да чека свог пулена, који, пошто изађе са друштвом, иако га је приметио, одлази.[309] Доктор узима недогорелу цигарету са плочника и остаје сам пред улазом у затворени стадион **[Фт. 4.2.1.2.33. – 4.2.1.2.38.]**.

Заплет филма најављује искуство главног јунака у вези са одласком на спортски меч. Док је спорт у првим послератним годинама, као што је поменуто, довођен у везу са јачањем радне способности народа и одбрамбене снаге земље, након 1948. је, као и у осталим сферама, требало пронаћи сопствени пут. Брига за физичку активност народа је била, како је Старк (Georg Starc) показао, "један од најистакнутијих задатака социјалистичог поретка", где су "Праксе спорта (су) виђене као инструменти за производњу физички, ментално, и морално здравог човека и жене.", јер је "Социјалистичка револуција (је) била, заправо, заснована на идеји о производњи новог човека који ће бити у могућности да ради и производи."[310]. Колико је сама политика била забринута за физичко васпитање, сведочи и став Едварда Кардеља:

> Карактеристика наше борбе, наше револуције, је права брига за сваког појединца, брига за добробит појединаца и нације. Брига за физичку културу потиче одатле. Ми не можемо да замислимо ни добробит и сигурност наше нације, ни добробит нити срећан живот без физичког развоја људи, без побољшања здравствене и физичке отпорности.[311]

Овај дискурс је, како је Старк показао, имао утицај на све сфере друштвеног живота у Југославији, а будући да је практикован свуда, од радних организација до сфера приватности, да је био до те мере "очигледан и одомаћен да је постао невидљив и

---

[307] Минић, Коста Поповић, "Површине за фискултуру у Београду", 145.

[308] "Доктор: *Ја сам први увео Ферија у боксерску салу. Једва сам уверио тренера да га приме. Што не пусте мене да му секундирам само једаред?!* Лекар: *Сви ми докторе имамо по неку неиспуњену жељу*.", *Subotom uveče*, 00.39.40. – 00.39.52.

[309] "*Ено Доктора да га поведемо?*", али овај одговара "*Ма, какав доктор! Вози!*", *Subotom uveče*, 00.48.00. – 00.48.02.

[310] Gregor Starc, "Sportsmen of Yugoslavia, Unite: Workers' Sport between Leisure and Work", in: Breda Luthar, Maruša Pušnik, eds., *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia* (Washington, DC: New Academia Publishing, 2010), 259-288, 265.

[311] Edvard Kardelj, наведено у: Pera Djetelić, Dragan Maršičević, *Narodna omladina i Jugoslovenski Kongres za Fizičku kulturu* (Beograd: Mladost, 1959), 7. Наведено према: Starc, "Sportsmen of Yugoslavia, Unite: Workers' Sport between Leisure and Work", 265.

да је репродукован кроз свакодневне праксе људи", може се сматрати "веома ефикасним биополитичким пројектом који је дисциплиновао морал и психичко стање народа кроз њихова тела"[312], где су главни принципи "нове, социјалистичке физичке културе били константно репродуковани у званичним дискурсима и наглашавању принципа универзалности, утилитаризма, здравља и масовне партиципације"[313]. Заправо, "Спорт је био виђен као инструмент који би могао да изгради радну заједницу, јер је пружао задовољство и образовање, имао велики потенцијал социјализације и потенцијал да привуче масе људи."[314]. Осим упражњавања спорта кроз специјално организована удружења, свакодневни живот је, међутим, указивао на "супротности са идеалима режима". Велики број људи се спортом није ни бавио, а постојали су и примери одбијања организованих спортских активности у слободно време или укључивања у спортске активности кроз радне организације које су називане "дивљим праксама", јер нису биле регулисане у складу са администрираним плановима за бављење спортом. Године 1958, на *Југословенском конгресу физичке културе* прихваћена је идеја да би целокупно друштво требало да буде одговорно за успостављање физичког вежбања као масовне праксе, што је резултирало увођењем физичког образовања у радне организације, обданишта, школе, војску, одмаралишта.[315] Ово је био показатељ "хегемоне дискурзивне реалности која је циљано игнорисала независне свакодневне спортске праксе људи у слободно време, јер се ове врсте пракси нису подударале са идејом контролисаног и усмереног слободног времена ка повећању продуктивности"[316]. Функционисање поменутих "квази организованих форми слободног времена радника кроз спорт" у пракси је показало да режим "није био у стању да контролоше тоталитет свакодневице и да је оставио доста простора за отпор и независно одлучивање", те су се ускоро појавиле и могућности за слободно упражњавање спорта на посебно предвиђеним просторима у којима се није очекивало спровођење пракси кроз припремљене програме, што је, како примећује Старк, уз ослонац на Фукоа, "била победа моћи, јер је показала да је моћ најефектнија када је невидљива, када функционише 'у својим екстремима, у својим крајњим границама, са оним резултатима где постаје капиларна; тј. у њеним регионалним и локалним формама и институцијама"[317].

Значења Стадиона "Ташмајдан" који је приказан на филму се у ширем смислу могу тумачити у контексту покушаја да се филмом допринесе промоцији спорта, "ефикасног биополитичког пројекта који је дисциплиновао морал и психичко стање

[312] Starc, "Sportsmen of Yugoslavia, Unite: Workers' Sport between Leisure and Work", 265.
[313] По првом принципу, препоручено је упражњавање различитих спортова у циљу развоја целог човека, и то не само тела или само његових делова; принцип утилираризма је био најутицајнији и заснован на идеји да спорт у слободно време не може бити *l'art pour l'art* већ би требало да оствари и друге циљеве као што су морал и повећање радних способности; принцип здравља је спорт сагледавао као активност у циљу побољшања и чувања здравља; принцип масовне партиципације је предлагао да се сви способни појединци укључе у програме спорта у слободно време и то кроз различите спортске организације. Видети: Ibid.
[314] Ibid., 268.
[315] Pera Djetelić, Dragan Maršičević, *Narodna omladina I Jugoslovenski Kongres za Fizičku kulturu* (Beograd: Mladost, 1959), 29-30. Наведено према: Ibid., 259-288.
[316] Ibid., 271.
[317] Michel Foucault, "Two Lectures", in: Colin Gordon, ed., *PowerKnowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977* (New York: Pantheon Books, 1981), 78-108, 96. Наведено према: Ibid., 275, 276.

народа кроз њихова тела”[318]. Међутим, кључно место у семиотизацији имала је чињеница да је овај објекат интерпретиран као простор где се одиграва спортски меч и спроводи пракса ”физички пасивног” сегмента социјалистичке идеје упражњавања спорта у слободно време и то као сегмент урбане свакодневице Београда. Одласци на спортске мечеве представљали су један од два једнако значајна сегмента социјалистичке идеје о упражњавању спорта у слободно време, а иако је сматран физички пасивним, овај сегмент јесте био неизоставни део социјалистичке свакодневице и окупирао је чак и највећи део слободног времена.[319] Значења Стадиона ”Ташмајдан” на филму *На кошави* могу се ишчитавати у вези са доменом индивидуалног искуства атракције спортског догађаја у граду, где су при томе атрактивност спортског догађаја и индивидуално искуство главног јунака приказани као део ноћног пејзажа Београда, јер се радња одиграва у периоду од отприлике 20.00 до 22.00 часа. Следствено, значења би се могла ишчитавати применом тумачења појма ”ноћних простора”, и аспекта друштвене производње простора унутар специфичних просторно-временских параметара, ”друштвеног посредовања динамике таме на местима људских интеракција и односа”[320]. Ово би подразумевало тумачења процеса територијализације, тј. друштвених пракси, норми и репрезентације простора, које теже да успоставе својеврсни поредак у пејзажу, јер иако физички пејзаж поседује основне топографске и архитектонске карактеристике током целог дана, тама детериторијализује друштво и оставља простор за трансгресивно понашање које се појављује под велом ноћи, а друштва спроводе процесе ретериторијализације, не би ли се тама ставила под контролу, имплементацијом најразличитијих стратегија и техника сврстаних у групе усмеравања, маргинализације и искључивања.[321] Будући да Докторова драма, његово искуство спортског догађаја такође, ”наговештава тему отуђеног појединца, изолованог од ужурбане и равнодушне гомиле”[322], и да је значења стадиона могуће тумачити и у вези са аспектом теме отуђености субјекта у модерном, пост традиционалом друштву, субјекта који покушава да ”под сенком нереалног идеала” буде ”он прави”[323], могло би се претпоставити да су значења стадиона приказом на филму постављена на маргине метанаратива о еманципаторској улози државе у спровођењу културе тела. Показаће се, међутим, да је филмска прича, без обзира на поменуто, указала на средиште овог метанаратива, приказујући особени аспект дискурзивне праксе поменутог

[318] Ibid, 265.
[319] Ibid., 259-288. Старк пише и да је гледање спорта по режим имало и добре и лоше ефекте, јер су интернационални спортски успеси југословенских атлета увек могли бити хваљени и употребљени као доказ супериорности социјалистичког друштвеног поретка, што је био важан фактор за ’добар осећај’ за људе код куће”, и истовремено, јер се јавност фокусирала на индивидуалне атлете уместо на колективни спорт, што је било у супротности са социјалистичким вредностима и – чак срамно – јер масовно упражњавање спорта у слободно време није било атрактивно гледаоцима.
[320] Robert W. Williams, ”Night Spaces: Darkness, Deterritorialization, and Social Control”, *Space and Culture,* 11(4), 514-532.; Brayan Palmer, *Cultures of Darkness: Night Travels in Histories of Transgression (From Medieval to Modern)* (New York: Monthly Review Press., 2000); Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford, UK: Blackwell, 1991).
[321] Видети: Williams, ”Night Spaces: Darkness, Deterritorialization, and Social Control”, 514-532.; Palmer, *Cultures of Darkness: Night Travels in Histories of Transgression (From Medieval to Modern)*; Lefebvre, *The Production of Space*.
[322] Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001. – oslobodjeni film* (Zagreb: V.B.Z., 2004), 59. Видети и: Stojanović, *Velika avantura filma,* 53-56.; Milan Ranković, *Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom igranom filmu* (Beograd: Institut za film, 1970), 33-34.
[323] ”to be itself, its true self”, Rob Lapsley, ”Mainly in Cities and at Night: Some Notes on Cities and Film”, in: David B. Clarke, ed., *The Cinematic City* (London and New York: Routledge, 1997), 187-210, 192. Лапсли (Rob Lapsley) пише ослањајући се на Хајдегерова (Heidegger) тумачења појма *Desein* и на Лаканове основне појмове психоанализе.

”биополитичког пројекта”. Архитектонски објекат Стадиона ”Ташмајдан” репрезентован је у контексту репрезентације ”политике социјалистичке културе или, тачније, социјалистичке политике културе нове Југославије”, која је ”спорт и фискултуру поставила у раван са ’високом’ културом”, и кључно, у контексту репрезентације постављања ове културе у средиште урбане свакодневице.

Стадион ”Ташмајдан” је, пре свега, приказан као простор где се, атрактивношћу спортског догађаја, ретериторијализује ноћни живот Београда и успоставља физичка контрола над деловањем појединца и над његовим жељама.[324] Стадион на коме се одржава спортско такмичење је простор ка коме су усмерене жеље појединаца, друштвено прихватљиво место са јасним нормама понашања, којима се искључује друштвена инфериорност, то је простор сигурности и ексклузивности у ноћном пејзажу Београда, који је и физички одвојен баријером. Архитектонски простор стадиона је и место на које долази отуђени појединац, чија отуђеност, међутим, није последица покушаја друштва да, маргинализацијом његове друштвене инфериорности, јер Доктор нема новаца за карту за меч, ретериторијализује ноћни пејзаж Београда. Отуђени појединац је вођен сопственом жељом да постане ”он прави”, и упркос контроли, он у овом простору, спроводи трансгресивну праксу. Сцена у којој Доктор разговара са лекаром потврђује његову отуђеност, постојање жеље и њене обрисе, јер Доктор каже: ”Ја сам први увео Ферија у боксерску салу. Једва сам уверио тренера да га приме. Што не пусте мене да му секундирам само једаред?!”[325].

Почетак ове филмске приче приказује Доктора као субјекта без друштвеног признања, о чему сведочи и разговор мушкараца који појашњавају да је он некада био масер у неком клубу и да мисли да је доктор за бокс. Доктор је отуђен јер је појединац у потрази за јединством субјекта које је подвојено, јер се, у покушају да организује однос према сопственом Другом, тј. у покушају да замисли шта Други жели, претпоставља идеалу, а идеал је ”доктор за бокс”, са којим се као субјект заправо никада не подудара. Докторови покушаји да присуствује Феријевом мечу јесу његови покушаји да попуни сопствену празнину и да се идентификује са идеалом. Доктор тежи да артикулише срећнији однос према Другом, он покушава да преговара са немогућностима реалности, чији је узрок, заправо, недостатак Другог. Иако је Доктор приказан као ”друго” гомиле појединаца, други у гомили, појединачно, јесу понаособ могуће Докторово Друго, јер субјекат не стоји у директним релацијама са другима, већ са Другим, са симболичким поретком између субјекта и других појединаца:

> Рођен у свету означитеља Другог, субјекат мора да артикулише однос према Другом, где модел артикулације односа јесте жеља, доказ о непоправљивом недостатку унутар и субјекта и Другог. Због тога субјект, подстакнут том жељом, налази да је предодређеним да бесконачно покушава да поправи непоправљиво. За Хајдегера и Лакана, живљење је начин постојања у односу према другима, где тај однос бриге и жеље не може никада имати позитиван исход.[326]

---

[324] Видети: Williams, ”Night Spaces: Darkness, Deterritorialization, and Social Control”, 514-532.; Palmer, *Cultures of Darkness: Night Travels in Histories of Transgression (From Medieval to Modern)*; Lefebvre, *The Production of Space*.
[325] *Subotom uveče*, 00.39.40. – 00.39.52.
[326] ”Born into the world of the Other’s signifiers the subject has to articulate a relationship to the Other where the mode of articulation is desire, testimony to an irremediable lack in both subject and Other. Consequently the subject, impelled by that desire, finds itself destined endlessly to attempt repair of the irreparable. For Heidegger and Lacan living is a way of being in relation to others where that relationship of care and desire can never finally come right.”, Lapsley, ”Mainly in Cities and at Night: Some Notes on Cities and Film”, 188.

Докторова потреба за Другим је потреба за овлашћеним Другим, који гарантује његову претерано-вредновану слику о себи, али, у недостатку правог Другог, Другог који заправо ни не постоји, субјект пројектује његову идеалну верзију, идеалног Другог, који би потврдио субјектову слику о себи. Дакле, Доктор упорно покушава да уђе на стадион, не би ли Фери, који је идеални Други, потврдио његову слику о себи као ”доктору за бокс”. На овако постављеној платформи, могуће је расправљати чак и о репрезентацији сегмената архитектонског простора Стадиона ”Ташмајдан” понаособ, и означавати сегменте као просторе метафоре Реалног, Имагинарног или Симболичког. Кључ лежи у метафоризацији сегмената објекта на филму, и то пре свега кроз постављање два сегмента архитектонског простора стадиона у супротност, а којима се Докторово отуђење јасно маркира. Простор пред стадионом, ван капија, у контрасту је са унутрашњошћу стадиона, и то првенствено са Феријевом свлачионицом и рингом. Овај контраст је, као наративно решење за приказ Докторовог покушаја да уђе на стадион, не би ли, секундирајући Ферију, потврдио слику о себи као ”доктору за бокс”, наглашено у сцени у којој Доктор, након што га стражар избаци пред сам почетак Феријевог меча, плаче пред капијом стадиона. Његов наредни покушај да приђе рингу и секундира се радикализује, пошто поново, игром случаја, уђе на стадион. Доктор у једном тренутку удара стражара који му поново прилази. Докторови упорни покушаји се могу тумачити као израз његове немогућности да опстане у реалности, а то је реалност ван стадиона. Он тежи да ову реалност повеже са простором унутар стадиона, тачније, са простором поред Ферија. Покушавајући да трансформише своју позицију, а простор Феријеве свлачионице, која се на филму ни не види, је забрањен, Доктор налази своје место поред ринга и то у тренутку када Фери посустане у борби. Интензитет жеље за потврдом Докторовог идентитета од стране идеалног Другог најбоље описује сцена у којој он рукавом, за време тајмаута, брише Феријеве патике и покушава да му да савете. Иако би се могло чинити да је тренутак у коме Фери коначно послуша Докторов савет и победи, тренутак потврде идеалног Другог, тј. тренутак у коме Доктор постаје доктор за бокс и досеже сопствено јединство, за ово му је потребна јасна Феријева потврда и он га чека пред стадионом на крају меча, али Фери, не застајкујући, одлази. Дакле, сигурног места поред Ферија нема, осим у сећању и у наредним покушајима да се досегне јединство и пренебрегне отуђеност, и то наредним доласком на меч, за које се претпоставља да ће се и даље дешавати, јер Доктор ”*већ десет година долази на сваки меч*”[327], иако је јединство субјекта немогуће, нема Другог Другог, нема сигурне обале, а потрага за јединством је неизбежна.

Док је по дискурсима архитектуре Стадион ”Ташмајдан” био репрезент ”политике социјалистичке културе или, тачније, социјалистичке политике културе нове Југославије”, која је спорт и фискултуру поставила ”у раван са ’високом’ културом”, по филмској визури из 1957. исти архитектонски простор је био репрезент политике социјалистичке урбане културе или социјалистичке политике урбане културе, у чијем се средишту налазила атрактивност спорта и фискултуре. Може се сматрати да су значења стадиона ”Ташмајдан”, која су дошла из дискурса архитектуре, будући да је по образложењу пројектаната, две године по реализацији овог објекта и три године пре

[327] *Subotom uveče,* 00.24.17. – 00.24.25.

реализације филма, овај објекат требало да буде место ”спорта као друштвене манифестације”, који је ”стекао равноправност са свим осталим атракцијама ... културног живота”, филмском интерпретацијом потврђена.

Архитектонски простор Стадиона ”Ташмајдан” је репрезентован као урбани простор за трансформацију друштва, као место спровођења речене еманципаторске улоге државе, ”веома ефикасног биополитичког пројекта који је дисциплиновао морал и психичко стање народа”[328], као место на коме су, будући да је појединац у фокусу, исказане капиларне границе овог пројекта, на којима је ”постао невидљив и (...) репродукован кроз свакодневне праксе људи”[329]. Интерпретацијом атрактивности спорта и фискултуре, стадион је репрезентован као место ретериторијализације ноћног пејзажа Београда, успостављања контроле над ноћним животом града, као место контроле појединца, јер појединац кроз атрактивност спорта покушава да превазиђе сопствену отуђеност, коју као субјект пост традиционалног друштва неминовно има. Стадион је репрезентован као место где, у покушајима досезања јединства, за потврдом идеалног Другог који долази из сфере спорта, појединац постаје актер пожељних обриса урбане културе у самоуправном социјализму и, истовремено, актер пожељне самоуправо социјалистичке модерности.

Да ли постоје значења стадиона која су овом интерпретацијом потиснута? Шта стадион ”Ташмајдан” чини идеалним простором урбане културе? Да ли је то само атрактивност спортског догађаја, која га, интерпретирана кроз Докторово искуство, означава као *par excellence* место урбане модерности? Да ли репрезентација самоуправне социјалистичке модерности изоставља другу/Другу модерност? Коју?

Стадион ”Ташмајдан” је у фикционом конктексту репрезентован на начин којим је потиснут ”политичко-спортски” симболички потенцијал стадиона, који је свега једанаест година пре снимања овог филма, у Другом идеолошком колоплету, промовисан. У кулминирајућем тренутку спектакла на бокс мечу, Доктор, заједно са осталим посматрачима меча, обичним људима, френетично аплаудира победнику. Аплаузом обичног човека, стадион није само деконтекстуализован од индивидуалних реалности посматрача меча, већ и од друштвене Реалности, чије постојање нова друштвена реалност потискује. Докторово искуство атрактивности спортског догађаја на стадиону је искуство које чини отклон од некада замишљане Модерности. Докторово искуство стадион ”Ташмајдан” чини идеалном урбаном сценом самоуправне социјалистичке модерности, јер самоуправна социјалистичка модерност потискује ”увек (је) ту и ометајуће присуство друге темпоралности која ремети сувереност националне садашњости.”[330].

Наратив о обичном човеку, који твори урбану модерност Београда, покушајима да присуствовањем спектаклу спорта досегне сопствено јединство (модерног субјекта) и пренебрегне отуђеност, присуствовањем спектаклу спорта, на стадиону, тај исти обичан човек, протагониста драме, али и сви посматрачи који присуствују спектаклу спорта,

---

[328] Starc, ”Sportsmen of Yugoslavia, Unite: Workers’ Sport between Leisure and Work”, 265.
[329] Ibid.
[330] ”There is, however, always the distracting presence of another temporality that disturbs the contemporaneity of the national present, (…).”, Homi K. Bhabha, ”DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation.”, in: Homi, Bhabha K, *The Location of Culture* (London, New York: Routledge, 2004), 199-244, 205.

својевољним аплаузом, такође, сами потискују и поново симболизују претходне потенцијалне конотације стадиона као места, како Добровић пише, ”крајње мете манифестација, градских, земаљских, државних и балканских штафета”, након проласка ”кроз тријумфалну и украсну аутостраду”, где се, под манифестацијама подразумевају ”Све свечане параде војске и народних маса (…) гледалаца и учесника манифестације”. Поменути наратив јесте био у складу са одабиром архитектонског објекта стадиона ”Ташмајдан” за филмску интерпретацију, јер је стадион био реализован на принципима функционализма, и јер су, у време снимања филма, значења функционализма на западу већ била деидеологизована од значења социјалне ангажованости која су му приписивана у међуратном периоду, и била последица расправа о односу уметности и функције.[331] Иако се може чинити да је филм *Суботом увече* учествовао у производњи тек маргиналних дискурса о модерној архитектури у Југославији, њиме је заправо потврђен њен кључни стереотип: да је она у Југославији окренута човеку и да стоји ван Метанаратива. Ништа мањег значаја није била ни производња Метанаратива самоуправног социјализма архитектуром. Стадион ”Ташмајдан” је на филму *Суботом увече* неспорно репрезентован као модерна архитектура универзалних значења, али су и управо универзална значења послужила репрезентацији идеологије без (био)Политичких конотација.

Исти архитектонски простор је интерпретиран у бројним филмовима југословенске продукције, који ће у каснијим годинама, уследити.[332] Атрактивност спортског догађаја и аплауз са трибина заменили су други маркери урбане модерности самоуправног социјализма. *Суботом увече* је одабран за истраживање јер је, најпре, реч о првом у низу филмова који су се, кроз најразличитије наративе, бавили конструисањем идеалне урбане сцене у самоуправном социјализму, показујући и, може се рећи, проверавајући, потенцијале архитектонских простора реализованих на принципима модерне архитектуре за стварање жељених обриса самоуправне социјалистичке модерности, којима се, у крајњој линији, потискују претходни социјалистички Покушаји.

Још од филма *Пролећни крос* (1946), у режији Радоша Новаковића и продукцији *Филмског предузећа ФНРЈ, Дирекције за НР Србију*, који приказује догађаје са ”велике омладинске спортске приредбе”[333], југословенски филм се укључио у репрезентацију спорта у новооснованој држави. Прва фискултурна парада у Београду је одржана 1946, а догађаји ”велике омладинске спортске приредбе”, забележени филмом *Парада победе* (1946) у режији Војислава Нановића и продукцији *Филмског предузећа ФНРЈ, Дирекције за НР Србију*, тумачени су у односу на масовност спорта и његову улогу у животу омладине.[334] Крајња граница, до које се у репрезентацији спорта, као биополитичког пројекта, ишло, произведена је исте, 1957. године, када је снимљен и *Суботом увече.*

---

[331] Видети: Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi* (Beograd: Građevinska knjiga, 1990).
[332] Довољно је поменути филм *Вишња на Ташмајдану* (1968) *Авала филма* у режији Столета Јанковића, епизоду *Став о глави*, прве епизоде која прати догађаје из 1960. године, телевизијске серије *Грлом у јагоде* (1975) *Телевизије Београд* у режији Срђана Карановића, која је емитована 1976.
[333] Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 5.
[334] Ibid.

Филм *Штафета младости* (1957) у режији Крста Шканате и продукцији *Застава филма*, приказује догађај уручења штафете Јосипу Брозу, на простору стадиона ЈНА у Београду.[335] Од 1957, када је 25. мај, датум Брозовог рођења, на његову иницијативу проглашен Даном Младости у Југославији, у држави је уведен годишњи ритуал уручења штафете уз масовни спектакл, ”слет”, на простору стадиона ЈНА у Београду. Иако је прослава Брозовог рођендана, по каснијим интерпретацијама, постављена у период пре завршетка рата, и по речима Милована Ђиласа, као штафетна трка у част Брозовог рођендана уведена на предлог секретара Комунистичке омладине Рата Дугоњића, који су чланови Политбироа прихватили[336], ритуал прославе са проласком штафете кроз целу Југославију је тек од 1949. године, након ИБ-а и сукоба са Стаљином, почео да добија праву димензију, мада је практикован и у првим годинама после рата, а по Ђиласовим речима, од 1946. је стекао ”национални карактер”. Штафетна трка из 1949. забележена је на филму *Југославија, маја 1949* (1949) у режији Младомира Пурише Ђорђевића у продукцији *Застава филма*. Тадашња критика је овај филм тумачила као ”поклон маршалу Титу за његов 57 рођендан”[337] и као ”одраз љубави” према Брозу, јер, ”Схватајући љубав народа према Титу, као херојску поезију борбе и страдања, рада и среће и приказујући ’живот, напор и радост народа Југославије у изградњи социјализма’, као одраз те љубави - филм даје целовит пресек стварности наше социјалистичке земље (…).”[338]. Филмом *Југославија, маја 1949*. југословенска филмска продукција се, између осталог укључила у оно, што, Драган Ђаловић назива систематским грађењем Брозовог лика, и то везивањем за ”мотив носиоца идеолошког правоверја”[339] и за ”мотив државног објединитеља”[340]. Недовић 1950. пише и да ”омладина има свој специфичан начин манифестовања ове љубави”, односно да:

> Сваке године, почетком маја фискултурници из целе земље почињу припреме за Титову штафету. Брижљивом и тачном организацијом преноса штафетне палице из најудаљенијих крајева, са Триглава и Ловћена, Охрида и Јадрана, ношене стотинама хиљада руку, преко десетина хиљада километара, стичу се у Београду на дан 25 маја, да из руку најбољих буду предане Титу.[341]

Филм *Штафета младости* из 1957. може се сматрати својеврсним наставком, не само филма из 1949, већ и потврђивања идеолошког правоверја како је то, још 1950, приметио Недовић. *Штафета младости* употребљава визуелну матрицу засновану на масовном спектаклу тела, који је у ранијим годинама коришћен у интерпретацији других ритуала новоосноване државе, али уз разлику која лежи у поставци самог спектакла. Док су ранији примери, а најчешће је то била прослава празника рада и првомајске прославе, постављани као парадна, манифестациона шетња, прослава Дана младости је од 1957. постављена као ”уметничко-балетска представа” и то на простору стадиона. Како се рад не бави спектаклом као уметничком праксом, поетиком

---

[335] Ibid., 120. Филм је израђен у оквиру Одељења за производњу филмова ЈНА у Београду. Ово одељење је основано 1948. године са циљем производње фимских прегледа из ЈНА и хроника армијског живота. Од 1962. Ово Одељење носи назив *Застава филм*, што је скраћеница од *Војно-филмски центар Застава филм*.
[336] Milovan Đilas, *Rise and Fall* (San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1985), 13.
[337] Nedović, ”O filmu ’Jugoslavija, maja 1949’”, 59.
[338] Ibid., 60.
[339] Dragan Ćalović, ”Učešće jugoslovenske posleratne umetnosti u učvršćivanju imidža Josipa Broza Tita”, *Kultura Polisa* (Novi Sad), br. 15 (2011), 177-194, 184. Видети и: Dragan Ćalović, *Josip Broz Tito: studija imidža* (Beograd: Zadužbina Andrejević, 2006).
[340] Ćalović, ”Učešće jugoslovenske posleratne umetnosti u učvršćivanju imidža Josipa Broza Tita”, 185.
[341] Nedović, ”O filmu ’Jugoslavija, maja 1949’”, 59.

спектакла[342], ”која извире” из филма као медија, последично се одустаје и од тумачења репрезентације Стадиона ЈНА на филму као дела уметничке праксе. Међутим, спектакл уручења штафете на простору овог стадиона, интерпретиран на филму, се, уз тумачење појма спектакла као ”производа функционалне атмосфере или показних друштвених односа”[343], може тумачити као постављање филма у друштво на начин на који се друштво препознаје и идентификује. С обзиром на то да спектакл ”није облик или жанр уметности или културе, већ *начин* (модалитет) којим се успоставља сложени друштвени однос између чулно појавног објекта, ситуације и догађаја са друштвеним акумулацијама моћи, богатства, идентитета, али и страха, жеље, идеалитета, уживања, забаве, потрошње или грађења веровања”[344], спектакл тела се, у балетско-уметничкој представи на Стадиону ЈНА, а интерпретиран на филму, може тумачити као производња чулне слике, која истовремено и реферира на младост и постаје њен репрезент, али и као производња ”културе младости” кроз филм, јер спектакл производи слике којима се и изводи конструкт ради регулисања друштвене праксе. У оба случаја, функција спектакла, ”одвајања” гледалаца од идентификације са свакодневицом, јесте у томе да ”културом младости” конструише ”привид”, који се и обликује друштвеним спектаклом и обликован је ради регулисања свакодневице, према ”битности друштвене актуелности”[345]. Ако је 1949. године тема актуелности подразумевала идеолошко правоверје и државно обједињење, 1957. је, већ постављеном ритуалу усмереном на култ вође, придодат и омладинац/ка који је носилац праксе извођења ритуала, репрезент правоверја, јединства и вође, ”правилно физички развијен” и ”радно способан” појединац/ка, који/а је заправо производ државне културне политике неговања тела, производ биополитичког пројекта у Југославији, идеални носилац идеолошке праксе социјализма. Стадион ЈНА је, филмском интерпретацијом поменутог спектакла означен као простор друштвене актуелности, односно као простор репрезентације ауторитарне акумулације моћи. Спектакл, којим су се, кроз нарацију о култури младости, конструисали привид и идеолошко имагинарно југословенства, наставиће да се одржава на простору Стадиона ЈНА и у наредним годинама, све до 1988, када је на истом простору, без доношења штафете, одржана ”највећа балетска представа на свету”[346]. С обзиром на то да је сам процес ритуализације Дана Младости реферирао на будућност и да је ритуал понављан, може се закључити да је, истовременим грађењем југословенства ритуализацијом Дана Младости, према концепту ”нације као нарације”, југословенство грађено на измишљању традиције будућности, а да је *Штафета младости* била место његове производње кроз дискурс филма.

Иако се може чинити да је, поменутим наративом, стадион ЈНА стекао донекле сличну улогу коју је требало да има Добровићев политичко-спортски стадион,

---

[342] Видети: Miško Šuvaković, ”Kritične poetike spektakla”, u: Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi ‘diskurzivne analize’ filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006), 484-506.
[343] Ibid., 493.
[344] Ibid., 495.
[345] Ibid., 484.
[346] ”Одржана генерална проба завршне приредбе Дана Младости”, *Политика*, 25. мај 1988, 9. Већ наредне, 1989. године, осим доношења штафете изостала је и масовна прослава на стадиону. Дан младости је обележен најразличитим манифестацијама укључујући и полагање венца делегације Савеза социјалистичке омладине Југославије (ССОЈ) на Титов гроб. Видети: ”Плакете ’25. мај’ најбољима”, *Политика*, 26. мај 1988, 8.

конципиран као политичко-спортски, између осталог и диспозицијом објеката Народне скупштине ФНРЈ, Пантеона и Музеја народно-ослободилачке борбе, а који никада нису изведени, управо поставком спектакла према ”битности друштвене актуелности”, архитектонски објекат стадиона ЈНА је стекао другачија значења. Будући да се, везивањем спектакла за Брозов рођендан, свакодневица регулише спектакуларизацијом младости и да се тиме инсистира на спектакуларизацији живота ван политичког, као ”самог живота”, објекат стадиона ЈНА је репрезентован ван политике. Уосталом, уколико би се и овај сегмент текста ослонио на претходно цитиране редове Славоја Жижека, готово да се не може изразити сумња, јер, да ли је Стадион ”ЈНА” био архитектура фашизма, социјалистичког реализма или југословенска архитектура, како се то рецентним интерпретацијама изводи, у крајњој линији зависи од тога да ли је, на филму *Штафета младости,* Броз аплаудирао на прослави Дана младости.

Наратив који инсистира на спектакуларизацији живота ван политичког, као ”самог живота”, и уз идеална тела, као производе спорта, као производе биополитичког пројекта Југославије, такође није био у супротности са одабиром стадиона који је реализован на принципима функционализма, јер је овакав наратив потврђивао ”универзална” значења оваквих објеката. Поменути наратив је, аплаудирао Броз или не, иницијално произвео разлику од семиотизација стадиона у тоталитарним режимима, будући да су се стадиони, који су били реализовани према принципима функционализма, означавали на потпуно другачији начин. Употребом стадиона за идентичну визуелну матрицу репрезентације тела се, у тоталитарним режимима, од којих је југословенски, да би био аутентичан, толико желео да се разликује, инсистирало на ”спектакуларизацији политичког живота као ’самог живота’”[347].

4.2.2. Модерна архитектура и комерцијализам

Љубав и мода (1960), Љубомир Радичевић

Филм *Љубав и мода*[348] (1960) Љубомира Радичевића је реализован у продукцији *Авала филма* и приказује покушај младих људи који се баве једриличарством да се, будући да аеро-клуб не може да им плати летовање, сами организују. Они одлучују да направе приредбу и тако зараде новац за летовање. У паралелној причи, предузеће ”Југошик” покушава да разреши проблеме око организације модне ревије до којих долази због конкурентских односа са предузећем ”Југомода”, које је прекршило комерцијални договор и жели да раније иступи на тржиште. Ове две приче се преплићу. ”Југошик”, уместо манекена, који је требало да стигну из Италије, унајмљује групу младих, а филм се завршава спектакуларном модном ревијом и почетком романсе

[347] Šuvaković, ”Kritične poetike spektakla”, 484.
[348] ”LJUBAV I MODA – pp. Avala film - ps: Ljubomir Radičević, Nenad Jovičić - r: Ljubomir Radičević - f: Nenad Jovičić - m: Bojan Adamić - sc: Dušan Jeričević - mt: Milica Polićević (Jevtić) - gl: Desanka (Beba) Lončar, Dušan Bulajić, Mija Aleksić, Miodrag Petrović- Čkalja, Ljubomir Didić, Severin Bijelić, Mića Tatić, Vladimir Medar - met: 2.880 - tp: 35mm; kolor; vajdskrin - rod: igrani - od: 22. XI 1960.”, u: Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965,* 190, 191.

између главне јунакиње Соње, студенткиње архитектуре и Боре, ”Југошиковог” модног креатора.[349]

Филм почиње шпицом где камера прати девојку одевену по последњој моди која на веспи пролази центром Београда. Кадрови вожње су снимљени уз музику[350] **[Фт. 4.2.2.1 - 4.2.2.9.]**. У наредном кадру приказан је случајни сусрет Соње, девојке са шпице филма, и Боре. Соња, која жури на факултет и Бора, који жури на хитан састанак у предузеће, сударају се на пешачком прелазу **[Фт. 4.2.2.10. – 4.2.2.15.]**. Полицајац интервенише, али пошто је судар безазлен, свако наставља својим путем. Соња наставља вожњу ка факултету **[Фт. 4.2.2.16. – 4.2.2.18.]**, а Бора утрчава у ”Југошик” **[Фт. 4.2.2.19. – 4.2.2.21.]**. Од почетка шпице, у другом плану педантно су приказани архитектонски објекти на Тргу Теразије, на Тргу Маркса и Енгелса и на Булевару Револуције. Све је постављено, заплет филма може да почне.

4.2.2.1. Пословна зграда ”Хемпро”: интернационални стил и одсуство самоуправљања

У сцени у којој је приказан Борин улазак у предузеће јасно се може видети да је реч о уласку у простор реалног архитектонског објекта, у простор Пословне зграде ”Хемпро” (1953-1956), архитекте Алексеја Бркића **[Сл. 31.]**.

Унутар архитектонског дискурса ова зграда је тумачена на више начина. Објекат је, првенствено, интерпретиран у односу на архитектонске домете, као ”узидана зграда” којом је архитект ”зналачки додао трећу димензију тако што је повукао зид приземља иза засенчених стубова конструкције, а поткровну фасадну раван и повукао и пренео у

---

[349] О садржају филма је објављено ”Да би зарадили новац за одржавање аеро-смотре, група студената организује програм модне ревије за предузеће ’Југошик’, служећи се и ситним преварама. Циљ је племенит, ревија је успела, штете није било ни за кога, па ни за студенткињу Соњу и младог модног креатора Бору, који су на крају решили своје несугласице, у фонтани.”, Ibid., 191.

[350] ”*Једна мала дама шета увек сама.*
Шта је то? Шта је то?
Зашто шета сама, кад је лепа дама?
Шта је то? Шта је то?
Љубав малу мори, хоће да изгори.
Шта је то? Шта је то?
Дечко тај се крије, родио се није.
Шта је то? Шта је то?
Зато мала дама шета увек сама.
Шта је то? Шта је то?
Љубав малу мори, хоће да изгори.
Шта је то? Шта је то?
Једна мала дама шета увек сама.
Шта је то? Шта је то?
Зашто шета сама, кад је лепа дама?
Шта је то? Шта је то?
Љубав малу мори, хоће да изгори.
Шта је то? Шта је то?
Кога мала воли, ко ће да изгори.
Шта је то? Шта је то?
Дечко тај се крије, родио се није.
Шта је то? Шта је то?
Једна мала дама шета увек сама.
Љубав малу мори, хоће да изгори.
Шта је то? Ко је то? Шта је то?”, *Ljubav i moda,* DVD, režija Ljubomir Radičević (1960; Beograd, RS: Delta Video, 2005), 00.00.00. – 00.01.56.

косоугли систем, остварујући тиме нов просторни квалитет", задржавши "тежиште ликовног утиска" у "централном пољу уоквирених прозорских паноа сложених ту високом артистичком сигурношћу"[351]. Интерпретацијама је посебно указано на то да Пословна зграда "Хемпро", као прво значајно остварење архитекте Бркића, који је сврстан у групу архитеката "нове авангарде београдске архитектонске школе", наговештава, како је наведено, оригиналним креативним поступком "појаву једне неконвенционалне и оригиналне архитектуре својеврсног манира и ликовног 'каприца'" и да је Бркићевој "личности уметника и интелектуалца далека свака догма у архитектури", јер је у "сталној тежњи ка посебном и оригиналном у изради и гесту" и "неретко зађе и у сфере графизма, који његовој архитектури даје печат оригиналности"[352]. Каснији Бркићеви радови су тумачени у истом интерпретативним обрасцу, обрасцу ослобађања од догме, те су, као значајни прилози савременој архитектури Београда, сматрани примерима којима је Бркић "допринео продору нових погледа на токове и могућности једног савременијег језика у интерпретацији тема архитектуре, ослобођеног стерилних образаца старе синтаксе и граматике осиромашеног функционализма"[353]. Пословна зграда "Хемпро" била је један од најзначајнијих примера антидогматизма у архитектури, који је стабилизовао пожељан систем вредности.[354] Заправо, реч је о објекту који је реализован према синтакси интернационалног стила, о чему сведочи тумачење ове грађевине као оне која припада "пионирским траговима послератне београдске архитектуре", с обзиром на то да је изграђена у време "у коме се неталентованост заплитала о журбу и немоћ административног протектората над пројектовањем, и док се још не појављују праве руке и прави градитељи", односно у време када Бркић, "иако без потребног искуства, врло смело гради (…) мијесовском архитектонском једноставношћу и геометризмом тада популарног 'интернационалног' стила"[355].

На филму *Љубав и мода* овај објекат је, без обзира на то где су сцене у ентеријеру, заиста снимљене, приказан као пословни простор, али не као простор "првог специјализованог спољнотрговинског предузећа из области хемије и хемијских производа"[356], за чију намену је и пројектован, већ као епицентар пословања у области моде. У канцеларији директора "Југошик"-а, у тишини, скуп на челу са директором чека. Бора стиже на састанак. Скуп га обавештава о плановима предузећа за модну ревију. Уместо за два месеца, како је раније договорено, модна ревија ће се, због промена планова конкурентске куће "Југомода", која "крши комерцијални договор", организовати "за инат", онако како је то смислио директор, за једанаест дана. У сценама које се, како је приказано, одвијају у пословној згради "Југошик" - а, за столом на коме су лутке са моделима, почиње састанак[357] **[Фт. 4.2.2.1.1. – 4.2.2.1.6.]**. Секретарица

[351] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 44-45, 45.
[352] Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 162.
[353] Ibid., 163.
[354] Видети: Ignjatović, "Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980", 689-710.
[355] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 44-45, 45.
[356] http://www.hempro.co.rs/ (17.7.2017.)
[357] "Директор: *Елем, то сам хтео да кажем. Наша другарска конкуренција Југомода, једноставно не зарезује договор!* Бора: *Извините молим вас, како сад то?* Комерцијални: *Пардон друже директоре, дозволите да ја то боље објасним. Мислим, да се ви не замарате.* Директор: *'Ајд, кратко.* Комерцијални: *Најкраће! Југомода крши наш комерцијални договор. Правно и економски гледано, без нас спрема модну ревију и то иза наших леђа. Онај наш*

прекида састанак и обавештава скуп да су сви термини за сале у којима би се ревија могла одржати заузети. Бора упозорава да је немогуће да заврши ревију у року, јер нема инспирацију, али, ревија се, због тржишне конкуренције, мора одржати.[358] Овиме је састанак завршен.

Иако јасних потврда о разлозима за одабир тачно овог архитектонског објекта за филмску интерпретацију нема, то не укида могућност да се избор и његове последице по репрезентацију модерне архитектуре Београда тумаче.

Заплет и тема филма су елаборирани појмовима ”модерна реклама”, ”тржиште”, ”конкуренција”, ”прекршај комерцијалног договора”, чиме је јасно предочено да се филм бави интерпретацијом теме моде, једног од, како примећује Мирослава Малешевић, ”најексплицитинијих производа потрошачке културе”[359]. Архитектонски објекат, који је реализован према синтакси интернационалног стила, коришћен је у сценама у којима се интерпретира тема моде у Југославији. Ова тема је у југословенским оквирима била покренута још 1946. године у првом броју часописа *Укус* у издању АФЖ Југославије, констатацијом да су ”Све претераности у име једне апстракције која се зове ’мода’ доказ (су) одсуства укуса и претварају жену у карикатуру”[360]. Тада је сугерисано, како примећује Данијела Велимировић, одбијање западне моде као ”производа буржоаског, класног друштва и егоистичких тежњи за друштвеном диференцијацијом”, и предложена нова форма одеће, која је требало да буде ”бескласна, удобна, практична и лепа”, при чему лепо *Укус* одређује као ”’ненаметљиво’, ’скромно’ и ’солидно’”, те су појмовима ”једноставност, практичност, умереност, чедност и прикладност одеће” успостављена нова естетска мерила и темељи ”социјалистичког ’доброг укуса’”[361]. Међутим, већ од 1948. забележена су померања. Прилоге који су пратили изложбу модела московског Дома моде са страница поменутог

заједнички договор о заједничком иступању можемо заједнички да вежемо мачку о реп. (…) Бора: *Па то је невероватно! Значи да нас ликвидирају на тржишту*. (жагор за столом). Директор: *Мир, бре! Реч има друг Меда.* Меда: *Хвала. Ја мислим овај другови да кажем да треба да будемо принципијелни, овај, треба да се држимо дневног реда.* Бора: *Дневног реда … Шта да се ради?!* Директор: *Има ли неко какав предлог? Све морам ја да се сетим. Ништа од вас. Што сам се лепо сетио! Што ћу да наместим игру оној нелојалној Југомоди!* Бора: *Директоре, молим вас, шта смерате?* Директор: *Њихова ревија, мислим Југомодина заказана је за недељу четрнаестог. А наша, Југошикова, има да се одржи за инат, у суботу тринаестог! Ето, решио сам тај проблем … ’оћу да кажем ребус.* Бора: *Али, директоре, то је неизводљиво! Одржати ревију тринаестог, а данас је већ други.* Меда: *Уметниче, молим те, принципијелно!* Један од учесника састанка: *Лично или принципијелно, ја сам за размишљање, јер, модерна реклама је пре свега мисао!* Директор: *Шта има да се размишља! Све сам то ја смислио!* Комерцијални: *Друже директоре ми се са вама све слажемо. Ко је против? Нико.* Бора: *Како нико? Ево, ја сам против!*”, *Ljubav i moda*, 00.04.46. – 00.07.31.

[358] ”Секретарица: (…) *Из Хотела Метропол су јавили да нема слободних термина у овом месецу за њихову салу, а из Стадиона Ташмајдан кажу да су заузети до јесени.* Директор: *Хе-хе, баш ме обрадова’! Као и ти малочас.* (…) Бора: *Ето! Не може то на брзину! Видите да немамо где ни да одржимо ревију.* Меда: *А сајмиште?* Други од учесника састанка: *То отпиши! Тамо се угњездила Југомода*. Директор: *Боро, дај скице!* Бора: *Нису готове!* Директор: *Немој да ме штрецаш! Како нису готове?* Бора: *Али директоре, наша ревија је требало да буде кроз два месеца, а сад одједном тринаестог!* Директор: *Него! Има да буде! Ни дан раније, ни дан касније.* Бора: *Једанаест дана? Смешно, нисам ја робот. Мени пре свега треба …* Комерцијални: *Кажи шта ти треба, правно и економски гледано, за то сам ја ту!* Бора: *Оно што мени треба, ви не можете да ми дате.* Директор: *Како, зар ни ја као директор?* Бора: *На жалост, ни ви. Треба ми инспирација*. Директор: *Инспирација … Да, да, … Комерцијални, да се сместа набави то другу Бори!* Комерцијални: *Да!*”, *Ljubav i moda*, 00.07.35. – 00.08.45.

[359] Мирослава Малешевић, ”Искушења социјалистичког раја – рефлексије конзумеристичког друштва у југословенском филму 60-тих година XX века”, *Гласник етнографског института* (Београд) бр. LX (2012), 107-123.

[360] *Укус* (Београд), бр.1 (1946), 1. Наведено према: Данијела Велимировић, ”Мода и идеологија: ка новој политици стила”, у: Ристовић, ур., *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, 342-359, 343.

[361] Велимировић, ”Мода и идеологија: ка новој политици стила”, 343.

часописа заменили су ”Диоров *New Look* лансиран у Паризу претходне године”[362], а одевање у Југославији које је, унутар политике обнове земље, било строго рационализовано, након 1951. године, укидањем ”тачкица” којима се одећа набављала а роба пуштена у слободну продају, почиње да се либерализује.[363] Развој текстилне индустрије, пре свега конфекцијске производње, у Југославији је интензивиран средином педесетих година, када је, у складу са одлукама из 1955. о сузбијању мера рационализације и повећању стандарда, паралелно са утростручењем увоза робе широке потрошње, истовремено повећан и увоз текстилне робе.[364] Развој текстилне индустрије одвијао се уз проблеме неквалификоване радне снаге и лошег дизајна. Шездесетих година двадесетог века уследио је преображај модне индустрије, који је подразумевао естетизацију њене производње, а кога су, између осталог, проузроковали отвореност земље према Западу, шопинг туризам, успон социјалистичке средње класе, аспирације према потрошачкој култури подстакнуте порастом личних доходака, прихватање западних потрошачких навика и бојкот неестетизованих производа од стране социјалистичких потрошача и, коначно, привредна реформа из 1965. године, којом је дозвољено рационалније пословање и ”слободније деловање тржишних законитости потискивањем административне интервенције у привређивању”[365]. Годину дана пре него ће филм бити снимљен, 1959, само једна четвртина Југословена куповала је конфекцијску робу.[366]

Филмска значења Пословне зграде ”Хемпро” се, у ширем смислу, могу тумачити у контексту каквог покушаја да се филмом учествује у промоцији нових естетизованих производа југословенске модне индустрије, који су, како је поменуто, заправо били најексплицитинији производи потрошачке културе. Кључно место у њеној семиотизацији имала је чињеница да ова зграда заправо није интерпретирана као место социјалистичког самоуправног пословања. Истовремено са горе поменутим појмовима, учесници састанка, радници у предузећу ”Југошик”, један другоме се обраћају са ”друже”, а то је, како се може приметити, једино место у филму које реферира на тада важећи, социјалистичко самоуправни друштвени систем у Југославији. Иако на први поглед делује да ће филм осветлити механизме социјалистичког тржишног пословања, на којима сам инсистира, они су из филма изостављени, као што су изостављене и било које друге референце на тада актуелни друштвено политички систем. Ово потврђује сегмент интервјуа који је режисер филма, Радичевић, дао 2010. године:

> Док смо ми снимали, дошло је до кадровске промене у Авала филму – Ратко Дражевић дошао је да буде директор, а он је, зна се, кренуо из Удбе, па је био у спољној трговини, и довео је за уметничког директора Борислава Михајловића Михиза. Ратко се није мешао, само је рекао да нам је буџет загарантован, а Михиз је повремено постављао питања, гледао и тако смо ми филм почели са једним, а завршили са другим људима. Не могу ставити примедбу ни једнима ни другима – са једне стране били су добронамерни, а са друге било је умесних сугестија и примедаба које смо узели у обзир у завршној монтажи и обради. Али, пре него што је кренуо у јавну дистрибуцију, то је Ратко Дражевић сазнао преко својих извора, и не гледајући филм, неки људи из тадашњих политичких, борачких структура запитали су како се то прави неки

[362] Ibid.
[363] Видети и: Марковић, *Београд између истока и запада,* 312.
[364] Видети: Велимировић, ”Мода и идеологија: ка новој политици стила”, 342-359.
[365] Ibid., 349.
[366] Марковић, *Београд између истока и запада,* 313.

’американизовани’ филм, са ’американизованом’ омладином, музиком, плесом, где су ту ’акције народне омладине’ и тако редом. *Па је онда дошао приговор да се у филму самоуправљање изврга руглу а то је у оно време била табу тема – не дирај у самоуправљање*. И ја сам се забринуо шта ће се догодити. Михиз је саветовао *да неке сцене, које би тога могле да се тичу скратимо*. Нисам био вољан, али сам на крају пристао бојећи се најгорег – да се филм забрани. Не бих рекао да је то шкодило филму, али ми је жао јер је било доста духовитих сцена.[367]

Архитектонски објекат, који је реализован према синтакси интернационалног стила, заправо је коришћен у сценама у којима се тема моде у Југославији интерпретира изостављањем ”табу” сцена о самоуправљању.

Наратив који није утемељен у тада актуелном социјалистичко самоуправном друштвено политичком корпусу, а приказује тему која је најексплицитнији производ потрошачке културе, није се косио са одабиром архитектуре интернационалног стила, модерне естетике која је ”тријумфовала у читавом свету педесетих година”, а што је ”популарно било познато као ’модерна архитектура’”, која је била ”испражњена и лишена свог социјалног идеализма”[368]. Одмак од самоуправљања био је подударан са чињеницом да су овај стил ”већином прихватале националне владе као и водеће међународне корпорације”, тј. са ”политиком аполитичног”[369] интернационалног стила, са његовом наводном апстакцијом и универзалношћу. У новом, фикционом контексту *Љубави и моде* југословенске филмске продукције, архитектура Београда, реализована на принципима интернационалног стила, употребљена је управо због њених наводно универзалних значења, а ово је допринело конструкцији слике не само деполитизоване и либерализоване, већ и пре свега од социјалистичког самоуправљања деидеологизоване реалности на филму. Деидеологизована слика фикционе реалности, позиционирала је ову реалност на запад, што је, у реалном и специфичном друштвеном политичком контексту, у биполарном свету, међутим, носило потпуно специфична значења, не бити део истока, чиме је потврђивала југословенску прокламовану специфичност и исправност трећег пута.

Које су последице овакве интерпретације по архитектуру? Пословна зграда ”Хемпро” је, филмском интерпретацијом којом је извучена из окружујућег, актуелног југословенског друштвено политичког контекста и смештена у контекст који се не одликује самоуправљањем, репрезентована управо у складу са поставкама интернационалног стила као ”политике аполитичног”. *Љубав и мода* је, интерпретацијом Пословне зграде ”Хемпро”, заправо још једном, приказујући деидеологизовану реалност, идеологизовао, дискурсима архитектуре већ идеологизовану, наводно политички неутралну, верзију модернизма у послератним годинама. Док су дискурси архитектуре југословенску специфичност потврђивали управо изградњом објеката који су пројектовани на синтакси интернационалног стила, дискурс филма је то учинио њиховом интерпретацијом, наративима из којих је изузета идеолошка супстанца. У ширем друштвено политичком контексту и, пре свега у односу

[367] Ljubimir Radičević, ”Hteo sam da snimim savremeni film”, u: Ivana Matijević, ”Amerikanizacija socijalizma”, *Danas,* 02. jul 2010. (курзив Т.К.) (http://www.danas.rs/dodaci/vikend/amerikanizacija_socijalizma.26.html?news_id=194110) (23.8.2017.)
[368] Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, 52.
[369] Ibid.

на позицију Југославије у односу на блокове, реч је о значењима која су била далеко од политички неутралне верзије модернизма.

4.2.2.2. Аеродром ”Београд”: слика неместа

Највећи део филма је снимљен у реалном окружењу Аеродрома ”Београд”, на Бежанијском пољу, у архитектонско-урбанистичком простору који је, као међународно јавно пристаниште и војна ваздухопловна база под заједничким именом – Аеродром ”Београд”, свечано отворен 25. марта 1927. године.[370] Након Другог светског рата, на овом аеродрому је обновљен цивилни ваздушни саобраћај, а сви расположиви аеродроми у земљи укључени су у обнову и у поновно организовање југословенског ваздухопловства. Аеродром ”Београд” је сврстан у јавно ваздушно пристаниште првог реда, али, због рушења које је претрпео током рата, није могао одмах да буде оспособљен за превоз путника.

До 1927. године завршена је прва етапа уређења ваздушног пристаништа и подигнути су пратећи објекти и шест бетонских хангара са одговарајућим анексима, три намењена војном, а три цивилном сектору. Друга етапа изградње започела је 1929. и завршена је током 1931. и 1932. године, када је изграђена Пристанишна зграда (1931), непознатог пројектанта и Официрски дом краљевског ваздухопловства (1931-1932), према пројекту Богдана Несторовића, технички део војне базе, односно Хангар-радионица за поправку и ремонт авиона (1931), према пројекту инжењера Милутина Миланковића и централно складиште војног ваздухопловства и више мањих монтажних хангара типа *Ахенбах* **[Сл. 32.]**.[371] Након рата, у употребном стању остали су хангар-радионица за поправку авиона, централно складиште и монтажни хангари типа *Ц*, као и два монтажна метална хангара типа *Ахенбах* и део карактеристичне аеродромске инфраструктуре. Све остале објекте било је потребно обновити или поново изградити. Пристанишна зграда, чије је десно крило страдало у савезничком бомбардовању, делимично је преправљена за смештај аеродромских служби, а испред ње, почетком 1946, изграђен је нови приземни објекат за прихват путника, као и торањ за аеродромску контролу летења[372]. Почетком педесетих година двадесетог века, продужена је бетонска писта, како би на аеродром могли да слећу тадашњи највећи авиони. Од 1947. до 1962. године Аеродром ”Београд” био је матична база предузећа Југословенски аеротранспорт и главна међународна ваздушна лука у Југославији.[373]

---

[370] Д. Трифуновић, ”Отварање бежанијског аеродрома, Ваздушна одбрана Београда”, *Политика,* 26. март 1927, 5. Наведено према: Биљана Мишић, ”Хангар старог аеродрома – сведочанство првог ваздушног пристаништа у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. XIV (2013), 95-114, 99.

[371] Видети: Мишић, ”Хангар старог аеродрома – сведочанство првог ваздушног пристаништа у Београду”, 95-114.; Панић, ”Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941”.

[372] АЈ, фонд 620, ф. 409. Наведено према: Мишић, ”Хангар старог аеродрома – сведочанство првог ваздушног пристаништа у Београду”, 95-114.

[373] На аеродрому је 28. фебруара 1944. године организован свечани испраћај фелдмаршала Александера, врховног савезничког команданта за Средоземље. Први велики аеро-митинг поводом прославе Дана Југословенског ратног ваздухопловства одржан је 23. марта 1948. Свечани дочек делегације СССР-а на челу с Никитом Хрушчовом (Никита Сергеевич Хрущев) био је 26. маја 1955. године., Преко аеродрома у Београду, од средине педесетих година су допутовали многи значајни гости, попут премијера Индије Џавахарлала Нехруа (Javāharlāl Nehrū), (30. јун 1955); генералног секретара Организације уједињених нација (ОУН) Дага Хамаршелда (Dag Hjalmar Agne Carl Hammarskjöld) (10. јула 1956); председника Египта Гамала Абдула Насера (Gamāl Abd an-Nāsir) (13. јул 1956); председника Републике Индонезије Ахмеда Сукарна (Achmad Sukarno) (12. септембар 1956); Никите Хрушчова (19.

Прича о младим људима који се баве једриличарством заплиће се када Соња после наставе оде на аеродром, где друштву, окупљеном пред летење, управник саопштава информацију о летовању **[Фт. 4.2.2.2.1. – 4.2.2.2.6.]**.[374] Да би почели са прикупљањем средстава за летовање, једриличари одрже приредбу, у летњој башти неког ресторана ван града, у природи, где, у потрази за локацијом за одржавање ревије, долазе и запослени из ”Југошик”-а. Одушевљени Соњом и њеним друштвом, одлучују да још једном погледају њихов наступ, не би ли их као забављаче унајмили за ревију **[Фт. 4.2.2.2.7. – 4.2.2.2.9.]**. Након ових сцена, сцене у којима ће се разрешавати заплет, све до сцена модне ревије које су готово при крају филма, снимљене су или у простору предузећа ”Југошик” или на аеродрому. На аеродрому су снимљене сцене у којима се може видети одлазак директора ”Југошик”-а у Рим, да би уговорио долазак манекена из Италије и послао њихове мере за моделе **[Фт. 4.2.2.2.10. – 4.2.2.2.12.]**, приредба једриличара, на коју друштво из ”Југошик”-а долази заједно са Бором, који гледајући Соњу, добија инспирацију **[Фт. 4.2.2.2.13. – 4.2.2.2.15.]**, вежба младих за ревију **[Фт. 4.2.2.2.16. – 4.2.2.2.18.]**, и спектакуларни повратак директора из Рима **[Фт. 4.2.2.2.19. – 4.2.2.2.21.]**, непосредно пре кулминације филма сценама модне ревије, која се успешно одржала и чије су сцене снимљене на броду ”Загреб”, на Сави **[Фт. 4.2.2.2.22. – 4.2.2.2.27.]**.

Архитектонско урбанистички простор Аеродрома ”Београд” је приказан као простор урбане свакодневице младих људи, простор забаве, слободног времена, место сусрета, али и као неместо, ”пролазни простор”, ”путников простор”[375].

Једини путник који наводно прелеће државну границу је директор. Сцена његовог одласка, која се фокусира на његово учење италијанског језика, снимљена је у простору поменутог приземног објекта за прихват путника Аеродрома ”Београд”, и то без кадрова који јасно приказују цео објекат. Док су са једне стране, у сценама исказане јасне референце на запад, са друге, јасне визуелне интерпретације зграде Аеродрома у филму не постоје. Ово потврђује приказ директоровог повратка из Рима, који се може тумачити као кулминација свих претходних приказа аеродрома. На ревији, сем једриличара, учествују и тада популарни певачи забавне музике, Властимир Ђуза Стојиљковић и Иво Робић, кога директор доводи на ревију из Рима. Робић је на тренутак прекинуо турнеју по Америци. Ноћ је. Робића и директора ”Југошик”-а, при изласку из авиона, на степеницама авиона, у спектакуларном дочеку сачекују

септембар 1956); председника Демократске републике Вијетнам Хо Ши Мина (Hồ Chí Minh) (5. август 1957). На овом аеродрому свечано су дочекани и бројни светски државници учесници Прве конференције несврстаних земаља у Београду, септембра 1961. године. Мишић, ”Хангар старог аеродрома – сведочанство првог ваздушног пристаништа у Београду”, 95-114.

[374] ”Управник: *Ситуација није ружичаста, према томе наш договор за колективно летење заборавите. А број ванпланских летова мора* (sic!) *да преполовимо.* Соња: *Да преполовимо, а ја сам једва дочекала лето.* (…) Младић 1: *Па то нема смисла, друже управниче.* Младић 2: *Па што тај наш савез не би дао неку ванредну парицу?* Управник: *Не вреди, куцао сам на сва врата, ни једна да се отворе. Буџет мора строго да се поштује.* Деса: *Друже управниче, имам ја један конкретан предлог.* (…) *Друга спортска друштва стално дају неке приредбе и чист приход иде у клупску касу* (…) *А зашто ми то не бисмо учинили?* Управник: *Није лош Десин предлог. Ја сам за! Само не знам има ли међу нама извођачких снага?* (…) *Уосталом, договорићемо се доцније, хајдемо сад на летење док не прођу кумулуси.* Сви: *Тако је!*”, *Ljubav i moda*, 00.11.28. – 00.12.45.

[375] Mark Ože, ”Od mesta do nemesta”, u: Mark Ože, *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2005), 73-111.

новинари.[376] Сцена из које је архитектура избрисана такође има јасне референце на запад. Слика америчког комерцијалног авиона и Робићевог повратка из Америке, омогућава да се аеродром ”Београд”, који се у тој сцени ни не види, тумачи не само као место са кога се несметано може путовати на запад, већ и као место које се заправо налази на западу. Брисање слике постојеће зграде Аеродрома ”Београд” био је један од чиниоца у изградњи представе запада, на другачији начин од начина на који је то учињено приказом Пословне зграде ”Хемпро”, али са истим последицама по репрезентацију архитектуре. Брисањем слике постојеће зграде Аеродрома ”Београд”, она је репрезентована у опсегу значења унутар којих је репрезентована и Пословна зграда ”Хемпро”, као деидеологизована, политички неутрална архитектура, иако је реч о архитектури која није била реализована на принципима интернационалног стила. То, међутим, нису сва њена могућа тумачења. Марк Оже (Marc Auge) пише:

> Посредна веза између људи и њиховог окружења у простору неместа иде преко речи, преко текстова. Пре свега, знамо да постоје речи које подстичу слику, то јест слике: чим се чују или прочитају имена као што су Тахити или Маракеш, машта оних који никада нису били тамо почиње да ради. (…) Обрнуто, лако је замислити како су привлачно звучале, па и данас негде могу зазвучати, нама сасвим обичне речи лишене икакве егзотике или ефекта удаљености – као што су Америка, Европа, Запад, потрошачко друштво, саобраћајна гужва. Нека места постоје једино кроз речи које граде њихову слику; то су заправо непостојећа, имагинарна места, баналне утопије и клишетиране представе о простору. То су супротности онога што Мишел де Серто назива неместом, супротности *митских места* (…). Јер, у таквим случајевима речи не стварају јаз између свакодневно функционалног имена и изгубљеног мита, него производе слике и митске представе чинећи их делотворним, пунећи их животним ситуацијама (телевизијски гледаоци остају верни својој емисији (…).[377]

Зграда Аеродрома ”Београд” је, осим што је репрезентована у кључу политички неутралне архитектуре, и као слика неместа, ”пролазног простора” ка западу, она је репрезентована и као ”клишетирана представа” о западу, што је, у ширем идеолошком контексту, имало значења места либерализације, јер, док је исток мобилност сматрао декадентном, укључујући и путовања на запад, запад је ограничења путовања сматрао угрожавањем основних људских и грађанских права те је мобилност постала синоним како за политичку тако и за индивидуалну слободу.[378]

Да ли је слика Аеродрома ”Београд” избрисана јер у време снимања филма аеродром још увек није имао репрезентативну зграду? Нов објекат аеродрома, Пристанишна зграда аеродрома ”Београд”, реализован је према пројекту тима архитеката Владислава Ивковића, Душанке Менегело, Софије Палигорић-Ненадовић, Надежде Филипон-Трбојевић, Весне Матичевић, архитеката унутрашњег уређења Николе Радановића, Владе Максимовић, конструктора инжењера Владимира Королије, Стеве Стевановића, Жике Даријевића, Сотира Ђорђевића, годину дана након реализације филма **[Сл. 33.]**.[379] Да ли би сцене одласка и дочека директора ”Југошик”-а

---

[376] Новинар: *Друже Робићу, молим Вас, реците нешто о турнеји? Колико сте плоча снимили? Да ли сте враћате за Америку, друже Робићу?* Робић*: Да! Враћам се! Враћам се!* Новинар: *Да ли ће те снимати за телевизију?* Робић: Свакако, свакако! Новинар: *Молим вас, за Радио Београд, реците нам с'којом сте песмом имали највећи успех?* Робић: *О, врло радо! Врло радо!, Ljubav i moda*, 01.14.22. – 01.14.35. Робић почиње да пева *The happy muleteer*, Видети: Ivo Robić, *The Happy Mulleter*, Vinyl, 7", 45 RPM, Single. (UK: Fontana – H.239., 1960)

[377] Ože, ”Od mesta do nemesta”, 90, 91. (курзив М.О.)

[378] Annette Vowinckel, ”Flying Away: Civil Aviation and the Dream of Freedom in East and West”, in: Romijn, Giles Scott-Smith, Joes Segal, eds., *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West*, 181-200.

[379] Zoran Žunković, ”Pristanišna zgrada aerodroma 'Beograd'”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 16 (1962), 3-11, 3

и Робића биле снимљене на исти начин да је нова зграда аеродрома, за коју су пројектанти 1962. године награђени Седмојулском наградом за архитектуру[380], и која је помињана као значајни сегмент савремене архитектуре у Југославији, где се под архитектуром подразумевала ”уметност грађења простора”[381], била реализована у време снимања филма? Да ли би значења нове зграде аеродрома, чак и да је била снимљена у филму *Љубав и мода*, функционисала ван опсега значења Пословне зграде ”Хемпро”?

4.2.2.3. Трг Маркса и Енгелса и Палата СИВ-а: вожња центром Београда и лет над Београдом

Осим Пословне зграде ”Хемпро” и архитектонско-урбанистичког простора Аеродрома ”Београд”, на филму је приказана шира слика централне зоне Београда и цео Београд из ваздуха, авио снимцима.

У шпици која приказује Соњу на веспи, виде се сегменти архитектонских објеката који су реализовани и пре и после Другог светског рата. У кадровима се виде Палата ”Албанија” (1938-1939), реализована по пројекту архитеката Бранка Бона, Миладина Гракалића, Миладин Прљевића и инжењера Ђорђе Лазаревић **[Сл. 1.]**; Зграда Дома Металургије (1957) архитекте Стојана Ковачева **[Сл. 34.]**; Зграда Савезне привредне коморе, чија је реализација по иницијалном пројекту архитекте Лавослава Хорвата, за Савезну индустријску комору, а након освајања награде на конкурсу расписаном 1954, завршена 1959. године **[Сл. 2.]**; Зграда југословенске инвестиционе банке (1958) архитекте Владете Максимовића **[Сл. 35.]**; Дом синдиката (1951-1955) архитекте Бранка Петричића **[Сл. 36.]**; Објекат бивше зграде ЦК КПЈ, који је под називом Привилегована аграрна банка (1932-1934) реализован по пројекту архитеката Петра и Бранка Крстића **[Сл. 37.]**; Зграда Савезне Скупштине ФНРЈ (1907-1936), реализована као Дом народне скупштине по пројекту Јована Илкића уз учешће Павла Илкића на довршавању зграде **[Сл. 38.]**; Палата Главне поште, са Поштанском штедионицом, Главном поштом и Главним телеграфом (1933-1934) које су коначно реализоване према пројекту Василија Андросова **[Сл. 39.]**.

Због чега су у филму употребљени управо ови објекти? Иако јасних трагова о разлозима за одабир управо ове архитектуре за конструкцију филмске слике мелодрамског заплета ”скупе лимунаде” и ”мале љубавне заврзламе”[382], нема, може се претпоставити да су се разлози налазили унутар потребе да се ”савремени филм”[383], како је Радичевић рекао, поводом конципирања и почетка реализације *Љубави и моде,* у интервјуу који је дао 2010, произведе интерпретацијом архитектонских објеката, који су, у оба случаја, без обзира на то да ли су поменути објекти били реализовани пре или после рата, оличавали пре свега значајне архитектонске и урбанистичке домете, и

[380] Комисију за архитектуру и урбанизам коју је формирао Савет за културу НР Србије, сачињавали су: Богдан Богдановић (председник), Александар Ђорђевић, Војислав Кораћ, Урош Мартиновић, Оливер Минић. Видети: ”Projektantima Pristanišne zgrade surčinskog aerodroma dodeljena sedmojulska nagrada”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 16 (1962), 52.
[381] Uroš Martinović, ”Naša savremena arhitektura”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 26 (1964), 4-6, 5.
[382] Munitić, ”Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, 117.
[383] ”*Имао сам идеју да урадим нешто што је савремени филм*.”, Radičević, ”Hteo sam da snimim savremeni film”. (курзив Т.К.)

домете грађевинске делатности. Палата ”Албанија”[384] је након Другог светског рата, а до реализације Палате ”Београд” (1969-1974)[385], у дискурсима архитектуре интерпретирана као највиша зграда у Београду[386], у вези са спорењем око ауторства и у разговорима са урбанистима о евентуалним изменама 1958.[387], иако је пре рата означена као ”јединствен пример савременог стварања у области архитектуре у свету”[388]. Зграда Дома Металургије, реализована након архитектонско урбанистичког конкурса из 1955, интерпретирана је, пре свега, у контексту економских ограничења, са намером да се ”архитектура и пројектанти” у Југославији, како је наведено, у широком фронту опробају на савременим објектима са челичним скелетом.[389] Међутим, због, како је наведено, помањкања префабрикованих елемената, сматрало се да је Дом Металургије имао недостатака, али да ”ипак представља одређени позитивни корак и степен у развоју наше савремене архитектуре”[390]. Рад архитекте Ковачева тумачен је као део ”нове авангарде”[391] београдске архитектонске школе, везан за период нових истраживања у архитектури, који је стигао са тзв. сменом генерација. Зграда Савезне привредне коморе је означена пре свега у односу на архитектонске домете, као ”пример модерних стваралачких могућности”, чије су главне особености ”сферна раван фасаде и велики и високи пасаж којим је зграда перфорирана у приземљу”, ”чист геометријски волумен”, где је архитект тражио ”ликовне вредности у исто тако чистом геометријском графизму фасадних елемената”, али и у вези са архитектонским изменама и делимичном променом намене објекта, након што је ”констатовано (је) да на оваквом месту једна изложба индустрије не би могла економски да опстане”, и одлучено да је ”потребно продавати робу са великим прометом”[392] и поставити друштвени центар превасходно комерцијално-пословно-забавног карактера, уместо ”сталне изложбе индустрије у најживљем друштвеном центру града”[393]. Објекат је интерпретиран и у вези са решавањем урбанистичких проблема, с обзиром на то да ”заузима најистакнутији простор главног градског центра”[394]. Зграда југословенске инвестиционе банке је тумачена у односу на урбанистичке домете, под чиме се у овом случају подразумевала изградња ”у срцу градског ситија, у тренутку када је тај простор рушио грађевинске и урбанистичке симболе своје старобалканске прошлости” те је објекат сматран производом захтева за новим, које је ”морало бити квалитетно ново да би се обезбедили неопходни предуслови за нови раст и спровођење сложених урбанистичких захтева модерног града”[395]. Под дометима се конкретно подразумевало грађење ламела тунела

[384] Видети: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 30-25-1938.
[385] Митровић, *Новија архитектура Београда,* 118-119, 119.
[386] Церанић, ”Историја и архитектура Палате ’Албанија’ у Београду”, 147-162; Šarenac, ”Ideja o izgradnji palate ’Albanija’ rodjena je tačno pre 25 godina – o najlepšoj zgradi u Beogradu”.
[387] М., ”Разговори са урбанистима – Палата ’Албанија’ – бела, сива или зелена?”, 7.; Церанић, ”Историја и архитектура палате ”Албанија” у Београду”, *Наслеђе,* 147- 162.
[388] Здравковић, ”Значајнији архитектонски објекти подигнути у Београду у прошлој грађевинској сезони. Две палате Хипотекарне банке Трговачког фонда”. Здравковић пише: ”модерна архитектура на овој згради дошла (је) до свог пуног израза, јер ова зграда испуњава све њене услове (…), а тако исто задовољава и естетску страну, иако нема ниједног орнамента нити каквог скулпторалног украса”.
[389] Milenko Poznanović, ”Dom ’Metalurgije’ u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 17 (1962), 25.
[390] Ibid., 25.
[391] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 160.
[392] Milićević-Nikolić, ”Robna kuća ’Beograd’”, 21-23.
[393] Minić, ”Transformacija centra Beograda”, 19.
[394] Митровић, *Новија архитектура Београда,* 130-131, 131.
[395] Ibid., 89.

кроз подземне етаже, који је испод Теразијског трга требало да споји ”Нови Београд са главном саобраћајницом топографског хрбта старога града”, и грађење, за то време ”скупљим и богатијим материјалима него што је то било уобичајено”[396]. Максимовићев архитектонски приступ је означен као ”прилично нов за београдске прилике, иако је тада под корбизијанским протекторатом много коришћен у свету”, тј. да је ”архитектонска слика” објекта ”изграђена (је) на мрежи мермером обложених касета за брисолеје ношене великим стубовима високо повученог приземља”, и да су ”Брисолеји (су) имали приличну дубину и покретне жалузине, па су осветљене сунцем градиле допадљив архитектонски рељеф којим се прононсирала једна нова стилска ознака београдске архитектуре.”[397]. Овај објекат је интерпретиран и у контексту периода обнове у Југославији, који су, како је наведено, изнели архитекти ентузијасти, у које је сврстан и Максимовић, ”необично плодан и свестрано оријентисан пројектант”, ”слободан уметник”, ”претеча савременог дизајна, уређења и опреме унутарњих простора” у Југославији, чија је заслуга у томе што је ”у свет стереотипне и обезличене серијске архитектуре унео неке елементе функција као свеж и савремен мотив ликовног израза у обликовању својих фасадних површина”[398]. Дом синдиката је означен као ”невољни прилог неокласицизму наших дана”[399]. Објекат бивше зграде ЦК КПЈ интерпретиран је са становишта обнове и надоградње Привилеговане аграрне банке[400], за потребе седишта ЦК КПЈ након Другог светског рата и након девастирања објекта током бомбардовања Београда[401]. Правна могућност за промену намене објекта уследила је након национализације приватног банкарства која је довршена *Законом о национализацији приватних привредних предузећа.*[402] Зграда Савезне Скупштине ФНРЈ (1907-1936)[403] и Палата Главне поште, са Поштанском штедионицом, Главном поштом и Главним телеграфом[404], нису биле предмет посебних архитектонских интерпретација.

Поменута архитектура, која је била реализована на најразличитијим архитектонским принципима, имала је, међутим, и шири културни значај. Разлози за одабир ове архитектуре се могу тумачити и с обзиром на чињеницу да су поменути објекти реализовани у новој социјалистичкој Југославији, делимично, а објекти реализовани пре Другог светског рата, сви, у потпуности, служили за смештај најзначајнијих институција социјалистичке самоуправне Југославије. Мелодрамски заплет ”скупе лимунаде” и мале љубавне заврзламе био је постављен у простор са својеврсним симболичким потенцијалом нове Југославије.

---

[396] Ibid.
[397] Ibid.
[398] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 124.
[399] Ibid., 144.
[400] Видети: Панић, ”Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941”.
[401] Бранко Крстић, *Сећања*, необјављени рукопис у породичној заоставштини. Наведено према: Милан Просен, ”Палата Привилеговане аграрне банке у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. XV (2014), 63-76.
[402] ”Закон о национализацији приватних привредних предузећа”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 98, (1946).
[403] Видети: Александар Кадијевић, ”У трагању за узорима Дома народне скупштине”, *Наслеђе* (Београд), бр. VI (2005), 45-54. У истом тексту је наведен преглед обимне библиографије која је објављена на теме у вези са објектом.
[404] Видети: Саша Михајлов, Биљана Мишић, ”Палата Главне поште у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. IX (2008), 239-264. У истом тексту је наведен преглед обимне библиографије која је објављена на теме у вези са објектом. О конкурсним решењима за Палату Главне поште видети и: Панић, ”Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941”.

Из архитектонских интерпретација Трга Маркса и Енгелса **[Сл. 40.]**, који је тумачен, пре свега, са урбанистичких аспеката, никада у потпуности није изузиман симболички потенцијал који је овај трг у новој Југославији требало да добије. Након што је 1955. године објављен општи, југословенски, анонимни конкурс за споменик Марксу и Енгелсу и за могуће просторне интервенције на тргу, започета је реализација по првонагађеном раду архитекте Хранислава Стојановића са сарадницима, која није остварена у целини. Под Тргом Маркса и Енгелса се подразумевао "шири градски простор између Теразија и Улице Маршала Тита, са зградама Дома Синдиката, 'Борбе', бивше зграде ЦК КПЈ, Савезном Скупштином, Пионирским парком и зградама Градске скупштине и Скупшине Србије (некадашњим дворовима), с Главном поштом и Ташмајданским парком"[405]. Иако се сматрало да је Трг Маркса "један (је) од ређих делова историјског града дефинисан и уређен у протеклом периоду"[406], под ставом да трг није остварен у целини подразумевало се да никада није добио споменик за који је и био расписан архитектонски конкурс. Постављање споменика Марксу и Енгелсу на овај трг требало је да заокружи нови репрезентативни простор нове Југославије, чија је изградња започела изградњом Дома Синдиката, и смештањем ЦК КПЈ у бивши објекат Привилеговане банке. Постављање споменика се може тумачити последњим степеником у брисању претходног симболичког потенцијала простора, који је у идеолошком колоплету предратне Југославије грађен као њен репрезентативни простор, педантним реализацијма поменутих објеката, заједно са дворовима и Црквом Светог Марка у непосредној близини.[407] Међутим, од тренутка расписивања конкурса 1955. до фазе реализације првонагађеног решења дошло је до измене. Након победе рада Хранислава Стојановића на поменутом конкурсу за уређење Трга са спомеником Марксу и Енгелсу, којим је предвиђено затварање саобраћаја непосредно испред зграде Дома Синдиката, са осовински постављеним спомеником на пешачком платоу, испред кога је предвиђен базен у коме би се скулпторални израз, са намером да искаже "захвалност народа социјалистичке Југославије оснивачима модерног социјализма"[408], "огледао"[409] и тако удвајао ефекат, споменик је из решења изостављен, а 1959, према Стојановићевом решењу, заснованом на идеји да би се "приликом решавања проблема споменика требало (би се) осврнути и на моменат оперисања воденим површинама"[410], реализован је само каскадни базен са водоскоцима.[411] Симболички потенцијал простора социјалистичке самоуправне Југославије овиме, међутим, није изгубио на снази. Одустајање од постављања споменика Марксу и Енгелсу, који је требало да евоцира темељ југословенске аутентичности, о чему је већ расправљано у претходним поглављима, може се тумачити као знак промењене парадигме југословенства, који је регулисан кроз дискурс архитектуре. Семиотичка структура споменика Марксу и Енгелсу, која је била уписана у Стојановићеву тврдњу о модерном социјализму,

---

[405] Stojanović, "Urbanizam", 93.
[406] Ibid.
[407] Видети: Михајлов, Биљана Мишић, "Палата Главне поште у Београду", 239-264.
[408] Братислав Стојановић, "Споменик Марксу и Енгелсу у Београду", *Годишњак музеја града Београда* / ГМГБ, (Београд) књ. III, (1956), 553–588, 556.
[409] Ibid., 558.
[410] Хранислав Стојановић, "О споменицима", у: *Реферати за I саветовање архитеката и урбаниста Југославије, први део, Дубровник 23. до 25-XI-1950 год.*, 181-186, 184.
[411] Vladimir Bunjac, *Česme i fontane Beograda* (Beograd: Turistička štampa,1986), 149.

сведочила је о особинама споменика аутентичном југословенству као садржају југословенске нације, скупу њених моралних вредности и трезору њене културе. Међутим, чини се да су архитектонски објекти, који су формирали овај трг, и пре свега зграда Дома Синдиката, као место ”општенародног парламента”, место сталног заседања представника радничке класе, већ били довољан и адекватан споменик Марксу и Енгелсу.

Филмска слика девојке која, обучена по последњој моди, пролази истим тргом на веспи, такође се може тумачити као знак промењене парадигме југословенства, коју је регулисао дискурс филма. Ова филмска слика је требало да прикаже нову савременост социјалистичке Југославије и то је учињено окретањем ка урбаној култури. Семиотичка структура филмског наратива урбане свакодневице из које су, и то је кључно, изостављани идеолошки садржаји, била је утемељена у бројним наративима филмске критике и подразумевала је оно што Ранко Мунитић назива ”незаинтересованост аутора (...) за било који вид наше стварности”[412]. Незаинтересованошћу за стварност, филмски наративи су, као и у случају регулације југословенства путем дискурса архитектуре, регулисали пожељне обрисе југословенског идентитета, који се налазио изван идеологије.

На тај начин, репрезентативни простор идеолошке репрезентације нове Југославије је, филмском интерпретацијом која га је приказала као простор урбане свакодневице која је удаљена од идеологије, ресемантизовао. У новом, фикционом контексту, сва поменута архитектура Београда је овиме деидеологизована, што је подразумевало деиделогизацију не само модерне архитектуре, већ и архитектуре социјалистичког реализма у случају Дома Синдиката, или академизма у случају Савезне скупштине. У ширем идеолошком контексту, деидеологизација архитектуре је, као и у случају Пословне зграде ”Хемпро”, заправо подразумевала нову идеологизацију, која је била у складу са пожељном позицијом Југославије на трећем, посебном путу, ван блокова.

Да ли би филмска слика исте девојке на исти начин репрезентовала архитектуру Београда да је на Тргу постојао споменик Марксу и Енгелсу?

Филм се завршава након мале љубавне заврзламе. Соња се наљути и са ревије, која се већ завршила, бежи веспом. За њом креће и Бора. У јурњави моторциклима по граду, која је снимљена ноћу, у кадровима испред Пете београдске гимназије (1938), реализоване као Прва женска реална гимназија по пројекту архитекте Предрага Зрнића[413], објекта Народног Музеја (1903), реализованог као Управа фондова, по пројекту архитеката Андре Стевановића и Николе Несторовића, који је 1952, приведен новој намени[414], Зграде централног одбора Савеза синдиката Југославије (1952) која је реализована као додатак Дому Синдиката, према пројекту Бранка Петричића[415], обоје стижу и заустављају се на Тргу Маркса и Енгелса **[Фт. 4.2.2.3.1. – 4.2.2.3.9.]**. Филм завршава *happy end* – ом, помирењем Соње и Боре, који од среће ускачу у фонтану **[Фт. 4.2.2.3.10. – 4.2.2.3.14.]**. Из кадрова на Трг су, међутим, концем филма изостављени

[412] Munitić, ”Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, 117.
[413] Видети: Панић, ”Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941”.
[414] Видети: http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/stari_grad/narodni_muzej.html (14.4.2016.)
[415] Видети: ИАБ, фонд бр. 17, ф. 17-40-1952.

зграда Дома Синдиката и делови Трга показани у шпици. Виде се Зграда заступништва иностраних фирми ”ФАБЕГ” и Зграда ”Југославија филм-а” (1959-1963)[416], Административна зграда Скупштине града Београда (1956) архитекте Бранислава Маринковића[417] **[Сл. 41.]** и Пословна зграда Београдске банке (1954) архитеката Ђорђа Стефановића и Ивана Антића[418] **[Сл. 42.]**. Архитектонске интерпретације су посебну пажњу посветиле Пословној згради Београдске банке, тумачивши је у контексту наставка изградње Трга Маркса и Енгелса, који је ”настао (је) првих година после ослобођења рушењем једног слабо изграђеног блока који се налазио у осовинској визури Булевара Револуције, најдуже и најрепрезентативније улице града”[419]. Згради Београдске банке, која је сматрана зградом која се ”истиче (…) чистом диспозицијом радних простора и комуникација, (…) рационалном конструкцијом”, зградом која је ”интонирана јасним акордима ’интернационалног стила’”[420], у интерпретацијама је додељено посебно место, јер је то заправо био објекат чијом је архитектуром спроведен отклон од архитектуре Дома Синдиката, која је пак називана ”рецидивним манирима неоакадемизма”[421]. Зграда банке је названа ”значајно архитектонско дело”, тј. ”грађевина која је у том тренутку за нашу средину значила прекретницу у даљем развоју наше архитектонске културе”[422]. Радичевић управо ову зграду држи у крупном кадру, а потом на слику поменутих објеката додаје слику двоје младих који ускачу у фонтану на тргу. Слика Соње и Боре у фонтани на крају филма може се тумачити као својеврсна замена за споменик Марксу и Енгелсу. Слика Соње и Боре била је нови југословенски споменик урбане свакодневице на репрезентативном тргу, којим је, путем филмских дискурса, и у колоплету са другим доменима из области не само стваралаштва, произведено знање о Југославији као либералној заједници. Поменута архитектура је, као и у претходним случајевима семиотизације, истим филмом репрезентована као политички неутрална верзија модернизма.

Филмска слика нове савремености социјалистичке Југославије, која је грађена окретањем ка урбаној култури, односно филмским наративом урбане свакодневице из које су изостављани идеолошки садржаји, подразумевала је међутим, још нешто. Осим интерпретације централне зоне Београда, Радичевић интерпретира и цео Београд, приказујући га из ваздуха. Док се виде авионски снимци Београда, Соња у кабини слуша музику **[Фт. 4.2.2.3.15. – 4.2.2.3.23.]**.[423]

---

[416] Видети: ИАБ, бр. 17, ф. 18-8а-1959; 456-6-1963.

[417] Olga Milićević-Nikolić, ”O realizacijama, projektima i načinu rada projektonog biroa GP ’Komgrap’”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 3-22, 21.; Olga Milićević-Nikolić, ”Administrativna zgrada Skupštine Grada Beograda na Trgu Marksa i Engelsa”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 21, 21.

[418] Видети: Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 179.

[419] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 120-121, 121.

[420] Ibid. Митровић наводи и следеће: ”Архитектонско платно према тргу обликовано (је) хармонично геометризованим слогом у коме су редови стаклених површина достигли пун звук у споју са ритмом мермерних површина које су час урамљене камене мондријанске квардисекције, час прозаичне потпрозорске облоге.”.

[421] Ibid.

[422] Ibid.

[423] ”*Под сенком мале променаде,*
шета девојче пуно наде,
срце је њено нежна трава,
од чежње дрхти ка пламен.
Туд прође један дечко плави,
њен мали сан још не остварен,
хеј стани дечко, песмо тајна,

Слике града из авиона, док млади у једрилицама над Београдом разговорају о заљубљивањима, међутим, нису биле суштински различите од слика са девојком на веспи. Из једрилице, Београд је приказан са удаљености са које се заправо не може видети, са копна, није приказано ништа друго од Београда сем централне зоне и поменуте архитектуре. Овиме, интерпретирана архитектура Београда, и она која је реализована пре Другог светског рата и она која је реализована након рата и, парадоксално, све оне које су реализоване на подлогама најразличитијих стилских категорија од академизма до парадигме Интернационалног стила, метаморфозирају у јединствени просторни оквир, јединствено окружење, које није конструисано дихотомизацијом у историјском смислу, прошлост-садашњост, старо-ново, или пак у стилском смислу, већ дихотомизацијом према довршености транзиције, макар она укључивала и прошлост. Архитектура Београда, која је на филму интерпретирана као сегмент урбане свакодневице из које су изостављани идеолошки садржаји, и репрезентована као политички неутрална верзија архитектуре, истовремено је третирана као супериорни пар бинара, и то брисањем из кадра свих архитектонских објеката или урбанистичких целина чија је реализација у време снимања филма или била у току или за које су постојали планови али чија реализација није ни започела. Архитектура Београда је интерпретирана кроз искључивање и девалвирање инфериорног пара, кроз одсутног "другог", где је "други" био управо недовршена архитектура транзиционе садашњости. Иако реализована на најразличитијим архитектонским принципима, архитектура Београда није репрезентована једино као сегмент урбане свакодневице из које су изостављани идеолошки садржаји, већ и као архитектура спроведене транзиције и окончане модернизације. Управо је ово место имало кључни значај за репрезентацију пожељних обриса урбане свакодневице. Исецање, искључивање, брисање нереализованог је, заправо, подразумевало брисање границе између југословенске транзиционе садашњости и њене будућности. Границе између садашњости и будућности које Радичевић брише налазиле су се по ивицама кадрова које снима.

Најилустративнији пример за ово је сегмент сцене наградног лета са Сањом, који Бора добија након приредбе на аеродрому. Соња и Бора су у једрилици, а једино што Радичевић у авионским снимцима Београда показује је кадар полетања, снимљен изнад Палате Савезног извршног већа. У кадру се види објекат у крупном плану, преко крила авиона, и то је све од снимка Београда. Бора и Соња потом залутају далеко од Београда **[Фт. 4.2.2.3.24. – 4.2.2.3.29.]**.

Филмска слика двоје младих у једрилици, где се једно од њих једриличарством и летењем бави у слободно време, и то слика полетања над објектом Палате Савезног извршног већа, административног седишта нове Југославије, била је *par excellance* идеолошки конструкт деидеологизоване реалности. У слици онога што Фрицше (Peter Fritzsche) назива "снови о летењу обликовани чежњом за слободом"[424], која је приказивала либерализовану заједницу, Палата СИВ-а је имала значајну улогу.

ево ти љубав, ево ти љубав,
срце дај ми!", *Ljubav i moda*, 00.15.09. – 00.16.55.

[424] Видети: Peter Fritzsche, *A Nation of Flyers: German Aviation and the Popular Imagination* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992).; Vowinckel, "Flying Away: Civil Aviation and the Dream of Freedom in East and West", 181-200.

Филмска слика лета двоје младих над Палатом савезног извршног већа, која је била је слика не само урбане свакодневице, већ њене либерализоване верзије, конструисана је управо интерпретацијом објекта, који је у време снимања филма, 1960. године, имао значајан, али већ измењени симболички потенцијал, у односу на објекат на чијим је темељима изграђен, а са чијом се реализацијом започело расписивањем конкурса 1947, за зграду Председништва ФНРЈ у Новом Београду **[Сл. 43.]**. Годинама касније, овај конкурс је био тумачен и као један од првих послератних конкурса за три, у том тренутку најзначајнија објекта Новог Београда: за зграду Председништва владе ФНРЈ, за зграду Централног комитета КПЈ, и за репрезентативни хотел. Након што се, према пројекту првонагађеног решења архитеката Владимира Поточњака, Антона Улриха, Златка Нојмана и Драгице Перак, изградњи приступило 1948. и 1949, а онда 1949. и одустало, а што је годинама касније образложено као последица ”познатог става источних земаља после 1948, услед чега је Југославија морала мењати своје економске планове и концентрисати се само на изградњу кључних индустријских објеката”[425], наставак изградње, али сада Палате Савезног извршног већа, интерпретиран је пре свега у односу на ”време кад је реорганизована друштвена управа”[426]. Синиша Вуковић 1960. године пише:

> *Развијање и усавршавање нашег друштвеног и политичког система учинило је да програм за некадашње Претседништво владе, са јако разгранатом администрацијом, није више одговарао. Уместо Претседништва владе које је имало да руководи великим бројем министарстава која су, такође, требало да се подигну у Новом Београду, организовано је Савезно извршно веће са својим саветима и секретаријатима и знатно смањеном администрацијом.*[427]

Изградња овог објекта је настављена након смрти архитекте Поточњака и након што је ”једна савезна комисија архитеката проучавала (је) насталу ситуацију и дала своје сугестије”[428]. Даљи рад на пројектовању објекта био је поверен атељеу ”Стадион” и архитекти Јанковићу.[429] Архитектонски домети, условно речено новог објекта, интерпретирани су пре свега у вези са променом његове намене, у вези са чињеницом да је до 1949. архитектонска конструкција била реализована, али и у вези са следећим:

> Међутим, највећа је тешкоћа била у томе што првобитни конкурсни пројекат, чији је аутор био арх. Поточњак, са својим сарадницима, претставља (sic!) јасно дефинисан пластични концепт који је настао 1947 када је наша архитектура била тек на почетку тражења нових путева, али без икаквог сигурног ослонца. После ослобођења почињали смо у многим областима такорећи све испочетка, па ни са нашом архитектуром није било друкчије, а добро је познато да је у уметности више него игде потребно одржавати континуитет и имати традицију и богато културно наслеђе. Одувек је било од пресудног значаја имати непрекинуту линију развоја, сачувати један ток и ослањати се на претходна остварења, заузимајући критички и стваралачки однос према традицији. (…)
>
> Највећа опасност код пројектовања и реализације овог, може се без двоумљења рећи, врло значајног дела наше послератне архитектуре, претила је на естетско-обликовном плану и то због тога што је накнадном интервенцијом било потребно задовољити многе нове функционалне

[425] Siniša Vuković, ”Zgrada Saveznog izvršnog veća na Novom Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 2 (1960), 13-15, 13.
[426] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 126-127, 127.
[427] Vuković, ”Zgrada Saveznog izvršnog veća na Novom Beogradu”, 14. (курзив Т.К.)
[428] Ibid.
[429] Ibid. Видети и: Tomislav Marković, ”Neimar arhitekta Mihailo Janković”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 78,79 (1977), 8-9.; Siniša Vuković, ”Deset godina rada ateljea ’Stadion’”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 25 (1964), 44-45.

захтеве и дати једно пластично решење које ће као архитектонско-естетско остварење бити достојно изузетног друштвеног значаја ове грађевине.[430]

Такође, означено је да је ”Некадашњи неокласицистички монументални концепт првобитног решења измењен (је) једним новим архитектонским приступом који је, према новим потребама, осавременио програм и садржај зграде, а у извесном степену и њен ликовни израз.”[431]. И сам Јанковић је писао: ”У мом пројекту од старог започетог пројекта задржао сам једино армирани скелет високог дела, док је централни анекс срушен, што значи да су по мом пројекту изведени свечани централни део, сви анекси око зграде, унутрашњи распоред просторија, целокупан ентеријер као и обрада фасада.”[432] Заправо, овим објектом је требало показати дисконтинуитет са друштвеним и политичким системом пре 1948, те се преименовање објекта и промена намене са смањеном администрацијом не могу тумачити као пуко осавремењавање архитектонског програма зграде и ликовног израза, или задовољавање нових функционалних захтева, те као какво пластично решење достојно друштвеног значаја грађевине које је постигао архитекта Јанковић, већ као Јанковићево ауторство, које је, путем свега наведеног, произвело да Палата савезног извршног већа, као упросторена идеологија социјалистичке демократије, делује осавремењено и усклађено са прокламованом вредносном платформом демократизације, децентрализације и дебирократизације Југославије, одакле уосталом и потиче интерпретативни образац промене намене и смањења административног дела зграде.

И док је дискурсима архитектуре идеологија социјалистичке демократије потврђивана путем осавремењавања архитектонског програма, ликовног израза, или задовољавања нових функционалних захтева ове зграде, у дискурсима филма је потврђивана управо сликом лета двоје младих у једрилици над овим објектом.

Међутим, ова сцена се истовремено може тумачити као најилустративнији пример још нечег. Поменута палата, године када је снимана није била завршена. Отворена је септембра 1961. године, за Прву конференцију шефова држава или влада несврстаних земаља.[433] У години снимања филма извођени су последњи радови, а око овог објекта није било никакве изграђене структуре. У то време су истовремено увелико извођени радови у Новом Београду, које Радичевић нити једног тренутка не држи у кадру. Интерпретацијом наведених тема репрезентована је либерализована реалност, али она која је је већ спровела пут у будућност.

Семиотичка структура филмског наратива урбане свакодневице, из које су, и то је кључно, изостављани идеолошки садржаји, и која је била утемељена у бројним наративима филмске критике, и подразумевала је оно што Ранко Мунитић назива ”незаинтересованост аутора (...) за било који вид наше стварности”[434], којом је овај филмски наратив, као и у случају регулације југословенства путем дискурса архитектуре, регулисало пожељне обрисе југословенског идентитета, који се налазио изван идеологије, подразумевала је и незаинтересованост за транзиционе концепте и фазне моделе југословенства. Конструишући поставком сцена од наведених

[430] Vuković, ”Zgrada Saveznog izvršnog veća na Novom Beogradu”, 15.
[431] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 126-127, 127.
[432] Мика Јанковић, ”Међу нама: како је пројектована палата СИВ-а”, *Политила* (Београд), 9. август 1975, 20.
[433] Marković, ”Neimar arhitekta Mihailo Janković”, 8-9.
[434] Munitić, ”Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, 117.

архитектонских објеката и урбанистичких целина репрезентативни либерализовани пејзаж Београда, овај филм је истовремено сакрио његову транзициону реалност. Иако је овако конструисана филмска слика могла да потврди стереотип, по коме се југословенство потврђује на идеји слободе, она, укидањем његове транзиционе супстанце, није могла да потврди и стереотип о југословенству као транзиционој категорији. Одабир теме филма и њена интерпретација нису могли бити од потпуног значаја за репрезентацију југословенског идентитета на пожељан начин. Иако филмске интерпретације заправо нису проблематизовале никакве доминатне стереотипе о златном добу Југославије које се налази на хоризонту очекивања, проблематизовале су стереотип о томе да су очекивања на хоризонту. Фикциона реалност, која је репрезентована као либерализована, репрезентована је и као реализована, досегнута будућност. Архитектура Београда, управо незаинтересованошћу за транзицију, доживљава своју метаморфозу. Она је репрезентована као сегмент либерализованог окружења, али је и репрезент посттранзиционе будућности, која се, међутим, већ сада, ту, одиграва. Филм репрезентује побројане архитектонске објекте као део репрезентативног, пожељног новог југословенског пејзажа, који није пејзаж идеологизоване реалности, која се налази на хоризонту очекивања, већ напротив пејзаж реалности урбане свакодневице у Југославији, која се одвија управо сада и далеко од идеологије.

Љубав и мода је, према подацима из филмографије, завршен крајем 1960, 22. новембра 1960. године. Премијера филма *Слатки живот* (*Dolce vita*) (1960)[435], Федерика Фелинија (Federico Fellini), са чувеном сценом у Фонтани ди треви (Fontana di trevi), одржана је исте године, 6. фебруара у Италији, да би 11. маја био представљен на Међународном филмском фестивалу у Кану, где је награђен златном палмом за најбољи филм. Уколико се ова два догађаја, путем асоцијација, и без икаквих доказа, ипак доведу у везу, *Љубав и мода* се може тумачити као репрезентација југословенског слатког живота, а архитектура Београда као његови обриси, репрезент будућности у коју се већ стигло. Али, док *Слатки живот* почиње сценом у којој лутку Исуса хеликоптер носи над Римом, што је, како пише Бонданела (Peter Bondanella), био Фелинијев покушај да укаже на вредности и морални пад који је стигао са модернизацијом Италије[436], из Сањине једрилице се ори песма о ”девојчету пуном наде”, над Београдом, који је завршио модернизацију и досегао будућност либералног друштва. Ван оквира филмске слике, Београд је чекала другачија реалност, хуманизована транзиција и прокламована слобода, за чијим се идеалним обрисима морало трагати.

4.2.2.4. Још једно могуће читање

Будући да је корпус југословенске идеологије и културе подразумевао и индивидуалне слободе, репрезентација модерне архитектуре Београда на филму *Љубав*

[435] *Dolce vita*, dir. Federico Fellini. Italy, France: Riama Film, Gray-Film, Pathe Consortium Cinema, 1960.
[436] Peter Bondanella, ”La dolce vita: The Art Film Spectacular”, in: Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 65-92.

и мода се може ишчитавати и у контексту деловања Љубомира Радичевића на овом филму.[437]

Одмах по реализацији, критика је *Љубав и моду* сврстала у групу филмова тзв. комерцијалне оријентације[438], која је интерпретирана као супротност доминатном току развоја југословенског филма.[439] У интерпретативном обрасцу конструисаном бинарним опозицијама Радичевићев приступ филму је, као семиотичка формација, подразумевао оно што Ранко Мунитић назива ”незаинтересованост аутора (...) за било који вид наше стварности”[440]. У тексту *Неслагања: Пролегомена за сваку будућу југословенску комедију,* објављеном у часопису *Филмска култура,* Мунитић пише да се Радичевић између осталих ”није осетио потакнут да на духовит начин изрази изузетну виталност времена и простора у којем живимо, пуног покрета, гибања, тражења и проналажења”, и да је филм *Љубав и мода* најупечатљивији пример новог шематизованог приступа, о чему наводи и следеће:

> (...) пред нас су у великом стилу избациване приче о ревијама, турнејама, ногометашима, о фигурама које немају ничег заједничког с било ким око нас, које су нам стране, непознате и незанимљиве. (...) Необично брзо искристализирала се *схема једне такве ’наше’ комедије*: мелодрамски заплет, нека ревија с популарним песмама и шлагерима, затим мала љубавна заврзлама и наравно, леп, сретан завршетак.[441]

Због употребе наведених елемената ”схеме једне такве ’наше’ комедије”, *Љубав и мода* је означен као негативан пример третмана југословенске стварности. Међутим, овај филм се, међу осталим филмовима који су, како је наведено, настајали по истој шеми, може сматрати једним од изразитијих примера борбе против догматизма, а који је, иако није могао потврдити пожељне ауторске профиле, парадоксално, ипак водио ка неспутаном стваралаштву. Иако је *Љубав и мода,* први Радичевићев самостални играни филм, био уједно и његов последњи филм, након кога се ”повукао на телевизију”,

---

[437] Љубомир Радичевић је свој први филм, причу *Гвоздени орао* у омнибусу *Ципелице на асфалту* (1956), реализовао са Бошком Вучинићем и Здравком Рандићем на причама *Зорица* и *Љутко*, након што се *Авала филм* одлучила на ризичан подухват да пружи шансу тројици младих дебитаната да се представе са ”три различите варијације на тему деце у великом граду”, Volk, *Istorija jugoslovenskog filma,* 180. У каснијим годинама, критичари су филм оценили као ”неуједначен” али ”допадљив” којим је југословенски филм стигао ”на праг озбиљних уметничких поена нашег тематског циклуса”. Munitić, ”Savremena tema – najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma“, 10. Исти филм је означен и као ”изразито дебитантски”, са ”више или мање непосредности и истицања индивидуалне склоности и талента”, где теме нису истина омогућавале ”шири размах маштовитости” и где се конкретно Радичевићевева режија ”свела углавном на описивање дечјег света и стварање атмосфере у којој не би требало да буде границе између младих и старих”. Volk, *Istorija jugoslovenskog filma,* 180. Иако опречни, ставови указују на разлоге због којих се веровало да се Радичевићев рад на филму у перспективи може јасније профилисати, али је уследио његов први самостални играни филм *Љубав и мода.*

[438] Boglić, ”Takozvana orijentacija”, 1-6.

[439] Мира Боглић у тексту *Такозвана оријентација* објављеном у часопису *Филмска култура* 1962. пише: ”У последње време тема о оријентацији у југословенској кинематографији не силази са дневног реда. Никад се о томе раније није толико говорило и писало. Симптом по нечему вероватно вредан пажње, занимљив, важан. Изгледа, нешто није у реду са том оријентацијом. А неко би се могао запитати – зар до сада оријентације можда и није било? Или: откуд тек сад оријентација? И каква? (...) А ипак, некима је, ево, било потребно да измисле нову оријентацију за југословенски филм. Некима, који су се, можда, уморили од трагања за квалитетом, од истраживања неких дневних истина, од борбе за добре сценарије и актуелне теме, које између осталог нешто и говоре. (...) Можда је претенциозна таква оријентација. Али, она је поштена, обећава озбиљне напоре и има шансе да буде и достигнута. И управо захваљујући њој направљени су наши најбољи филмови, дела која су тежила да буду уметнички вредна, да постану одраз неких тражења и неких налажења. И било је то, изгледа, природно да се од југословенског филма очекују дела вредна и поштена бар по уложеним напорима и жељама, ако не увек и по резултатима. Оваква оријентација узидана је и у темеље југословенског филма и не можемо рећи да је она у било ком смислу кочила, рецимо развој забавног филмског жанра.”, Ibid., 1, 2.

[440] Munitić, ”Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, 117.

[441] Ibid.

његова наводна незаинтересованост за југословенску стварност је ипак у једном тренутку стабилизовала пожељан систем вредности, а *Љубав и мода* се, истина не на начин на који је то критика захтевала, уклопио у интерпретативни стереотип о ”разноликости”[442] која чини специфичност филма у Југославији.

Критика је константовала да је *Љубав и мода* реализован након ”изузетног интереса публике за наш најјефтинији филм ’Заједнички стан’”[443], иако је, према подацима из филмографије југословенског филма, реализован пре *Заједничког стана*. Истовремено, означен је и као једно од дела шире групе филмова који су настали као последица потребе за ”променама и ревалоризацијама”, односно ”усмерености на преиспитивање освојених и откривање тек наслућених региона филмског изражавања, обликовања и комуницирања”, захваљујући којима, како пише Мунитић, ”савремени циклус” у Југославији постаје поприште дотад ”најшире комерцијалне злоупотребе целулоидне траке”[444].

Јасно наведени кључ југословенске проблематике интерпретације савремене теме, а која би била широко прихваћена од публике без обзира на уметничке домете филма, иако негативно одређиван од стране критике, поменутим становиштем о незаинтересованости аутора за стварност и неуспешним покушајима комерцијализације филмске продукције, иронично, потврђује један од циљева југословенског филма, о коме у тексту *Са трибине потрошача*, пише Смајо Црновшанин. Црновшанин наводи ставове којима је заступан тренд комерцијализације, који је од 1960. године уведен у југословенску филмску продукцију, лансирањем ”југословенске филмске комедије”, а који се односе пре свега на потребу анализе броја биоскопских посетилаца, названих ”потрошачима нашег филма”, који ”гледањем ипак купују филм”, а, како је посебно наглашено, ”филмове производимо за продају, а не за архив или ексклузивне представе”[445]. Ово место било је кључно за интерпретације филма од стране критике, која га је коначно означила као предводника у оријентацији ”на такозвани лаки жанр и такозвани комерцијални филм”, ”скупу лимунаду”, чија је цена продукције ”(95 милиона динара!)”, а који ”заиста ни велики број гледалаца није могао исплатити”[446], и истовремено као ”забавни жанр без претензија”, на који се ”публика не љути”, и ”неуспелу имитацију” коју је публика ”врло радо гледала”[447]. Са аспекта третмана југословенске филмске продукције као привредне гране, филм *Љубав и мода* се може тумачити као један од покушаја стварања властитог обрасца те се његова

[442] Boglić, ”Geografija u kinematografiji”, 20.
[443] Boglić, ”Takozvana orijentacija”, 2.
[444] Munitić, ”Savremena tema – najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma”, 16. (курзив Т.К.) Мунитић пише и да је реч о филмовима која носе ”на својим шпицама имена дилетаната и медиокритета домаће кинематографије, али, понекад, и имена синеаста која на том месту не бисмо очекивали”, и који ”срећом или несрећом, није донела чак ни тржишни профит којим су својевремено тако гласно махали супротстављајући се протестима и опоменама”. У ову групу сврстани су *Заједнички стан* (1960) *Авала филма* у режији Марјана Вајде, *Боље је умети* (1960) *Авала филма* у режији Војислава Нановића, *Друг председник центарфор* (1960) *УФУС*-а у режији Жоржа Скригина, *Нема малих богова* (1961) *Авала филма* у режији Радивоја Ђукића, *Срећа у торби* (1961) *Авала филма* у режији Радивоја Ђукића, *Велика турнеја* (1961) *Босна филма* у режији Жоржа Скригина, *Лето је криво за све* (1961) *УФУС*-а у режији Младомира Ђорђевића, *Не дирај у срећу* (1961) *Ловћен филма* у режији Мила Ђукановића, *Мирно лето* (1961), *Срешћемо се вечерас* (1962) *Босна филма* у режији Франтишека Чапа, *Шеки снима, пази се* (1962) *Јадран филма* у режији Маријана Вајде, *Наш ауто* (1962) *Триглав филма* у режији Франтишека Чапа, и *Звиждук у 8* (1962) *УФУС*-а и *Авала филма* у режији Саве Мрмка.
[445] Crnovšanin, ”Sa tribine potrošača”, 6.
[446] Boglić, ”Takozvana orijentacija”, 2.
[447] Crnovšanin, ”Sa tribine potrošača”, 3.

оријентисаност на наводни лаки жанр не може тумачити једино као производ незаинтересованости аутора за стварност, односно као недостатак Радичевићевог приступа филму у ономе што Боглићева назива оријентацијом на освајање уметничких домета, и у свему што је семиотичка формација оријентације филма ка уметности подразумевала. Коначно, слобода одабира шта ће се и како снимати морала је бити потврђена од стране неког другог, а идеја цензурисана. Радичевић је, поводом конципирања и почетка реализације *Љубави и моде,* у поменутом интервјуу, изјавио:

> *Имао сам идеју да урадим нешто што је савремени филм*. Тада су се одржавале игранке на Калемегдану и ја сам их посећивао да бих осетио атмосферу, истовремено смишљајући комедиографски заплет. И мало, помало, заједно са мојим великим пријатељем, снимателјем Ненадом Јовичићем, решили смо да ставимо на папир неке идеје. Ја сам их онда код куће развијао, још неке колеге укључивале су се у тај процес, допала им се наша замисао. У то време Ненад је био једриличар и рекао је да у филм обавезно морамо да убацимо и једрилице, па је тако настала сцена са њима у којој се панорама Београда види са неба. Полако је почела да сазрева фабула. Сачинили смо само једну верзију текста и закључили, помало препотентно, да не треба ништа даље да мењамо, па ако наиђе на пријем добро је. *Кад кажет 'наиђе на пријем', мисли се на Уметничко веће Авала филма.* (...) У то време генерални директор био је Дејан Обрадовић, а уметнички директор Родољуб Андрић, који се бавио и литературом. У Уметничком већу били су и Александар Вучо, Ели Финци, Антоније Исаковић, они су то прочитали и дали одобрење да приступимо реализацији уз неке сугестије које нису биле обавезне већ смо могли да размислимо о њима. *Имали смо велику слободу*. Онда је Авала нашла могућности да склопи финансијску конструкцију с тим што нам је речено да постоји одређени лимит и да сцене које предвиђамо, нарочито масовне, морамо да урадимо тако да не прекорачимо пројектовани буџет. Успели смо да филм направимо у оквирима и мањим него што је био задати буџет.[448]

Овај филм је, као режим производње знања, имао специфичну улогу у датом идеолошком контексту, што потврђује и став из 1986, по коме је, са дистанце од двадесет и пет година, око *Љубави и моде* дошло до неспоразума:

> Све је ту на изглед било познато, *па ипак мало другачије* – заплет око једне модне ревије, однос између две супарничке филме, жеља групе студената и једриличара да попуне клупску касу организовањем карневала на аеродрому, љубав између сликара модела Боре и младе студенткиње Соње и, у доброј мери, *усаглашеност са амбијентом и локалним колоритом, тако да се добио филм који је публика прихватила као жељену релаксацију. Око овог филма дошло је до неспоразума – продуценти су желели да у њему виде модел за своје намере у комерцијализацији продукције, а критичари обезвређивање идеја за које се они залажу*.[449]

Међутим, разлози да се Радичевићев приступ тумачи у контексту неспоразума продукције и критике, а претходна одређења критике потенцијално ублаже мање искључивим мишљењима, могуће леже у нечему сасвим другом. Поводом филма *Љубав и мода* било је и другачијих ставова од ставова критике. Радичевић је о завршетку филма, у поменутом интервјуу, након изјава о самоуправљању као "табу" теми, изјавио и следеће:

> Ипак, све се добро завршило. Једног дана позвала га је секретарица директора Авала филма рекавши му да што пре дође уз напомену да има утисак да ће све бити у реду. Директор, који је захваљујући удбашком бекграунду, могао тако нешто да сазна, саопштио му је да има поуздану информацију – *председник Тито је синоћ гледао филм, смејао се и рекао – 'Лепе девојке одавно није било на филму'*. И заиста, све је било у реду јер то ће се чути и сви који су мислили нешто, повућиће се. И тако је и било. Више није било те врсте приговора нити су се јавно износили.[450]

---

[448] Radičević, "Hteo sam da snimim savremeni film". (курзив Т.К.)
[449] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 180. (курзив Т.К.)
[450] Radičević, "Hteo sam da snimim savremeni film". (курзив Т.К.)

Да ли је Брозов коментар био неопходан да стабилизује пожељан систем вредности или су ствари ипак биле мало комплексније?

Незаинтересованост за стварност се, као семиотичка формација, у ширем идеолошком контесту, може тумачити као потреба да приступ филму, управо путем елемената који одређују оријентацију југословенске филмске комедије, тематским вулгаризирањем мотива, употребом модела интернационалног шунда, естрадним приступом, визуелном импровизацијом, допринесе да *Љубав и мода*, као филмска екранизација идеологије социјалистичке демократије, делује незаинтересовано за стварност.

У овом контексту, значења архитектуре Београда на филму *Љубав и мода* могу се тумачити и према културним улогама које су се односиле на производњу управо поменуте филмске екранизације идеологије социјалистичке самоуправне демократије, која је требало да делује незаинтересовано за стварност, да делује као идеологија без идеологије. Будући да се Радичевићев рад, као делање идеолошког субјекта у творби идеологије, незаинтересованошћу за стварност у спровођењу отклона од догматизма, може разумети као агенс идеологије хуманизоване еволуције ка комунизму, може се претпоставити да се значења архитектуре на филму *Љубав и мода* налазе управо у опсегу интерпретација транзиционе реалности у Југославији, које су на пожељан начин могле да маркирају идеологију и репрезентују југословенство, јер производња, како је то наведено, американизованог филма, из кога су биле изузете теме самоуправљања, заправо није била у потпуном несагласју са производњом пожељног југословенског идентитета и знања о југословенству, којима би се прокламовани сет вредности могао легитимисати.

Значења архитектуре на филму *Љубав и мода,* који је критика означила као слике које не изражавају ”изузетну виталност времена и простора у којем живимо, пуног покрета, гибања, тражења и проналажења”, како каже Боглић, и које су неуспели ”напор да се духовито проговори о проблемима индивидуалне и колективне егзистенције времена”, могу се, међутим, тумачити и у контексту производње филмског пејзажа ”друге” садашњости нове Југославије, која није нужно морала бити несагласна са идејом о конструкцији аутентичног самоуправног социјалистичког идентитета. У овом случају, значења архитектуре Београда налазе се у опсегу конструкције ”друге” садашњости, која, пак, у ширем идолошком контексту, није морала бити непожељна, јер су интерпретације поменуте архитектуре Београда на филму *Љубав и мода,* и њена репрезентација као архитектуре завршене модернизације, на филму који се кроз тему моде дотиче комерцијализма и његове основе, тржишта, могле имати улогу у производњи разлике у односу на совјетски модел, што није било у несагласју са доминатним стереотипима о југословенству. ”Американизовани” филм којим је, по оцени критике, конструисан пејзаж ”друге” садашњости Југославије, био је намењен и погледу ”других” на Југославију, чија је потврда аутентичности идентитета била значајна. Радичевић у поменутом интервјуу пише и следеће:

> Направљена је и синхронизована верзија на енглеском језику што је тражио тадашњи комерцијални директор Ђорђе Бобић да филм лакше прода за земље Азије. Али је у Москви одбијен од тамошње надлежне комисије. Међутим, негде у то време, у посети код овдашњих омладинских функционера био је генерално секретар Комсомола, а пошто се неким омладинским

руководиоцима овде тај филм допао, они су направили малу провокацију рекавши – ’Хајде да заједно погледамо један филм који је тамо код вас одбијен’ и секретар пристане. Кад је погледао филм, допао му се и рекао је да ће, кад се врати у Москву, све бити у реду. Тако је и било. После извесног времена поменута Комисија променила је мишљење и прихватила филм. А онда је све требало синхронизовати на руски, па је и направљена руска верзија.

Колика је била популарност ’Љубави и моде’ у СССР-у говори и податак да је он, за разлику од других страних филмова, који су најчешће приказивани само у Москви и Лењинграду, добио дозволу за приказивање у читавој земљи, па се у дистрибуцију ушло са огромним бројем копија. Довитљиве руске девојке делић филмске магије са платна преносиле су у стварност тако што су у биоскоп долазиле опремљене блоковима за скицирање и батеријским лампама, па су у тренуцима када су се на платну појављивале креације Божане Јовановић прецртавале моделе, а потом их шиле. Радичевић каже да су му руске колеге сведочиле да су се на улицама Москве могле видети девојке у моделима хаљина верно прекопираним из филма ’Љубав и мода’.[451]

Архитектуром Београда, као местом урбане свакодневице у деидеологизованој фикционој реалности, која је при томе са модернизацијом завршила, при чему је архитектура Београда репрезентована као доказ завршене модернизације, конструисани су обриси југословенског раја, којима је посматрача требало уверити у правоверност и веродостојност југословенског прогреса.

4.2.3. Модерна архитектура и миграције и номадизам

Дођи и остати (1965), Бранко Бауер

Дођи и остати[452] (1965), у режији Бранка Бауера и продукцији *Јадран филма* и *Авала филма*, почиње кадром на тројицу мушкараца који, натоварени пртљагом, иду путем преко поља. У даљини су обриси куће и суво, старо дрво. Чује се воз **[Фт. 4.2.3.1 – 4.2.3.6.]**.

Дођи и остати приказује покушаје остарелог Јеремије, мушкарца средњих година Радована, и младића Гаврила да пронађу бољи живот у Београду. Судбине све тројице ће се преплести са судбином средовечног Ђорђа, који из истог разлога долази у Београд. Радован и Гаврило се запошљавају у фабрици, а Јеремија као ноћни чувар градилишта. Радован вредно ради и похађа вечерње курсеве. Гаврило се несретно заљубљује и оставља посао. Ђорђе проналази посао и одлучује да се ожени. Извесно време сва четворица ће становати заједно у бараци. Пошто добије стан, Радован одлази из бараке, али са њим одлази и Ђорђева супруга. Разочаран, Ђорђе одлучује да оде из Београда у други град. Гаврило се, немајући разлог да остане у Београду нити куда да се врати, придружује Ђорђу. Јеремија се враћа на село.

Сегменти појединачних прича потраге за бољим животом у филму који је, заједно са тридесетак филмова југословенске продукције, означен као пример

[451] Radičević, ”Hteo sam da snimim savremeni film”. (курзив Т.К.)
[452] ”DOĆI I OSTATI - pp: Jadran film i Avala film - ps: Gordan Mihić, Ljubiša Kozomara - r: Branko Bauer - f: Branko Blažina - m: Tomislav Simović - sc: Veljko Despotović - mt: Katja Majer - gl: Nikola (Kole) Angelovski, Dragomir Bojanić, Mija Aleksić, Pavle Vujisić, Marija Kohn - met: 2.750 - tp:35mm; c/b; vajdskrin - rod: igrani - od: 10.VII 1965.”, u: Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 305.

”тематских излета у реалност југословенске радничке класе”[453], снимљени су у одабраним архитектонским просторима Београда.

4.2.3.1. Фабрика: зонирање индустрије и рад и еманципација

Најзначајнији део за интерпретацију теме филма снимљен је у окружењу фабрика у Београду. У сценама се виде Зграда БИГЗ-а, тј. некадашња Палата државне штампарије, која је пројектована 1933. и реализована од 1939. до 1940. године, по пројекту архитекте Драгише Брашована **[Сл. 44.]**[454]; Зграда ”Индустрије шећера и врења ’Димитрије Туцовић’”, тј. некадашња ”Фабрика шећера” (1899-1901)[455] **[Сл. 45.]**; Фабрика Хартије Милана Вапе (1921-1924) архитекте Карла Ханиша (Karl Hanisch)[456] **[Сл. 46.]**; и архитектонски простор фабрике који се не може јасно идентификовати, а који је, за разлику од претходно поменутих архитектонских простора фабрика које су изграђене пре Другог светског рата, реализован у социјалистичкој Југославији.

У оквирима архитектонског дискурса, индустријски објекти су тумачени унутар интерпретативног обрасца који је успостављен, за архитектуру преломне, 1950. године, и то најпре, како је то раније помињано, на Првом саветовању студената архитектуре ФНРЈ, где је, изношењем става да предратна Југославија није била капиталистичка земља, направљен дисконтинуитет са њеном предратном индустријализацијом и прокламовано да се у будућем пројектовању индустријских објеката не мора бежати од дотадашњих приступа решавању архитектонских проблема, јер ови приступи, следствено претходној поставци, нису били ”капиталистички”[457]. Интерпретативни образац је даље трасиран на Саветовању архитеката у Дубровнику 1950, где је теми индустријализације посвећена посебна пажња. Након анализе аспеката проблема зонирања индустрије и потребе да се, осим ”органа који проучавају целокупну привредну структуру”, зонирањем баве и урбанисти, јер индустријализација претпоставља и проблеме насељавања људи, препоручено је лоцирање нових фабрика у засебне зоне, према привредним условима, тј. у односу на економско-географски положај, близину сировинских база, радну снагу, центре снабдевања и тржиште, комуникације, повољности терена, као и удаљености од насељеног места, тј. ”повољног здравог положаја за смештај нових насеља”, и удаљености од ”културног центра и свега што је повезано са здравим и угодним боравком људи”[458]. Сматрало се да је дотадашња пракса показала да је ”погодно за индустрију одабрати положаје уз постојећа места и

---

[453] Mira Boglić, ”Radnička klasa ide (ne ide) u raj?”, u: Mira Boglić, ur., *Mit i antimit: povjesno kritičke bilječke o jugoslavenskom filmu* (Zagreb: Spektar, 1980), 155-173, 164. Видети и: Mira Boglić, ”Radnička klasa i naš film”, *Filmska kultura,* (Zagreb), br. 100 (1975), 38-51.

[454] Видети: Архив Југославије, фонд бр. 62 - Министарство грађевина Краљевине Југославије, ф. 1584. Аноним., ”Земљиште за зграду Државне штампарије”, *Политика*, 1. јануар 1934, 10.; Kiverov-Korka-Krekić, ”Idejna skica za novu zgradu Državne štamparije u Beogradu”, Arhitektura (Ljubljana), br. 5-6, (1933), 6.; Панић, ”Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941”.

[455] После Другог светског рата, 1948. године, објекат мења назив у ”Индустрија шећера и врења ’Димитрије Туцовић”, видети: Светлана Димитријевић Марковић, Ирена Сретеновић, ”Београдска ’Фабрика шећера’ – Могућности и проблеми рехабилитације”, *Наслеђе* (Београд), бр. IX (2008), 71-78.

[456] Видети: ИАБ, фонд бр. 17, ф. 3-12-945.; Саша Михајлов, ”Фабрика хартије Милана Вапе”, *Наслеђе,* (Београд), бр. XI (2010), 267-276.

[457] Gomboš, ”O industrijskoj arhitekturi”, 77-82.

[458] V(ladimir). Antolić, ”O industrijalizaciji”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 11-12 (1950), 578-579.

градове", јер "за стварање сасвим нових насеља треба много више средстава и много више времена у коме би људи морали живети и радити под веома тешким условима, у пустоши, без најосновнијих уређаја за културан и здрав живот", и, уз предвиђање да ће у деловима Југославије који имају "боље услове" доћи до веће концентрације индустрије, закључено да ће "закон економичности", назван "најодлучнији фактор у индустријској производњи", условљавати зонирање индустрије на ширим и ужим подручјима постојећих насеља, и то "уз она места у којима је раније била подизана индустрија, посебно тамо где су за то постојали повољни услови и где су створени потребни стручни кадрови, научне установе и сл.", јер "у доба садашње почетне фазе индустријализације потребно је да што јефтиније и брже продукујемо, како би (sic!) што брже ојачали земљу"[459]. Анализа теме је, тек након закључака о зонирању индустрије, проширена и на друге аспекте архитектонског наслеђа и архитектонске културе. Антолић пише:

> Да је слика наших градова, у којима је унутар стамбених зона подигнута индустрија, ружна, не треба потребно истицати. Стога је зонирање града и смештање индустрија у посебне зоне ван стамбених подручја потпуно у складу са тежњом да се очува леп изглед наших градова. То вреди посебно за историјске градове који садрже разне архитектонске споменике и вредно наслеђе наше културне прошлости.
>
> Наше нове фабрике треба да буду архитектонски добро обликоване, тако да претстављају (sic!) високу архитектонску културу, јер оне претстављају главне напоре наше земље. (...) Те објекте треба решавати као урбанистичке целине, складно са осталим градским ансамблима. Фабрика је место где раде људи, стога њену околину треба уредити што прикладније за боравак људи.[460]

Дискурс архитектуре се темом индустријализације посебно бавио са аспекта пројектантских принципа, и то, као и у раније помињаним областима, постављајући човека у средиште решавања архитектонских проблема. У реферату *Индустријско градитељство и улога архитекте – пројектанта* Андрија Менделсон пише:

> Некадашња фабрика била је ружна и нечовечна. Наше данашње фабрике нису више ружне и не смеју да буду.
>
> Радник треба да гледа и осећа радионицу као део свог интимног стамбеног простора и у складу са тим треба радионицу и уредити. Ако ми нове станове градимо у зеленилу, где се унутрашњост стана слободно повезује с парком и баштом, онда то треба спровести и у фабрикама.[461]

Уз посебне осврте на "естетику индустријских објеката" указано је на заједничке принципе пројектовања, и то на: "конструктивни скелет у одређеном модуларном систему"; "континуални ред једнаких прозора са једнаким осовинским размацима"; "иста обрада прозорских отвора у различитим етажама које имају исту погонско-функционалну сврху"; "једнаке спратне висине код једнаких потреба", и закључено:

> *(...) архитектонско обликовање индустријских објеката представља у суштини уметност, која посредством технике и науке организује простор и површине у складу са њиховом наменом и која решава и изражава постављене проблеме на одговарајући естетски начин. Архитектура индустријских објеката остварује се дакле кроз синтезу науке, технике и уметности. При томе уметност није допунски и украсни елемент, већ органски део целине од које је неодвојива.* Код нас не постоји традиција у грађењу индустријских објеката, још мање постоји наслеђе у погледу

[459] Ibid., 578.
[460] Ibid., 579.
[461] A(ndrija). Mendelson, "Industrisko graditeljestvo i uloga arhitekte-projektanta", *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 11-12 (1950), 579-583, 580.

неке естетике код фабриканата. Фабрикантима старе Југославије је веома мало било стало до тога да ли њихова фабрика изражава нешто, а још мање има ли у целини или у појединостима уметничке вредности. Основна ствар је код њих била ефикасност, радни учинак у циљу обезбеђивања профита.

Ми знамо да лепо и ефикасно нису противуречни појмови, да лепо не представља никакав вишак ни луксуз. Лепота треба да је неопходни саставни део сваког индустријског објекта, она је животна потреба нас свих. Ако добро осветљење, грејање и проветравање представља за радника у индустрији физичку климу која му омогућује да ради по здравим и сигурним условима, онда естетске вредности индустријских објеката обезбеђују потребну моралну климу у којој се човек неће механизовати, већ стално уздизати на виши идеолошко-културни ниво.[462]

Филм *Доћи и остати* се индустријализацијом и фабрикама бавио на другачији начин. Сви поменути архитектонски објекти или њихова непосредна окружења су на филму приказани као места на којима главни јунаци или трагају за послом или на којима, неки од њих, запошљавају.

Зграда БИГЗ-а, некадашња Палата државне штампарије, Зграда ”Индустрије шећера и врења ’Димитрије Туцовић’”, некадашња ”Фабрика шећера” и Фабрика Хартије Милана Вапе виде се у сету сцена након тренутка у коме јунаци одлуче да, без ичије помоћи, потраже посао, у сценама у којима безуспешно, по киши, лутају од фабрике до фабрике у потрази за послом, застајући поред портирских кућица и улазећи у фабричке кругове **[Фт. 4.2.3.1.1. – 4.2.3.1.12.]**. Фабрика која се не може јасно идентификовати, а која је реализована у социјалистичкој Југославији, приказана је у сценама у којима јунаци пролазе поред портирнице, кроз ходнике, до канцеларије кадровика, разговарају са њим око пријема на посао, јер у тој фабрици има слободних радних места, и коначно, у сценама у којима се Радован и Гаврило, који успевају да се запосле, виде или на радним местима или на часовима за образовање одраслих **[Фт. 4.2.3.1.13. – 4.2.3.1.15.]**.

Епопеја потраге за послом је завршена након разговора са кадровиком. Док сва тројица стоје пред зидом у канцеларији, кадровик чита биографије и након разговора схвата да је једино Радован раније био запослен и саопштава да један, ”највише двојица”, дођу на посао за недељу дана. Јунаци питају где да се сместе до тада и да ли ће им он платити смештај, на шта добију одговор да иду кући и чекају, али уз питање ”да ли имају земље”. Након Радовановог одговора да је он и Гаврило немају, они дефинитивно добијају посао, док за Јеремију, који има земље, посла нема, што кадровик образлаже речима: ”Шта? Па кад дође жетва да ми киднеш, јел’? Баш те брига за фабрику!”[463] **[Фт. 4.2.3.1.16 – 4.2.3.1.18.]**.

Иако би се значења архитектуре фабрика на филму могла тумачити у опсегу интерпретације теме потраге за послом и рада, она се не могу зауставити унутар корпуса готово универзалних конотација и одвојити од неоспорног утемељивања ове теме у идеолошки садржај самоуправног социјализма. Тема потраге за послом тројице

---

[462] Ibid., 582.

[463] ”Кадровик: *Ти си већ радио у фабрици?* Радован: *У Рашкој, пре две године.* Кадровик: *Дођите кроз недељу дана.* Радован: *Чекај! А где ћемо дотле?* (…) Кадровик: *И то један, највише двојица.* Радован: *А, ’оћеш ти да нам платиш смештај?* Кадровик: *А што ја? Иди кући, па чекај. Имаш земље?* Радован: *Немам.* Кадровик: *А вас двојица?* Радован: *Нема. М, … овај има нешто. А овај нема ни оца ни мајку.* Кадровик: *Онда вас двојица дођите идуће недеље.* Јеремија: *А за мене нема посла?* Кадровик: *Шта? Па кад дође жетва да ми киднеш, јел’? Баш те брига за фабрику*!”, *Doći i ostati*, 00.23.55. – 00.24.43.

сељака у граду била је део далеко шире теме, која је у југословенском контексту имала специфична значења.

Назнаке теме ”реалности радничке класе” дате су већ у првим кадровима филма, у сценама у возу, на путу јунака за Београд. Јунаци су у купеу. Јеремија је забринут. Радован и Гаврило покушавају да га умире.[464] Воз стаје. У купе улази Ђорђе, са којим Јеремија убрзо започиње у разговор. Помињу да путују у Београд, али, како кажу, не на пијацу ни на преглед, већ због посла, Јеремија док не заради за коња, а Ђорђе док не нађе ”људски посао, раднички”. Док размењују сазнања о запослењу и смештају, Ђорђе, као искуснији, помиње да се до посла долази ”ако имаш неког”, да се, уколико се посао потражи у бироу рада, добија ”грађевина”, и да би у Београду желео да гради кућу са неким. Јеремија говори да би се после извесног времена вратио у село, а да Ђорђе кућу може градити са Гаврилом и Радованом. Након што се Јеремији учинило да Ђорђа познаје од раније, из воза, и након што Ђорђе то потврди јер је, како каже, село напустио одавно и још увек се ”вози”[465], Радован прекида разговор и избацује Ђорђа из купеа. Јеремија, коме се то није допало, реагује питањем ”Што га отера, сељак је, сијају му очи к’о у кучета. Поштен!”, на шта добија одговор ”Некад био, сад се вуцара по возовима.”[466] **[Фт. 4.2.3.1.19. – 4.2.3.1.24.]**.

У години у којој је филм снимљен, 1965, тема запошљавања сељака у градовима у југословенским оквирима је досегла ванредне и, за југословенску идеју о аутентичности, особене размере. Специфичност тренутка у коме је ова тема обрађивана на филму указује на неопходност да јој се посвети посебна пажња, не би ли се у потенцијалном одговору на питање разлога за њену обраду разумео шири контекст репрезентације модерне архитектуре Београда на филму и привремено фиксирала њена значења.

Године 1965. објављен је Основни закон о пољопривредним задругама, а у Члану 1. је наведено следеће:

> Ради организовања сарадње радних људи који раде својим или удруженим средствима рада у области пољопривреде, рибарства и шумарства и ради њихове производње и друге привредне сарадње као и повезивања са радним организацијама у области пољопривреде, шумарства, прехрамбене индустрије и друге друштвене привреде; ради *подруштвљавања*, развијања и унапређивања друштвено организоване пољопривредне производње, повећања доходака

---

[464] ”Радован: *Једи!* Јеремија: *Не могу.* Радован: *Шта је? Опет мислиш оно?* Јеремија: *Морам, бре! Шта ћемо ако не буде места?* Радован: *Па, престани једном да кукаш, мајку му! Буди човек!* Гаврило: *Појешће, бре! Не вичи! Е, другарски те питам, шта ти данас фали? Хлеба има, меса има, не ради се, шта ’оћеш? Хајде, узми, узми.* Радован: *Шта је? Гаврило је за тебе доктор! Одма’ те излечи.*”, *Doći i ostati,* DVD, režija Branko Bauer (1965; Beograd, RS: Delta Video, 2007), 00.00.45. – 00.01.51.

[465] ”Јеремија: *Хеј! Сам си?* Ђорђе: *Видиш ваљда.* Јеремија: *На пијацу, а?* Ђорђе: *Ма, јок!* Јеремија: *Да се прегледаш?* Ђорђе: *Не.* (…) Јеремија: *Па, где ћеш онда?* Ђорђе: *А, што да ти кажем? А, где ћеш ти?* Јеремија: *Тако, због запослења. Радићу у Београду!* Ђорђе: *А, ови?* Јеремија: *Заједно смо! Они хоће да остану, а ја … док зарадим за коња. А докле ти путујеш?* Ђорђе: *Ту до Београда*. Јеремија: *До Београда? У неку фабрику?* Ђорђе: *Не, не знам. И не мислим на то, далеко је до Београда.* Јеремија: *Углавном идеш тамо. Је ли, јел’ тешко за посао?* Ђорђе: *Па није ако имаш некога. Ако идеш на биро рада, добићеш грађевину. Хиљаду цигала дневно, педесет колица малтера. Ја тражим људски посао, раднички.* Јеремија: *А где се спава?* Ђорђе: *Где се задесиш.* Јеремија: *Како ћемо ми?* Ђорђе: *У бараци. Ако добијете. Мени су нудили, али ја хоћу стан. Градићу кућу са неким.* Јеремија: *Јел?* Ђорђе: *По спрат. Ето, да се боље познајемо, градили би (sic!) заједно.* Јеремија: *Ти и они, ја се враћам у село.* Ђорђе: *А имају ли они пара?* Јеремија: *Па, имаће. А како се ти зовеш?* Ђорђе: *Ђорђе.* Јеремија: *Ђорђе? Познат си ми, као да си већ био у …* Ђорђе: *У возу?* Јеремија: *Да!* Ђорђе: *Е, ја сам већ давно напустио село, и још се возим.*”, *Doći i ostati,* 00.03.08. – 00.05.16.

[466] *Doći i ostati,* 00.06.02. – 00.06.10.

земљорадника и развијања социјалистичких друштвених односа на селу, оснивају се пољопривредне односно земљорадничке задруге (задруге) као привредне организације.[467]

Био је ово још један у низу аката којима су уређивани односи у области пољопривреде, али и легислативна мера којом је ограничен простор за једну од могућности којом се у Југославији постепено спроводи пут ка бескласном друштву.

Прва одлука о аграрној реформи у Југославији, иначе прва мера коју су комунистичке власти спроводиле у свим земљама, јер је подразумевала одузимање ”вишка средстава за производњу” и формирање јединственог социјалистичког фонда, донесена је 1944. године на заседању председништва АВНОЈ-а.[468] Годину дана касније, 1945, уследило је доношење Закона о аграрној реформи и колонизацији, где је, под Чланом 1. заведено:

У циљу додељивања земље земљорадницима који немају земље или је имају недовољно, извршиће се на целој територији Федеративне Народне Републике Југославије аграрна реформа и колонизација остварујући начело: Земља припада онима који је обрађују.[469]

Закон је превидео одузимање земљишта од власника великих поседа, тј. пољопривредних и шумских добара, чија укупна површина прелази 45 хектара или 25 до 35 хектара обрадиве земље, земљишних поседа у својини банака, предузећа, акционарских друштава и других приватно-правних лица и правних лица, вишак земљишних поседа цркава, манастира, верских установа и свих врста задужбина, световних и верских изнад 10 ха; вишка обрадиве земље изнад 3 до 5 хектара, чији власници нису земљорадници по главном занимању; земљишних поседа који су у току рата ма из ког разлога остали без сопственика и без правног наследника.[470] Доношењем закона земљорадничко задругарство је добило на значају. Уведене су сељачке радне задруге (СРЗ) у које су сељаци уносили своју земљу и средства за рад. Земљорадничко задругарство је сматрано најлакшим начином на који ће се сељак ”превести на социјалистике форме”, односно ”организационим средством превођења сељаштва на пут социјализма”[471]. Истовремено, изнесен је став да се са задругама у догледно време мора завршити, јер су ”један од проводника капиталистичког развоја на селу”[472]. Применом овог закона, у Југославији је, по узору на СССР, требало спровести колективизацију, уз истовремено пресељавање људи из неразвијених у развијеније делове земље.

Након сукоба са Стаљином, и у области пољопривреде је, као и у осталим, требало указати на правоверност марксизма-лењинизма који би се огледао у јачању социјалистичког сектора.[473] Међутим, Партија је од 1949. добровољни приступ задрузи у пракси заменила принудом која се манифестовала кроз најразличитије методе[474], а тек

---

[467] Član 1, ”Osnovni zakon o poljoprivrednim zadrugama”, *Službeni list SFRJ*, br. 13 (1965). (курзив Т.К.)

[468] Видети: Милован Митровић, *Српско село: прилог социологији традиционалног српског друштва* (Нови Сад: Матица српска, 1999).

[469] Члан 1., ”Закон о аграрној реформи и колонизацији”, *Службени лист ДФЈ,* бр. 64 (1945).

[470] ”Закон о аграрној реформи и колонизацији”.

[471] Edvard Kardelj, *Zemljoradničko zadrugarstvo u planskoj privredi* (Zagreb: Kultura, 1947), 21.

[472] Ibid.

[473] Постоје и становишта по којима је један од разлога за сукоб Југославије са СССР-ом управо у аграрној политици коју је водила КПЈ, односно јер КПЈ није инсистирала на потпуној колективизацији, тј. јер је аграрном реформом задржана приватна својина. Видети: Небојша Петровић, *Политика на селу 1945-1950* (Нови Сад: Култура полиса, Факултет за Европске правно-политичке студије, 2009).

[474] Видети: Вера Гудац-Додић, *Аграрна политика ФНРЈ и сељаштво у Србији 1949-1953* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Институт за политичке студије, 1999). Гудац-Додић посебно наводи да је реч о

1953, доношењем Уредбе о имовинским односима и реорганизацији СРЗ, завршено је са дотадашњим моделом аграрне политике.[475] Иако се доношење ове уредбе може сматрати фарсом, јер је, и поред укидања обавезног откупа[476] и дозвољеног излаза из СРЗ-а, земљишни максимум од претходних 25-30ха, прописан првом аграрном реформом, Законом о пољопривредном земљишном фонду општенародне имовине и о додељивању земље пољопривредним организацијама, из исте, 1953. године, умањен на 10-15ха[477], а излаз из СРЗ-а тиме, без обзира на унету површину земљишта, ограничаван новоуређеним максимумом[478], уредбом је, како примећује Срђан Шљукић, омогућено ”сељацима да остану сељаци (не рачунајући оне који су се у потпуности деаграризовали), уместо да се претворе у раднике колхоза, зависне искључиво од државе”[479].

Доношење ове уредбе се може сматрати актом конструкције разлике у односу на совјетски модел, који је колективизацију спроводио гасећи приватну својину над пољопривредним земљиштем.[480] На темељу ове разлике, постављеној на непотпуном укидању приватне својине над пољопривредним земљиштем, грађен је и сет одредби који је уследио. Основни закон о пољопривредним задругама из 1965. године, којим је додатно уређиван правни оквир аграрне политике, чија је кључна одредница била постепено ”порадничење” сељаштва, био је једна од одредби којима је потврђивана прокламована идеолошка аутентичност и њена производња кроз праксу. Легитимност овог виђења потврђују бројни партијски документи и списи теоретичара социјализма у Југославији, те политика чија је срж била, како пише Шљукић, ”настојање КПЈ (СКЈ) да у социјалистичку привреду укључи сељаке (силом или милом), који као приватни власници стоје ’изван’ система, то јест изван директне контроле тадашње власти”[481].

До 1952. године партијским документима је утврђена јасно постављена шема друштвене структуре у Југославији коју су, како је Тодор Куљић приметио, чинили радници, сељаци и интелигенција као три најважније друштвене групације.[482] Реч је о

административним принудама и то о обавезном отлкупу пољопривредних производа, о прогресивном опорезивању и и прислиној арондацији, као и о психолошким притисцима и физичком насиљу.

[475] ”Уредба о имовинским односима и реорганизацији сељачких радних задруга”, *Службени лист ФНРЈ,* бр. 14 (1953). Видети и: Гудац-Додић, *Аграрна политика ФНРЈ и сељаштво у Србији 1949-1953*.

[476] Мера обавезног откупа пољопривредних производа, први пут је озакоњена 1942. године, Фочанским прописима којима су партизанске јединице настојале да обезбеде сигурна снабдевања, да би наредне, 1943, снабдевање било унифицирано кроз четири главна извора: ратни плен, конфискација, реквизиција и добровољни прилози. Мера је након рата образлагана економском нужношћу без које би у Југославији завладала глад, на селу оживели капиталисти, док се разлози за њено укидање 1953. могу тражити управо у повратку на пут правоверности марксизму и дистанцирању од совјетске праксе. Momčilo Pavlović, *Srpsko selo 1945-1952 – otkup* (Beograd: Institut za savremenu istoriju, 1997).

[477] ”Закон о пољопривредном земљишном фонду општенародне имовине и о додељивању земље пољопривредним организацијама”, *Службени лист ФНРЈ,* бр. 22 (1953).

[478] Кардељ је сматрао да је нови земљишни максимум од 10ха најважнија измена у земљишно-својинским односима која је уведена након 1945. године, будући да су се њиме уређивале капиталистичке тенденције у пољопривреди. Видети: Гудац-Додић, *Аграрна политика ФНРЈ и сељаштво у Србији 1949-1953*.

[479] Срђан Шљукић, *Сељак и задруга у равници* (Нови Сад: Mediterran publishing, 2009), 191.

[480] Земљишни максимум у ФНРЈ од 25-35ха, Законом о пољопривредном земљишном фонду, 1953, умањен је на 10ха, док је у Албанији износио 20-40ха, у Бугарској 20-30ха, у Румунији 50ха, у Мађарској 57ха, у Источној Немачкој и Пољској 100ха и 250ха у Чехословачкој, а потпуна експропријација у Мађарској обављена је само на имањима изнад 570ха, док је за богата сељачка газдинства земљишни максимум удвостручен на 114 хектара. Видети: Nikola Gaćeša, *Agrarna reforma i kolonizacija u Jugoslaviji 1945-1948* (Novi Sad: Matica srpska, 1984); Draginja Arsić, *Poljoprivreda zemalja Istočne Evrope u posleratnom razvoju* (Beograd: Institut za međunarodnu politiku i privredu, 1960).

[481] Srdjan Šljukić, ”Seljaštvo izmedju ideologije i teorije”, *Kultura polisa* (Novi Sad), vol.8. br.15 (2011), 319-334, 320.

[482] Todor Kuljić, ”Evolucija shvatanja o klasnoj strukturi socijalističkog društva u glavnim političkim dokumentima SKJ od 1945 do 1975 godine”, u: Mihailo Popović, Danilo Mrkšić, Todor Kuljić, ur., *Politika raspodele i ideologija* (Beograd:

групацијама које се нису сматрале супротстављеним, али се, појам класе употребљавао једино у случају радничке класе, док су се под сељаштвом подразумевале ”масе радног сељаштва”, тј. ситни и средњи сељаци који су савезници радничке класе, док су богати сељаци били издвајани као слој експлоататора, кулаци које је требало уклонити.[483] Сељаштво се, како пише Шљукић, није сматрало ни класом, ни друштвеним слојем, већ ”масом”, на коју се, будући да се састојала из два радна и експлоататорског слоја, ”гледа диференцијално”[484]. Након 1950, започиње се са употребом појма ”непосредни произвођачи”[485], којим су обухваћени и радници и сељаци, заједно супротстављени непроизводним групацијама, тј. бирократији. Од 1958, Партијским програмом СКЈ усвојеним на Седмом конгресу, основни сегменти друштвене структуре друштва у Југославији нису означени као класе, већ као ”друштвено-економске снаге”, унутар којих су убрајани ”радничка класа, сељаштво и други друштвени слојеви који обезбеђују себи место у друштву на основу свога рада”, али је истовремено, Статутом СКЈ, утемељена концепција ”радног народа”, у који су, пак, убрајани радничка класа, радно сељаштво, интелигенција и ”остали радни људи”[486]. Иако је сељаштво укључено у ”радни народ”, делови сељаштва су остали изван ове групације, што, по Шљукићевом мишљењу, ”опет представља диференцирани поглед на сељаштво: они нису јединствена ’друштвено-економска снага’”[487]. Након 1965. године, партијским документима је, међутим, исказана ”тенденција интеграције између раније релативно оштро поларизованих слојева”, са намером идеолошке неутрализације стварних друштвених сукоба и превазилажења класне природе сукоба.[488] Појам сељаштво је замењен појмом ”индивидуални привредни произвођачи”, који су или део ”радног народа” или ”радни људи”[489]. Развијање теорије радног народа се може тумачити као још једна од конструкција наводно правилног ишчитавања марксизма-лењинизма, будући да је подразумевала да је укидање приватне својине, које је стигло са социјалистичком револуцијом, уједно и укидање класног поретка, да ће на сцени, временом, остати само једна класа, радничка, која са осталим ”радним људима” чини ”радни народ”, и да бирократија, која је такође уврштена у ову категорију, не представља посебну класу, јер нема монопол на државну (друштвену) својину.[490]

Паралелно са изменама у партијским документима и теоретичари социјализма у Југославији су, задржавајући се посебно на питању сељаштва, педантно образлагали процес постепеног укидања класног друштва. Кардељ је, разрађујући и ову теоријску платформу, суштину третирања ”сељачког питања” позиционирао у опсег одрицања

Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta, 1981), 73-135; Todor Kuljić, ”Evolucija shvatanja o klasnoj strukturi socijalističkog društva u glavnim političkim dokumentima SKJ od 1945 do 1975 godine”, *Marksistička misao: časopis za teoriju i praksu socijalizma i socijalističkog samoupravljanja* (Beograd), br. 5 (1979), 81-103.

[483] Kuljić, ”Evolucija shvatanja o klasnoj strukturi socijalističkog društva u glavnim političkim dokumentima SKJ od 1945 do 1975 godine”, 73-135.

[484] Šljukić, ”Seljaštvo izmedju ideologije i teorije”, 321.

[485] Kuljić, ”Evolucija shvatanja o klasnoj strukturi socijalističkog društva u glavnim političkim dokumentima SKJ od 1945 do 1975 godine”, 73-135.

[486] Ibid.

[487] Šljukić, ”Seljaštvo izmedju ideologije i teorije”, 321.

[488] Kuljić, ”Evolucija shvatanja o klasnoj strukturi socijalističkog društva u glavnim političkim dokumentima SKJ od 1945 do 1975 godine”, 73-135.

[489] Šljukić, ”Seljaštvo izmedju ideologije i teorije”, 321.

[490] Ibid.

модернизацијског потенцијала овој друштвеној класи.[491] Он је писао да ”мало и средње сељачко газдинство (…) није у стању да својим властитим снагама учини неки озбиљнији напредак у производњи”[492], да су на селу ”тенденције диференцијације капиталистичког типа веома слабе и ограничене”, да овим тенденцијама не треба давати никакве концесије у име унапређења и повећања пољопривредне производње, већ да их треба и даље ограничавати[493], и да мере социјалистичке државе према селу морају имати елементе ”класне политике” јер, у области пољопривреде, још увек доминира приватно газдинство.[494] Разрада и ове теоријске платформе те свако уређивање класне политике након 1953, а које има везе са темом сељаштва, може се сматрати и расправом којом је репродукована идеологија социјалистичке самоуправне демократије, а југословенски идентитет конструисан као аутентичан, будући да су мере против постојања приватног газдинства на селу, а које имају елементе класне политике, биле усмерене против приватног газдинства на селу, чије је постојање 1953, од стране државе, пре свега земљишним максимумом, било дозвољено и уређено.

Да се у основи расправа о проблемима социјалистичке политике на селу налазило управо питање класне политике, потврђује чињеница да су се теоретичари социјализма до 1966. године посебно бавили темом подруштвљавања сељаштва и његовим укључивањем у радни народ. Јоже Горичар је 1962. године писао да економска структура, која се формира око друштвене својине над средствима за производњу, као основе продукционог односа, јесте преовладавајућа у југословенском друштву, али да није једина, јер се ”економска структура ситне робне производње” формира око приватне својине у занатству и земљорадњи.[495] Он је сматрао да су промене у економској структури већ утицале на класну структуру, да су капиталисти остали без економске основе и да се увођењем самоуправљања, којим се укида антитеза управљач – произвођач, укида и класни антагонизам, чиме ”класа непосредних произвођача” постаје хегемон.[496] По Горичару би, укључивањем ”класе ситних произвођача”, у коју спадају сељаци и ситне занатлије, у систем социјалистичких односа, ”радни народ” добио јасан социолошки садржај, те да је подела на три ”пријатељске” класе, класе радника, класе сељака и класе радне интелигенције, која је постојала у социјализму источноевропских земаља, ненаучна, јер, како је наведено, не одговара реалном друштвеном стању.[497] Подвучено је да су једино радници у социјализму посебна класа и да сељаци то нису, јер је део сељака део ситно-буржоаске класе, док други део припада радничкој класи, иако је посебно указано на постојање ”граничних типова” у класи

[491] Шљукић износи овај став на основу Кардељевих тумачења према којима се средства из индустрије и других производних грана са високом продуктивношћу преливају на село и да се уместо за инвестиције на сељачким газдинствима употребљавају пре свега за подизање стандарда сеоског становништва. Ibid., 323.
[492] Edvard Kardelj, *Problemi socijalističke politike na selu: osnove za diskusiju na Devetom plenumu Saveznog odbora SSRNJ* (Beograd: Kultura, 1959), 69, 70.
[493] Ibid., 137.
[494] Ibid. Под мерама, између осталог спадају: увођење земљишног максимума, контрола промета земље, контрола запошљавања туђе радне снаге, забрана куповине основна средства за крупну производњу, дозвола кредитирања сељака уз услове кооперације са задругама.
[495] Jože Goričar, ”Neke promene u društvenim strukturama Jugoslavije i novi ustav”, *Naša stvarnost* (Beograd) br. (1962), 460-479.
[496] Ibid.
[497] Ibid.

”непосредних произвођача”, од којих најбројнију групу чине сељаци-радници.[498] Из наведеног се да закључити да је управо подела у Југославији научна, односно правоверна, јер она одговара реалном друштвеном стању у коме постоји једна класа, иако је реч о друштвеном стању које је претходно, 1953, уређено законом и конструисано као реално. Године 1963. Мирослав Печујлић утемељује теорију о ”радном народу” и то у радикалној и историјској промени положаја основних друштвених група, која је наступила укидањем приватне својине и увођењем радничког самоуправљања. По његовом мишљењу, трансформација приватне својине у друштвену, која је довела до укидања експлоатације и некадашње владајуће класе и стварања социјалистичког продукционог односа у коме је владајућа класа радничка[499], може да произведе најважнији резултат промена, формирање ”радног народа”, као новог основног друштвеног слоја, који се састоји од две подгрупе - радничке класе у ужем смислу и интелектуалних радника. Такође, указано је и на постојање ”прелазних радних слојева”, у које су сврстани ситни и средњи сељаци, на начин на који је то одређено Програмом СКЈ из 1958, и упозорено да су се у друштвеној структури још увек задржали остаци некадашње класне структуре који, како је наведено, нису и не могу бити конституисани као класа, јер се то ограничава друштвеним мерама.[500] Три године касније, 1966, Печујлић напушта теорију о радном народу и износи нову концепцију, којом је указано на три типа и три фазе друштвеног груписања: фаза преображавања класа поступним укидањем приватне својине и њеним претварањем у државну, која је основ етатистичког производног односа и бирократског типа друштвеног груписања; фаза претварања државне својине у друштвену и инсталација самоуправних продукционих односа, где је основ друштвеног диференцирања друштвено-професионално груписање; и, између ове две фазе, прелазна фаза децентрализоване и неформалне бирократије.[501] Ова концепција је била заснована на Лењиновој интерпретацији класа, те је укидање приватне својине, као основни социјални услов који доводи до постепеног преображавања класних разлика у квази-класне разлике и односе, тумачено као прелазни облик груписања од класног ка некласном.[502] Помињање Лењиновог тумачења класа у вези са образложењима прелазне фазе, наводи на закључак да је, доношењем поменуте Уредбе из 1953. године, требало задржати друштвени слој који је имао приватну својину над пољопривредним земљиштем, не би ли се његовом ”постепеном” неутрализацијом, еволуцијом ка комунизму и, унутар овог дускурса, потврдила прокламована правоверност идеологије у Југославији.

Суштину Печујлићевих ставова о еволуцији бескласног друштва у Југославији, потврђивале су и теорије у наредним годинама. Зоран Видаковић 1966. и 1967. пише о

[498] Ibid. Горичар је посебно писао о продуктивности рада и друштвеној активности групе граничног типа сељаци-радници.
[499] Miroslav Pečujlić, ”Društvena struktura Jugoslavije”, u: Miroslav Pečujlić, ur., *Osnovi nauke o društvu* (Beograd: Rad, 1963), 529-563.
[500] Ibid.
[501] Miroslav Pečujlić, ”Teorijski okvir za proučavanje klasnih promena u socijalizmu”, *Sociologija: časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju* (Beograd), br. 1-2 (1966), 5-25.
[502] Класе су друштвене групе различите по историјски условљеном начину производње, тј. односу групе према: средствима за производњу, друштвеној организацији рада, начину стицања друштвеног богатства, могућностима експлоатације друге класе. Класе су политички организоване, непомирљиве су конфликтне групе, носиоци су промена друштвених структура, нису хомогене и претендују на стварање унутаркласних подгрупа. Ibid.

југословенском друштву као о ”класном друштву у нестајању”, друштву у коме постоји само једна и једина класа, радничка класа, која је истовремено ”револуционарни субјект” и, као таква, посредник између класног и бескласног друштва, с' тим да се ипак, како је наведено, у ”прелазном периоду” репродукују елементи класног друштва.[503] Он пише:

> Као колевка стварне друштвене заједнице која настаје, радничка класа асмилира друге друштвене групе (…) и помоћу сопствене класне хегемоније ограничава и неутралише тенденције класног конституисања тих група (…) Такво приближавање, контролисање и постепена асимилација других друштвених група може се назвати и *порадничењем* тих друштвених група, односно порадничењем целокупног становништва.[504]

Видаковић наводи да ”порадничење” има свој појавни облик, да је то самоуправљање, и да је довођење у први план истински људских и социјалних вредности, могуће једино ”порадничењем”, што је у интересу не само радничке класе, већ и свих осталих друштвених група.[505]

Тезе о социјализму, као ”прелазном периоду” из класног у бескласно друштво, и о прелазном карактеру класне и друштвене слојевитости, које су и у каснијим годинама елабориране, никада нису искључиле тезу да сељаштво није класа. Уз ослонац на ставове о социјализму као дисконтунуитету у односу на антагонистичко класно друштво, и о социјализму као стању које је далеко од идеалне хармоније међу класама, Вељко Цвјетичанин је указао на хијерархију друштвених група која је утемељена на различитој дистрибуцији социјалне и политичке моћи.[506] Уз класу произвођача минималне моћи, технократију, веће количине моћи и бирократију, највеће количине моћи, он наводи и сељаштво које назива ”произвођачка група” која ”има најмању количину социјалне и политичке моћи”[507]. Не убрајајући технократију и бирократију у друштвене класе и истичући да оне имају само класна обележја, он је указао и на то да је сељаштво учествовало у револуцији након које је настављен савез сељака и радника, али након које је, такође, отворена класна борба, јер је сељаштво ”револуционар са двојном душом”, тј. ствара вишак вредности, али је и приватни власник.[508] У другој фази револуције, аграрном реформом, је, према Цвјетичанину, уништен танак слој припадника капиталистичке класе и отпочела је хомогенизација средњег сељачког слоја, док су ситни сељаци и сеоска сиротиња мобилисани или према ”средњаку”, средњем сељачком слоју, или према граду. Исти аутор наводи да је, након друге, наступила трећа фаза социјалистичке револуције, тј. добровољна кооперација и трансформација сељака у удруженог произвођача, као део процеса подруштвљавања.[509]

---

[503] Zoran Vidaković, ”Prilog teorijskom pristupu istraživanju odnosa između podele rada i klasne strukture u savremenom jugoslovenskom društvu”, *Sociologija: časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju* (Beograd), br. 1-2 (1966), 57-72. Видети и: Zoran Vidaković, ”Klasne promene u socijalizmu”, *Sociologija: časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju* (Beograd), br. 3-4 (1967), 13-22.
[504] Vidaković, ”Klasne promene u socijalizmu”, 21.
[505] Ibid., 13-22.
[506] Veljko Cvjetičanin, *Klase i klasna struktura suvremenog društva* (Zagreb: Školska knjiga, 1974).
[507] Ibid., 145.
[508] Ibid.
[509] Ibid. Цвјетичанин пише и да је основна снага социјалистичког друштва у Југославији и даље радничка класа, да сељаштво није класа, да представља значајан фактор у друштву, али да стоји ван ”самоуправног политичког механизма”, иако је 1972. забележен број од 1,5 миолиона радника-сељака, 250.000 пољопривредних радника у друштвеном сектору, да кооперација нема стабилан тренд и да је сељаштво, које држи 80% укупних обрадивих површина, значајна произвођачка класа.

Заправо, ”трећа фаза револуције” у Југославији је отпочела доношењем поменутог закона о пољопривредним задругама из 1965. године, а од тог тренутка је, како је примећује Срђан Шљукић, ”Судбина сељака, као приватних власника који су изван контроле КПЈ (СКЈ) (је) да или напусте пољопривреду и тако престану бити сељаци, или уђу у процес ’подруштвљавања’ у коме ће најпре постати ’удружени индивидуални произвођачи а затим, када њихова земља у потпуности пређе у ’друштвене руке’, део радничке класе.”[510].

Значења поменутих архитектонских објеката фабрика се могу тумачити у контексту исцрпљивања тежишта теме запошљавања сељака у граду, тј. у контексту интерпретације теме превођења сељаштва у радничку класу у Југославији, на филму, а која је, у реалним друштвеним оквирима, имала и конкретне показатеље. Удео пољопривредног у укупном становништву у Југославији је са 67% у 1948. године, 50% у 1961, 38% у 1971. пао на чак 19,9% у 1981. години, удео становништва у градским насељима у укупном становништву је са 21% у 1948. години, 28% у 1961, 39% у 1971, порастао на 47% у 1981. години, а током времена порастао је и број становника који је мењао место сталног боравка, и то, од удела у укупном становништву од 19,5% у 1948. години, 37,1 у 1961, 40,1% у 1971, и 41% у 1981. години, док је ”Основни смер сеоба водио (је) од мање развијених ка развијенијим регионима.”[511].

Фабрике су на филму *Дођи и остати* репрезентоване као просторна окружења у којима се спроводи процес ”порадничења сељака”, тј. процес подруштвљавања, и важније, као места на којима се спроводи суштина овог процеса, јер у процес не могу бити укључени сви слојеви сељаштва. Прецизније, фабрике су репрезентоване као места на којима постоји легитимна могућност за запошљавање људи без земље, као места која немају алтернативу за запошљавање људи без земље и, коначно, као места на којима могућности за запошљавање људи који у поседу имају земљу не постоје. Исти архитектонски простори су приказани и као простори свакодневице ”нових људи”, као места рада, дружења, социјализације и додатног образовања. Иако се филм, од тренутка у коме је приказано да су Радован и Гаврило добили посао, даље није бавио детаљном интерпретацијом њиховог прилагођавања на нова радна места или подробнијим приказом делова свакодневица на послу, у два наврата, кратким сценама, начињени су изузеци. Док Гаврило и његов колега, вршњак са којим ће Гаврило почети да се дружи, гледају авионе који надлећу фабрику и разговарају о изласцима[512], Радован стоји пред таблом на којој пише: ”*Центар за образовање кадрова. Врши упис у вечерњу школу за ОБРАЗОВАЊЕ ОДРАСЛИХ*”[513] и позива Гаврила да крену на часове[514] **[Фт. 4.2.3.1.25. – 4.2.3.1.30.]**. У другој сцени, обојица су на часу који Гаврило, да би имао више времена за дружење са пријатељима и девојком, напушта **[Фт. 4.2.3.1.31. – 4.2.3.1.39.]**. Фабрика је на филму *Дођи и остати* репрезентована и као место еманципације радника, што је

[510] Šljukić, ”Seljaštvo izmedju ideologije i teorije”, 324.
[511] *Jugoslavija: 1945-1985,* (Beograd: Savezni Zavod za statistiku, 1986), 52, 53.
[512] ”Младић: *Пош’о на комарце. Ту иза фабрике има један мали аеродром.* Гаврило: *А откуд знаш?* Младић: *Био сам тамо! Обишао сам ја за два месеца цео Београд.* Гаврило: *И где је најбоље?* Младић: *Тамо где су женска деца*.”, *Doći i ostati,* 00.29.57. – 00.30.13.
[513] *Doći i ostati,* 00.30.33.
[514] ”Радован: *Гаврило! Дођи овамо! Уписаћемо се на овај курс! А?!* Гаврило: *Нећу, нисам ја одрастао!* Радован: *Него шта ћеш? Да зијаш у авионе? На пос’о!*”, *Doći i ostati,* 00.30.25. – 00.30.42.

био готово парадигматични пример интерпретације ових типова архитектонских објеката у Југославији на филму, којим год да су се темама бројне филмографске јединице бавиле.[515]

Фабрика је у фикционом контексту представљена у складу са идејом да је то место на коме ће се човек ”стално уздизати на виши идеолошко-културни ниво”, тј. као место које обезбеђује ”потребну моралну климу у којој се човек неће механизовати”[516], а којој је, расправљајући о пројектантским принципима којима се досежу својеврсне естетске вредности индустријских објеката, тежио и дискурс архитектуре у Југославији. Ова идеја се може довести у везу са концепцијама о изградњи ”нових социјалних кондензатора”, за шта су се, стремећи ка ”проналажењу нових инструмената друштвеног напретка”[517], у периоду између 1925. и 1932. године, залагали архитекти у СССР-у. Коп (Anatol Kop) пише:

> Као електрични кондензатори који трансформишу природу струје, ’социјални кондензатори’ које су архитекте предлагале требало је да трансформишу егоцентричног индивидуалца капиталистичког друштва у целовитог човека, обавештеног ратника социјализма, у коме се интереси појединца стапају с интересима целине. (...) Никад они нису сугерисали да би самим животом у новом граду људи, тек тако, постали нови, другачији – што је идеја која често израња на површину у Ле Корбизјеовим текстовима. (...) За њих, као и за социологе, а такође и за политичке вође, руска заосталост очитовала се не само у статистичким подацима о производњи, већ и у области културе, а примитивизам и незнање руског народа заправо су кочили индустријски развој. Пошто су били архитекте, они су предложили да преко архитектуре допринесу развоју своје земље. Желели су да то остваре на нивоу културе. Два типа грађевина заслужују посебну пажњу – стамбене зграде и раднички клубови – заједно са самим градом који представља синтезу или ’генерални кондензатор’.[518]

Коп закључује да је ”главни социјални кондензатор у том периоду била (је) фабрика – она је била један од основних инструмената урбанизације с обзиром на индустријализацију као актуелни проблем читаве државе”, и објашњава:

> Сељаци из околине сакупљали су се око великих хидроенергетских и индустријских комплекса. Првобитно регрутовани као грађевински радници, ону су се већином трајно насељавали у близини свог посла и, кад би изградња била завршена, постајали индустријски радници у фабрикама које су сами изградили, са свим оним што је такав скок из једног света у други значио за промену начина живота, психологије, материјалних потреба и друштвеног понашања. Архитекте које су, заједно с инжењерима, учествовале у стварању индустријске основе Совјетског Савеза биле су такође и креатори ових ’нових кондензатора’, који су у то време имали, без сумње, више значаја од било ког неиндустријског типа грађевине.[519]

На филму *Дођи и остати* се, засебни објекти у склопу индустријских комплекса који би служили еманципацији, не могу видети, јер нису ни постојали. Фабрика је на

---

[515] Представљање фабрике као места за преображавање и еманципацију народа свој врхунац је добио у филму *Узаврели град* (1961) у продукцији *Авала филма* и у режији Вељка Булајића. ”UZAVERELI GRAD – pp: Avala film – ps: po ideji Veljka Bulajića: Dragoslav Ilić, Radenko Ostojić, Bruno Barati, Veljko Bulajić – r: Veljko Bulajić – f: Krešo Grčević – m: Vladimir Kraus-Rajterić – sc: Dušan Jeričević – mt: Ljerka Stanojević – gl: Ilija Džuvalekovski, Velimir Bata Živojinović, Olivera Marković, Dragomir Felba, Milena Dravić, Lela Šimecki, Lia Rho-Barbijeri, Janez Vrhovec – met: 3.128 – tp: 35mm, c/b, sinemaskop – rod: igrani – od: 20.VII 1961.”, Ilić, ur. *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 210. *Узаврели град* обрађује тему првог циклуса индустријализације Југославије и бави се догађајима са изградње прве високе пећи у Зеници. Живот народа, који је возовима из целе Југославије доведен на градилиште се, осим у фабрици, одвија у објектима привременог карактера за становање, друштвену исхрану, образовање и учење, те друштвене намене широког спектра. Слободно време градитељи проводе и у Зеници.

[516] Mendelson, ”Industrisko graditeljestvo i uloga arhitekte-projektanta”, 582.

[517] Kop, ”Novi socijalni kondenzatori: 1925-1932”, 474-496.

[518] Ibid., 474.

[519] Ibid., 493,494.

филму била место додатног образовања, док је ”главни социјални кондензатор” био град.

Наратив који је имао утемељење у тада актуелном социјалистичко самоуправном друштвено-политичком корпусу, а обрађивао је тему која се, иако је критика широко окарактерисала као реалност југословенске радничке класе, тицала специфичног сегмента ове ”реалности”, није био у нескладу са одабиром поменуте архитектуре. Употреба архитектуре фабрика, која је, без обзира на естетске концепте на којима је пројектована, узевши у обзир све приказане индустријске објекте, била или већ изграђена у Београду или конципирана и реализована на идеји о лоцирању индустријских објеката и зона или њихових сегмената уз постојеће градове, на филму јесте била усклађена са наративом који се суштински бавио темом аутентичног превођења сељаштва у радничку класу, тј. идејом о аутентичној изградњи бескласног друштва, укидањем сељаштва као класних остатака, уз неопходно задржавање делова сељаштва зарад постепености овог процеса. У новом, фикционом контексту, архитектонски простори поменутих фабрика су и употребљени управо због њихових лоцирања у урбаној средини, а ово је допринело конструкцији слике аутентичног процеса изградње бескласног друштва, тј. слике трансформације сељаштва у радничку класу, која се одвија као сегмент урбане модерности, с' тим да ова трансформација, будући да није дозвољена сељаштву које у власништву има земљу, твори њене специфичне обрисе. О потреби да се процес изградње бескласног друштва прикаже као трансформација која је неодвојива од урбане средине, сведоче бројни кадрови, од којих су, за овај сегмент рада, најилустративнији кадрови епопеје потраге за послом који су, осим у фабрикама, педантно снимани и у окружењу вишеспратних стамбених објеката у Београду: пред вишеспратном стамбеном зградом на углу Цвијићеве и Улице Старине Новака, на Цветковој пијаци, пред Стамбеном зградом на Звездари (1953-1955) архитекте Ивана Антића[520] **[Сл. 26.]**, и пред зградом Технолошког факултета (1955) архитеката Григорија Самојлова, Михајла Радовановића[521] **[Сл. 47.]**, на којој у филму стоји табла са називом ”Градски Завод за запошљавање радника” **[Фт. 4.2.3.1.40. – 4.2.3.1.48.]**.

Архитектонски објекти поменутих фабрика су филмском интерпретацијом, којом су постављени у средиште урбане модерности, а о чему ће детаљно бити речи, и то урбане модерности социјалистичке самоуправне Југославије, с обзиром на позиционирање наратива у окружујући и тада актуелни југословенски друштвено политички контекст, репрезентовани далеко од поменутих поставки које су развијане у СССР-у, а у складу са поставкама о индустријској архитектури у Југославији, које је архитектонски дискурс изнео 1950, означивши је првенствено архитектуром урбаних средина, коју је требало ”решавати као урбанистичке целине, складно са осталим градским ансамблима”. Ово је модерну архитектуру Београда означило на специфичан начин.

---

[520] Видети: Macura, ”Kule savremenih gradova”, 3, (61).; Lazarević, ”O nekim pitanjima građenja visokih zgrada – oblakodera”, 62.; Minić, ”Visoki objekti u gradu”, 40-42, (63).; Manević, *Srpska arhitektura: 1900-1970*, 31.; Митровић, *Новија архитектура Београда*, 18-19.; Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 170.

[521] Видети: Milica Šterić, ”Mašinski i tehnički fakultet u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 18 (1962), 23-25.; Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 121.

4.2.3.2. Архитектура Београда: сегмент хаптичког/оптичког пејзажа

Највећи део филма је снимљен у реалном окружењу централне зоне Београда и у Новом Београду. Пре сцена потраге за послом приказан је сусрет јунака са градом. У сценама доласка у град крупним кадровима су приказани: Главна железничка станица (1883- 1885)[522] **[Фт. 4.2.3.2.1. – 4.2.3.2.3.]**; Дом Омладине (1961-1967) архитеката Зорана Тасића и Драгољуба Филиповића[523] **[Сл. 48.]**[**Фт. 4.2.3.2.4. – 4.2.3.2.5.]**; Стамбена зграда на Топличином венцу 3 (1956) архитекте Богдана Ћосића[524] и Зграда "ТАНЈУГ-а", некадашња Палата "Призад", пројектована 1936. и реализована 1939, архитекте Богдана Несторовића[525] **[Сл. 49.]**[**Фт. 4.2.3.2.6. – 4.2.3.2.8.]**. Такође, виде се перспективе улица. У кадру ка улици тадашњег назива Моше Пијаде виде се: објекат Савезне трговинске коморе и Секретаријата за робни промет (1960) архитекте Загорке Мешулам[526] **[Сл. 5.]**[**Фт. 4.2.3.2.9.]**; у кадру ка Обилићевом венцу приказана је Административно-стамбена зграда Народне банке (1960) архитекте Милице Штерић[527] **[Фт. 4.2.3.2.10. – 4.2.3.2.12.]**; у кадру ка Коларчевој улици виде се Зграда "Комграп" архитекте Богдана Игњатовића[528] **[Сл. 50.]**, Зграда "Хемпро" (1953-1956) архитекте Алексеја Бркића[529] **[Сл. 31.]** и Дом штампе (1958) архитекте Ратомира Богојевића[530] **[Сл. 4.]**[**Фт. 4.2.3.2.13. – 4.2.3.2.15.]**; кадром на Трг Републике приказани су Дом штампе, Робна кућа "Та-Та" (1934) инжењера Ђорђа Лазаревића[531] **[Сл. 51.]** и Палата "Риунионе" (1930-1931)[532] **[Сл. 52.]** **[Фт. 4.2.3.2.16. – 4.2.3.2.18.]**.

Предратне објекте, и конкретно Зграду "ТАНЈУГ-а", некадашњу Палату "Призад", Палату "Риунионе" и Робну кућу "Та-Та", архитектонски дискурс је означио као ванредне примере "јавних објеката у Београду" који су изграђени у периоду између

---

[522] Око верзија потписника архитектонског пројекта зграде, видети: Иван Клеут, "Историја и архитектура Железничке станице у Београду", *Наслеђе* (Београд), бр. VII (2006), 37-50.
[523] Ranko Trbojević, "Dom omladine u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 44 (1967), 8-11.; Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 226.
[524] Видети: ИАБ, фонд бр. 17, ф. 644-2-1956.
[525] Видети: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 14-6-1938. Назив зграде из Палате ПРИЗАД (Привилеговано извозно акционарско друштво, основано 12. маја 1930., видети: "Службене новине" бр. 135, од 10. 06. 1930, Одлуком Владе ДФЈ, од 1945. године из "Привилеговано акционарско друштво за извоз земаљских производа Краљевине Југославије" – промењено је у "Централно прометно А.Д." Административна зграда Привилегованог извозног акционарског друштва (ПРИЗАД), а шездесетих година у зграду ТАНЈУГ-а (Телеграфска агенција Нове Југославије).
[526] Minić, "Godišnja nagrada za arhitekturu", 4; Oliver Minić, "Zgrada Saveza trgovinskih komora", *Arhitektura i urbanizam* (Zagreb), br. 4 (1960), 4-5.; Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 179.
[527] Видети: ИАБ, фонд бр. 17, ф. 150-1-1960.
[528] Видети: Milićević-Nikolić, "O realizacijama, projektima i načinu rada projektnog biroa GP 'Komgrap'", *Arhitektura urbanizam*, 19; Olga Milićević-Nikolić, "Poslovna zgrada gradjevinskog preduzeća 'Komgrap' u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 19, 19.
[529] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 44-45.; Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 162.
[530] Macura, "Delo, čovek i vreme: retrospekcija Rate Bogojevića", 7-12.; Митровић, *Новија архитектура Београда*, 38-39.; Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 126.
[531] Видети: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 22-23-1934.; О раду инжењера Ђорђа Лазаревића видети: Тематски број, *Изградња*, часопис Савеза грађевинских инжењера и техничара СР Србије, бр. 10, октобар 1986. Објекат је реализован по наруџбини чешке трговачке компаније "ТА-ТА", која је у склопу привредне и културне сарадње имала у плану да изгради савремени робни магазин у центру Београда. Видети и: Панић, "Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941".
[532] Видети: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 6-16-1940.; реализоване по плановима архитеката осигуравајућег друштва "Riunione Adriatica di Sicurta" из Трста основаног 1888, након оснивања филијале 1927. у Београду, а које је разрадио архитект Иван Белић, док је од 1954. до 1971, изведена обимна реконструкција прва три спрата објекта по пројекту архитекте Момчила Белобрка. Видети и: Аноним, "Код Споменика диже се једна необично висока палата", *Политика*, 2. септембар 1929, 12. Наведено према: Панић, "Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941", 118.

два светска рата, на које су примењена ”начела модерне архитектуре”, тј. као примере ”развоја нових архитектонских програма и типологија, функционалних и обликовних решења и модела, техничких и инжењерских решења, инвестиционог и организационог управљања сложеним пројектима”, али и као примере ”новог односа јавних објеката са околним градским простором”, тј. као примере који су утицали на ”трансформацију урбане средине и јавних простора града”[533]. Реч је о објектима који су означени као примери чијом је изградњом и ”њиховим утицајем на стварање новог јавног градског простора, Београд од периферне балканске престонице трансформисан у модерну европску метрополу међуратног периода”[534]. Послератни објекти, и конкретно Дом Омладине, Стамбена зграда на Топличином венцу 3, Дом штампе, објекат Савезне трговинске коморе и Секретаријата за робни промет, Административно-стамбена зграда Народне банке, Зграда ”Комграп”, Зграда ”Хемпро”, били су предмет широких дискусија у дискурсима архитектуре, чије су се теме кретале у опсегу од изградње објеката са ”зид завесом” до интервенција у урбанистичкој структури Београда. Као и у случају објеката реализованих пре Другог светског рата, они су представљали битне архитектонске, урбанистичке и домете грађевинске делатности. Сва поменута архитектура која је, осим у случају зграде Железничке станице, била реализована уз примену неких од архитектонских принципа модернизма, имала је и шири културни значај, а сви објекти су, без обзира на период изградње, били репрезентативни архитектонски примери централне зоне, најужег центра Београда, простори са симболичким потенцијалом урбаног центра престонице нове Југославије.

Сви поменути објекти и фрагменти централне зоне Београда су на самом почетку филма *Дођи и остати* приказани као потенцијално крајња дестинација миграцијског тока, који почиње негде у провинцији. Након доласка у Београд, тј. након сцена које су снимљене пред Железничком станицом, поменута архитектура је приказана или крупним кадровима, уз монтажу са крупним кадровима на семафоре, зебре на пешачким прелазима, обућу ужурбаних пролазника и главних јунака и кадровима на лица јунака који посматрају окружење у коме су се нашли, или широким кадровима на улице, у којима су у фокусу јунаци у градском метежу који, збуњени, забринути, изненађени и уплашени, запиткују пролазнике. Све време чује се џез музика **[Фт. 4.2.3.2.19. – 4.2.3.2.30.]**.

Филмске слике јунака на железничкој станици у Београду, а које се надовезују на помињане кадрове из воза, могу се тумачити као слике које манифестују прогрес и модерност. Мотиви возова и железничких станица у градовима на филму су неретко носили ова значења[535], али су, такође, репрезеновали и нови поредак, често најављујући борбу са старим поретком на улицама великих градова који су, на шта је Вајт (Iain Boyd Whyte) указао, ”најплодоноснији контекст”[536] унутар кога се контрадикторности

[533] Панић, ”Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941”, 8.
[534] Ibid., 15.
[535] Видети: Mary Hvattum, Christian Hermansen, eds., *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City* (London: Routlegde, 2004). О употреби овог мотива у југословенском филму, видети нпр.: Greg DeCuir, Jr., *Jugoslovenski crni talas: polemički film od 1963. do 1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji* (Beograd: Filmski centar Srbije, 2011).
[536] ”the most fruitful context”, Iain Boyd Whyte, ”Modernity and architecture”, in: Hvattum, Christian Hermansen, eds., *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, 42-55, 51.

модерности и модерне архитектуре могу лоцирати и истражити. Џејмс Доналд (James Donald) је писао:

> Модерност је инхерентно и рационална и митска. Нигде то није очигледније него у модерном граду. Дијалектика која је тако успостављена јесте дијалектика између рационалности и очараности, града планера и инжењера против града уметника, песника и фланер-а.[537]

Филмска слика сучељавања јунака који долазе са села са пејзажом великог града се може тумачити као слика модерности. Архитектура која је представљала простор са симболичким потенцијалом урбаног центра престонице нове Југославије, поменутим сценама на филму је иницијално, и заједно са сегментима Београда који ће током филма бити приказани, репрезентована као место онога што Бодлер (Charles Baudelaire), у најранијој похвали метрополи, коју сматра одређујућим местом модерности, назива ”краткотрајно, пролазно и случајно”[538].

Бројни архитектонски објекти и урбанистичке целине централне зоне Београда и Новог Београда које ће филм до краја приказивати репрезентовани су на исти начин, као просторни оквир несталних квалитета модерног живота. Од тренутка проналаска посла животе јунака чије су судбине приказане појединачно кроз њихове међусобне односе, чине догађаји који осликавају свакодневицу у којој се преплићу њихове жеље и могућности. Једино Радован успева да се прилагоди и пронађе бољи живот у Београду. Након запослења и напуштања бараке, тј. одласка у стан, његов пут није приказиван до тренутка у коме му Јеремија долази у посету тражећи помоћ, јер је забринут за Гаврила.[539] У архитектонском простору стана, кроз чији се прозор виде градилишта, на локацији која се не може са сигурношћу идентификовати, Радован учи. Он нема времена да пажљиво саслуша Јеремију **[Фт. 4.2.3.2.31. – 4.2.3.2.33.]**, али касније одлази у бараку да разговара са Гаврилом. Гаврилов пут, на коме ће се филм посебно задржати, представљен је кроз његов емотивни живот. У сценама Гавриловог удварања и почетка везе са Снежаном приказани су објекти у Новом Београду и на Ади Циганлији, тако да се другом плану кадрова виде стамбене зграде у блоку 1 у Новом Београду (1959-1963) архитеката Бранка Петричића, Тихомира Ивановића, Душана Миленковића и инжењера Бранка Жежеља[540] **[Сл. 17, 18, 19, 20, 21.]** и Топлана у Новом Београду (1967) архитекте

---

[537] ”Modernity is inherently both rational and mythical. Nowhere is this more evident than in the modern city. The dialectic thus established is between rationality and enchantment, the city of the planner and engineer against the city of the artist, the poet and the flâneur.”, James Donald, ”Metropolis: the city as text”, in: Robert Bocock, Kenneth Thompson, eds., *Social and Cultural Forms of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1992), 417-461, 437.

[538] ”Под модерношћу подразумевам краткотрајно, пролазно, случајно, половину уметности чији је друга половина вечна и непромењива.”/”By modernity I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable”, Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays* (London: Phaidon, 1970), 13.

[539] ”Јеремија: *Једва те нађо! Овде код тебе, све куће и улице исте.* Радован: *Како живиш, матори?* Јеремија: *Ето, тако!* Радован: *Седи, не љути се, ја морам, сутра полажем.* Јеремија: *Добро, добро! Што те нема код нас? Баш ни једном да се сетиш!* Радован: *Нема се времена, видиш.* Јеремија: *Ето, ја дош'о због Гаврила. Чујеш ли Радоване? Због Гаврила!* Радован: *Чујем, чујем!* Јеремија: *Сваким даном је све грђи и грђи. А, јел' долази у фабрику?* Радован: *Па, ваљда долази. Не знам?* Јеремија: *Требало би да га неко притегне.* Радован: *Дођи ћу једног дана да га ишамарам и све ће бити у реду. А сад, молим те, мало ћути. Морам ово!* Јеремија (прилази до прозора): *Добро, добро! Пази, Сава!* Гаврило: *Матори ...* Јеремија: *Добро, добро.* (…) *Е, па, овај, одох ја Радоване. Идем. Шта ћу?!*”, *Doći i ostati,* 01.03.15. – 01.05.27.

[540] Видети: Петричић, ”Прве урбанистичке реализације, Нови Београд 1955-1975”.; Trbojević, ”Prikaz sistema prefabrikacije ing. Branka Žeželja”, 7- 9; Đoković, ”Primena sistema IMS u izgradnji Novog Beograda”, 39-47.; Minić, ”Pregled urbanističke i arhitektonske delatnosti u Jugoslaviji 1945-1946”, 61.; Jevtić, ”Savremena tendencija u razvoju konstrukcija od prednapregutog betona”, 27-44; Macura, ”Kule savremenih gradova”, 3, (61).; Lazarević, ”O nekim pitanjima građenja visokih zgrada – oblakodera”, 62.; Minić, ”Visoki objekti u gradu”, 40-42, (63).; Lazarević, ”Stambene kule u Novom Beogradu”, 26.; ”Nacrt opšeg zakona o stambenim zajednicama”, 71-74.; Bjeličić, ”Stambena zajednica – osnovna

Милице Штерић[541] **[Сл. 53.][Фт. 4.2.3.2.34. – 4.2.3.2.39.]**. Након што заједно преноћу у напуштеној бараци предвиђеној за рушење, у којој је Снежана раније становала са мајком која је добила стан[542], а у коју ће се касније уселити сва четворица јунака, веза двоје младих се прекида. На истим локацијама је снимљено Гаврилово туговање и део потраге за Снежаном, која ће се наставити у центру града. Пред објектима Хумористичког позоришта, некадашње Палате пензионог фонда на Теразијама (1938-1940) архитекте Григорија Ивановича Самојлова[543] **[Сл. 54.]**; Дома Анкера на Тргу Маркса и Енгелса (1932) архитеката пројектног предузећа Тунер и Вагнер (Аустрија)[544] **[Сл. 55.]**; Игуманове палате, (1937-1938) архитеката Петра и Бранка Крстића[545] **[Сл. 56.]**, снимљене су сцене у којима Гаврило види Снежану са другим младићем **[Фт. 4.2.3.2.40. – 4.2.3.2.42.]**. У Новом Београду, и то тако да су у другом плану приказане: стамбене зграде у блоковима 1 и 2; Пословна зграда СИВ-а 2 у блоку 31 (1964) архитекте Михаила Јанковића[546] **[Сл. 57.]**; Палата СИВ-а (1948-1961) архитеката Владимира Поточњака, Антона Улриха, Златка Нојмана и Драгице Перак, и архитекте Михаила Јанковића[547] **[Сл. 43.]**; стамбене зграде у блоку 21 (1962-1966) архитекта Богдана Игњатовића, Леона Кабиља, Михајла Чанка, Милосава Митића, Леонида Ленарчића, Ивана Петровића[548] **[Сл. 58.]**; Зграда друштвено политичких организација (1960-1965) архитеката Михаила Јанковића, Душана Миленковића, Мирјане Маријановић и инжењера Милана Крстића[549] **[Сл. 59.]**, снимљене су сцене у којима Гаврило покушава да се разрачуна са Снежаниним новим младићем и, нешто касније, Гаврилово туговање, на које ће се филм више пута враћати, а којим ће се и завршити Гаврилова потрага за бољим животом у Београду **[Фт. 4.2.3.2.43. – 4.2.3.2.51.]**.

---

planska urbanistička jedinica grada", 43,44.; Đorđević, "O nekim problemima planiranja i finansiranja kompleksne izgradnje stambenih naselja", 44,45; Jernejec, "Stambena naselja danas i sutra", 45.; Sila, Radovan Miščević, "Optimalne veličine stambenih zajednica", 46.; Glavički, "Novi Beograd – Novi deo grada u centru gradske teritorije", 69-77.; Благојевић, "Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године".

[541] Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 157.; Stojanović, "Urbanizam", 60.

[542] "Гаврило: *Ти овде станујеш, а?* Снежана: *Становали смо. Мама је добила стан.* Гаврило: *А ово?* Снежана: *Рушиће, овде долазе солитери.* Гаврило: *Е! А, кад ће да руше?* Снежана: *Ма, ко зна!* Гаврило: *И овде више нико не станује?* Снежана: *Сад ми.* Гаврило: *А ко ми?* Снежана: *Ти и ја.*", *Doći i ostati*, 00.44.27. – 00.45.00.

[543] Милан Просен, "Палата Пензионог фонда чиновника и служитеља Народне банке", *Годишњак града Београда* (Београд) бр. XLIV (2002-2003). Видети и: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 7-12-1938.

[544] Видети: Панић, "Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941", 234.

[545] Ibid.

[546] Видети: ИАБ, фонд Скупштине Општине Нови Београд (СОНБ/бр. 22), блок 31, кутија 1-3.

[547] Stojanović, "Konkursi za Dom centralnog komiteta KPJ i Zgradu predsedništva FNRJ", *Arhitektura*, 69-71.; Macura, "Problematika naše arhitekture u svetlosti konkursa za zgradu predsedništva vlade FNRJ", 16.; Митровић, *Новија архитектура Београда*, 126-127.; Vuković, "Zgrada Saveznog izvršnog veća na Novom Beogradu", 13-15.; Marković, "Neimar arhitekta Mihailo Janković", 8-9.; Vuković, "Deset godina rada ateljea 'Stadion'", 44-45.; Јанковић, "Међу нама: како је пројектована палата СИВ-а", 20.; Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 147.

[548] Milutin Glavički, "Detaljni urbanistički plan mesne zajednice u bloku 28 – jedna faza razrade Idejnog urbanističkog rešenja centralne zone Novog Beograda", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 41, 42 (1966), 82-87.; Milićević-Nikolić, "O realizacijama, projektima i načinu rada projektnog biroa GP 'Komgrap'", *Arhitektura urbanizam*, 6.; "Uputstvo za izgradnju stambenih zgrada za potrebe JNA", Видети: "Smernice za stambenu izgradnju", 11-18.; Aljoša Žanko, ur., *Stan II* (Beograd: Odbor za publicističku delatnost vojnog građevinarstva, nedatirana publikacija), 27-56.; M(ihajlo). Č(anak)., "In memoriam: Ivan Petrović", *ARD bilten* (Beograd), br. 19 (2000), 10.

[549] Šegvić, "Stvaralačke komponente arhitekture FNRJ", 34; Ranko Trbojević, "Zgrada Društvenih organizacija u Novom Beogradu (Centralni komitet SKJ)", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 44 (1967), 18-19; Vladimir Kulić, "Izgradnja Beograda u periodu socijalizma (1945-2000)", u: Anamarija Kovenc Vujić, ur., *50 beogradskih arhitekata* (Beograd: Akademska misao, 2002), 18; Благојевић, "Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године".; Митровић, *Новија архитектура Београда*, 66-67; Vuković, "Deset godina rada ateljea 'Stadion'", 44-45; Marković, "Neimar arhitekta Mihailo Janković", 8-9.; Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 149.

Скицирајући савремени концепт модерности у фрагментима теорије коју ће касније развијати Зимел (Georg Simmel), Кракауер (Siegfried Kracauer) и Бењамин (Walter Benjamin), Бодлер је тврдио да је модерност оно што је ново, да бити истински нов подразумева постојање у садашњости, да тренутак у коме садашњост постаје прошлост престаје да буде нов, чиме престаје да буде модеран, да је истински модерно оно што је ”краткотрајно, пролазно и случајно” и да се модерност проналази ”у пејзажима великог града”, где фланер (flâneur) лута метрополом, ”тражећи и тумачећи лепоту модерности”, јер ”Гужва је његов основни елемент ... Његова страст и његова професија је да постане једно са гужвом. За савршеног фланера, за страственог гледаоца, то је огромна радост да подигне кућу у срцу мноштва, усред плиме и осеке кретања, усред пролазности и бесконачности”[550]. За Бодлера, нова метропола је била, како примећује Вајт, и узбудљива и херојска, а то херојство лежи управо у несталним квалитетима модерног живота, где је несталност била узрок за ”номадски осећај недостатка места”, али и за ”славље у очима рационалиста”[551]. У теорији номадологије Делез и Гатари (Gilles Deleuze, Felix Guattari) пишу:

> Номад има територију, он следи уобичајене путање, он иде од једне тачке до друге, он познаје тачке (водене тачке, тачке становања, заједнице, итд.). У првом реду, иако тачке одређују путање, оне су строго одређене путањама које одређују, обрнуто од онога што се дешава код седелаца. (...) Путања је увек између две тачке, али ово између две је задобило своју коегзистенцију, има и аутономију и свој правац. Живот номада је интермецо. Чак и елементи становања схваћени су у функцији путање која не престаје да их мобилише.
>
> Номад уопште није мигрант; јер, мигрант се принципијелно креће од једне тачке до друге, чак и ако је та друга тачка несигурна, непредвидива, лоше локализована. Али номад се не креће од једне до друге тачке, осим уколико је ово кретање последица и чињенична нужност: у принципу, тачке су за њега релеји дуж путање. Номади и мигранти могу да се мешају на много начина или да формирају заједнички скуп; њихови узроци и стања због тога нису мање различити (...).
>
> Друго, иако номадска путања може да следи уобичајене стазе или путеве, она нема функцију седелачког пута која је у томе да се *људима дистрибуира један затворени простор,* да се свакоме одреди његов део и да се уреди саобраћање између делова. Номадска путања чини супротно, она *дистрибуира људе (...) у један отворен простор,* неодређен, некомуникативан. (...) Као треће, постоји велика разлика између простора: седелачки простор је избраздан зидовима, оградама, путевима између ограда, док је номадски простор гладак, означен само ’цртама’ које се бришу и премештају са путањама. (...) Номад себе дистрибуира у једном глатком простору, он заузима, настањује, задржава тај простор, то је његов територијални принцип. (...) Док мигрант напушта миље који је постао аморфан и непријатељски, номад је онај који се не отискује, не жели да се отисне, него пријања уз глатки простор који је оставила шума која нестаје, у којему се степа или пустиња шире, и који изумева номадизам као одговор на овај изазов. (...)
>
> Ако би се номад могао назвати *par excellence* Детериторијализованим, то је управо зато што нема никакве ретериторијализације *после,* као код мигранта, или на *нечем другом* као код седелаца (однос седелаца са земљом посредован је нечим другим, режимом власништва,

[550] ”ephemeral, fugitive and contingent”, ”in the landscapes of the great city”; ”seeking out and expounding the beauty of modernity”; ”The crowd is his element ... His passion and his profession are to become one flesh with the crowd. For the perfect *flâneur*, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and infinite.”. Цитати су преузети из: David Frisby, ”Modernite”, in: David Frisby, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Works of Simmel, Kracauer and Benjamin* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1988), 11-37. Реч је о концепту модерности које Бодлер излаже у: Charles Baudelaire, *Constantin Guys: Le peintre de la vie moderne* (Geneva: La Palatine, 1943).

[551] ”The nomadic sense of placelessness and flux that inevitably resulted from transience were also reasons for celebration in the eyes of the rationalists.”, Whyte, ”Modernity and architecture”, 52.

државним апаратом ...). Насупрот томе, за номада је детериторијализација та која конституише однос према земљи, и то тако да се он ретериторијализује на самој детериторијализацији. (...)

Један од темељних задатака Државе је да избразда простор којим влада, или да се служи глатким простором као средством саобраћања у служби избразданог простора. За сваку државу витална је ствар не само да победи номадизам, него да контролише миграције и још општије, да успостави једну зону права над читавим 'спољашњим', над скупом флуксева који пресецају екумен. Држава се, онолико колико може, не одваја од процеса заплене флуксева свих врста, становништва, робе и трговине, новца или капитала, итд. Још увек постоји потреба за фиксираним путањама, по добро утврђеним правцима који ограничавају брзину, регулишу кружење, релативизују кретање, до у детаље мера релативна кретања субјеката и објеката. Зато је важна теза Пола Вирилија кад он показује (...) како су 'капије града, његове трошарине и царине, бране, филтери против флуидности маса, против пробојне моћи миграционих гомила', људи, животиња и добара. (...) У том смислу, је одговор Државе против свега што прети да се креће изван ње, да избразда простор.[552]

Употреба све поменуте модерне архитектуре Београда на филму није била у несагласју са наративом који се, на темељу до сада поменутог, може сматрати и причом о детериторијализованим субјектима у новом друштвеном контексту, које је, при томе, исти контекст и детериторијализовао, тј. причом о субјектима који ће покушати да се у новим околностима ретериторијализују, причом о номадизму и миграцијама субјеката идеологије самоуправног социјализма.

Иако би се, сходно наслову филма, могло чинити да су поменуте сцене сусрета јунака са градом, с обзиром на јачину наративног момента и на детаљност исцрпљивања тренутка, најилустративније, а тиме и најзначајније за анализу значења модерне архитектуре, кључна места за означавање архитектуре заправо представљају сцене које се могу сматрати метафорама свакодневица јунака које се према највећем броју случајева приказаних сцена одвијају на маргинама града. Реч је о сценама разговора за посао са кадровиком у фабрици, и о сценама расплета њихових судбина.

У првом случају, током разговора, јунаци су у канцеларији снимљени пред белим зидом насупрот кадровику који је за столом и иза кога је прозор, кроз који се види сегмент фасаде фабрике. У другом случају, реч је о групи сцена које су снимљене у Новом Београду, у пешчаном пространству тако да се у другом плану види зграда СИВ-а Југославије. Јеремија одлази да потражи Гаврила на месту на коме данима тугује где наилази на непознатог човека и започиње разговор. На питање о чему свира, незнанац одговара да „то ... нема имена", да свира кући из које се иселио, о томе да му се ту родила кћер и супруга прележала болест, и да се опрашта од куће коју руше јер зидају ново насеље.[553] **[Фт. 4.2.3.2.52. – 4.2.3.2.54.]**. Јеремија одлази на село. Последњи пут је приказана и барака у којој су сви јунаци становали, а пред којом је табла: "*Радове изводи грађевинско предузеће Јастербац, Нова Пазова, Ул. М. Тита 17, Тел: 27-41*."[554] У

[552] Gilles Deleuze, Felix Guattari, "Treatise on Nomadology: The War Machine", in: Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987), 351–423 / (Žil Delez, Feliks Gatari, (prevod Branka Arsić), "Rasprava o nomadologiji" преузето са сајта: http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html (22.03.2017.) Мисли се на Вирилијеве (Paul Vilillio) тезе у: Paul Virilio, "The Overexposed city", in: K. Michael Hays, ed., *Architecture Theory Since 1968* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2000), 540-551.

[553] "Јеремија: *Шта то свираш, друг?* Човек: *То нема имена. Свирам кући из које сам иселио!* Јеремија: *А, о чему баш свираш?* Човек: *О томе како ми се ту родила кћер, како ми је жена прележала једну болест! Опраштам се од своје куће, руше је, дижу ново насеље.* Јеремија: *О'ш дуван? А јел' имаш неке речи за то?* Човек: *Јок!*", *Doći i ostati,* 01.27.57. – 01.28.44.

[554] *Doći i ostati,* 01.29.27.

широком кадру виде се багери и воз који пролази. Ђорђе и Гаврило седе пред бараком коју багери већ руше и разговарају о томе да заједно покушају да граде нову кућу, али на другом месту, далеко од Београда, а уколико и тамо „пропадну“, кажу, селиће се поново[555] **[Фт. 4.2.3.2.55. – 4.2.3.2.57.]**. У последњој сцени филма, виде се како стопирају на друму и одлазе у други град **[Фт. 4.2.3.2.58. – 4.2.3.2.60.]**.

Одабир белог зида, насупрот сегменту фасаде фабрике која је снимљена кроз прозор, и одабир пешчаног пространства Новог Београда на коме се градило, насупрот згради СИВ-а, јесу били у сагласју са фокусом на разговор две супротстављене стране, односно у сагласју са фокусом краја филма на неуспеле ретериторијализације. Будући да је бели зид сматран ”неизговореном опсесијом” модерне архитектуре површином, зидом који није ни раван нити го, већ обучен у модерно одело боје, како је Вигли (Mark Wigley) показао, артикулишући начине на које су Земперова (Gottfried Semper) гледишта о декорацији као одевању утицала на дискурс модерне архитектуре[556], и да је сматран текстуром, ”активним механизмом за реорганизацију простора” или, како би Ђулијана Бруно (Giuliana Bruno) рекла, ”омотачем светлости”, или ”мобилном, сензуалном површином”[557], може се претпоставити да је, заједно са пешчаним пространством Новог Београда, адекватно послужио за приказ сегмента онога што Делез и Гатари називају простором номада, ”глатким простором”[558], тј. сегмента тактилног или хаптичког пејзажа у коме номади егзистирају, или прецизније, по коме се крећу. Бели зид и пешчано пространство се чак могу сматрати двема најилустративнијим тачкама овог пејзажа. Са друге стране, будући да је сегмент фасаде фабрике, која је снимљена кроз прозор кадровикове канцеларије, сегмент индустријског објекта који је реализован према естетским концептима оличеним у поменутим препорукама о индустријској архитектури из 1950. године, и да је зграда СИВ-а реализована према естетским концептима оличеним у описима по којима је ”Некадашњи неокласицистички монументални концепт првобитног решења измењен (је) једним новим архитектонским приступом који је, према новим потребама, осавременио програм и садржај зграде, а у извесном степену и њен ликовни израз.”[559], те да је у оба случаја реч о примени естетских начела која се тичу примене „мреже“,

---

[555] ”Ђорђе: *Руше.* Гаврило: *Руше.* Ђорђе: *А, Јеремија отишао кући?* Гаврило: *Отиш’о.* Ђорђе: *Шта ћемо сад? Да градимо нову кућу?* Гаврило: *Мислиш, спрат теби, спрат мени? Ц!* Ђорђе: *А, хоћеш ли, ...?* Гаврило: *Шта?* Ђорђе: *Знам једно место. Добро је.* Гаврило: *За шта је добро?* Ђорђе: *За све, човече!* Гаврило: *Ма, пусти!* Ђорђе: *Тамо је требало одмах да одем.* Гаврило: *Шта, па ако и тамо пропаднемо, опет селидба?* Ђорђе: *Да пробамо? Да пробамо, пристајеш? Морају да нас приме кад виде ...* Гаврило: *Шта кад виде? (...) Какве смо силе, јел’? Баш ће да се обрадују! Сило, сило, погледај се, изгледаш к’о мршави пацов!* Ђорђе: *Престани!* Гаврило: *Није ни чудо што те жена оставила!* Ђорђе: *Престани!* Гаврило: *Пацове!*”, *Doći i ostati,* 01.29.57. – 01.31.15.

[556] Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), p. xv. Видети и: Hano-Valter Kruft, ”Teorija arhitekture: Nemačka u devetnaestom veku”, u: Miloš R. Perović, ur., *Istorija moderne arhitekture. Antologija tekstova. Koreni modernizma. Knjiga 1* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1997), 215-251. Примера ради, о Земперовим ставовима Круфт пише: ”Зид, који се развио као преграда од тканине, он прати све до областо декоративних уметности и боје текстила подноси као коначни доказ за своју теорију полихромије у архитектури. Он истиче да је реч зид (на немачком *Wand*) етимолошки изведена из *Gewand* што значи ’одећа’, ’огртач’, па, према томе, полихромија вуче порекло из концепта ’одеће’ који прикрива и најранију архитектуру.”, Kruft, ”Teorija arhitekture: Nemačka u devetnaestom veku”, 230.

[557] ”a skin of light; a mobile, sensuous surface”, Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (New York: Verso, 2002), 321.

[558] Детаљније о појмовима ”глатки простор” (smooth space) и ”пругасти простор” (striated space) видети у: Gilles Deleuze, Felix Guattari, ”The Smooth and the Striated”, in: Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 474–500.

[559] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 126-127, 127.

може се претпоставити да су адекватно послужили за приказ сегмента онога што, такође Делез и Гатари, називају простором који је ”институционализован од стране државног апарата”, ”пругастим простором”, тј. сегментом оптичког пејзажа. Опис функције ”мреже” у модернистичкој уметности, о чему је писала Разалинд Краус (Rosalind Krauss), директно може бити, као што је приметио Џон Фроу (John Frow), транспонован на опис модернистичке архитектуре.[560] Розалинд Краус пише:

> У просторном смислу, мрежа поставља аутономију у области уметности. Спљоштена, геометризирана, уређена, она је антиприродна, антимиметичка, антиреална. Тако изгледа уметност када окрене леђа природи. У спљоштености која је резултат њених координата, мрежа је средство за избацивање димензија реалности замењујући их бочним распростирањем једне једине површине. У целокупној правилности своје организације, она није резултат имитације, већ естетског декрета. У мери у којој је њен поредак заснован на чистим везама, мрежа је начин за укидање тврдњи природних предмета да имају нарочито свој одређени ред; за релације у естетском пољу показане мрежом је показано да се налазе у засебном свету и да, у односу на природне предмете, јесу и претходни и коначни. Мрежа проглашава простор уметности за истовремено аутономан и аутентичан.[561]

Приказ фасаде фабрике и зграде СИВ-а чине такође две најилустративније тачке, али тачке пејзажа Еуклидове геометрије, насупрот поменутим тачкама тактилног пејзажа Риманове (Bernhard Riemann) геометрије.[562]

Употребом поменутог наратива, модерна архитектура је током филма добила значења, која се, у светлу Делезове и Гатаријеве анализе културне производње маргинализованих подкултура, тј. у светлу претпоставки о динамичним и непрекидним међуодносима периода детериторијализације и периода ретериторијализације субјекта, могу сматрати привременим. Бели зид је апропријацијом од стране субјекта означен као привремена ”аутономна зона”, док су фабрика и зграда СИВ-а означене као места унутар чијих граница су детериторијализовани субјекти, током покушаја ретериторијализације, привремено, били у обавези да ”преговарају”[563]. У крајњој линији, може се сматрати да су фабрике овим наративном склопом репрезентоване као ”капије града”, о којима пише Вирилио, да архитектура урбаног центра престонице то није била, и да су заједно са зградом СИВ-а репрезентоване као места одговора Државе на ”пробојне моћи миграционих гомила”.

Модерна архитектура Београда је репрезентована као архитектура ”индустријског града”, и то, тек у случају описа Радовановог пута, као архитектура ”индустријског града” позитивне дијалектике између ”рационалности и очараности,

---

[560] Видети: John Frow, *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity* (Oxford: Clarendon Press, 1997), 41.

[561] ”In the spatial sense, the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetical, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread of a single surface. In the overall regularity of its organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree. Insofar as its order is that of pure relationship, the grid is a way of abrogating the claims of natural objects to have any order particular to themselves; the relationships in the aesthetic field are shown by the grid to be in a world apart and, with respect to natural objects, to be both prior and final. The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic.”, Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986), 9,10.

[562] Видети анализу: Željka Pješivac, ”Afektivna topologija: *Maks Rajnhard kuća* (1992) Pitera Ajzenmana”, *Art + Media: Časopis za studije umetnosti i medija* (Beograd), br.3 (2013), 83-89.

[563] Видети: Adrian Fielder, ”Poaching on Public Space: Urban Autonomous Zones in French *Banlieue* Films”, in: Mark Shiel, Tony Fitzmaurice, eds., *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Oxford: Blackwell, 2001), 270-281.

града планера и инжењера против града уметника, песника и фланер-а”[564], чија се оригинална значења могу повезати са радовима Ота Вагнера (Otto Wagner) на плановима Беча и радовима Беренса (Peter Behrens), Сент Елије (Antonio Sant’Elia), Хилберзајмера (Ludwig Hilberseimer), и Корбизјеа из двадесетих година двадесетог века, совјетских конструктивиста, који су показали ”свесрдно опредељење за модернистички град и техничке и индустријске силе која га покреће”[565], а који су, пак, били супротстављени идејама отклона од индустријског света у регресивну утопију, које се могу пронаћи у радовима Мориса (William Morris) и Хауарда (Ebenezer Howard)[566]. Сва поменута архитектура овиме, међутим, није понела универзална значења индустријског града, већ је, у складу са наративом у чијем је средишту тема о стварању радничке класе у коју се не може асимиловати појединац који има земљу, а која му је и враћена у посед зарад аутентичног преласка антагонистичког друштва у бескласно, репрезентована као архитектура аутентичног, југословенског индустријског града, и тек у случају једног јунака, индустријског града позитивне дијалектике, у коме техничке и индустријске силе пулсирају, упркос класним другостима из прошлости и садашњости, тј. превладавањем властитих парадокса аутентичности.

Иако су се различити филмови интерпретацијом широког спектра тема, бавили најразличитијим фрагментима југословенске модерности, овај филм се у анализи репрезентације модерне архитектуре није могао изоставити, будући да је јасна оригинална одређења интерпретираних примера модерне архитектуре Београда преозначавао фокусирањем на специфичну, југословенску тему аутентичног укидања класног друштва, бавећи се на особени начин темом номадизма и миграција, која је исцрпљивана у значајнијим поглављима југословенске кинематографије, а која, тиме, уз чињеницу да се филм бавио индустријализацијом Југославије и да један је од малобројних филмова који су, интерпретирајући тему приказивали индустријске објекте изграђене у Београду, није могла бити избегнута.

Модерна архитектура Београда је приликом обраде тема номадизма и миграција у филмовима југословенске продукције неспорно илустровала „глатке“ и „пругасте просторе“, а сходно обради најширег дијапазона наратива, добијала најразличитија значења. Неопходно је поменути само неке од примера. У филму *Ко пуца, отвориће му се*[567] (1965), у продукцији *Кино клуба ”Београд”* и режији Марка Бабца, архитектура је, уколико се наратив о модерности разуме као наратив о номадизму који је последица сучељавања са Другим које је позиционирано у властитој револуционарној прошлости, репрезентована као сегмент дистопијског пејзажа, али и као место сећања, меморијал револуције подигнут у периоду транзиције, којој је крај већ ту, јер је отклон од

[564] Donald, ”Metropolis: The City as Text”, 437.
[565] ”Such wholehearted commitment to the modernist city and to the technical and industrial forces that drive it (…).”, Whyte, ”Modernity and architecture”, 52.
[566] Видети: Hano-Valter Kruft, ”Teorija arhitekture: Engleska u devetnaestom veku”, u: Miloš R. Perović, ur., *Istorija moderne arhitekture. Antologija tekstova. Koreni modernizma. Knjiga 1,* 193-214.; Robert Fišman, ”Ebenizer Hauard i njegov koncept vrtnog grada”, u: Miloš R. Perović, ur., *Istorija moderne arhitekture. Antologija tekstova. Koreni modernizma. Knjiga 1,* 330-349.
[567] ”KO PUCA OTVORIĆE MU SE - pp: Kino klub ’Beograd’ - ps: Vasko Ivanović - r: Marko Babac - f: Aleksandar Petković - m: Enriko Josif i arhivska - sc: Dragoljub Ivkov - mt: Maja Lazarov - gl: Mihajlo Kostić, Vera Čukić, Uroš Glovacki, Karlo Bulić, Janez Vrhovec, Bekim Fehmiju, Rastko Tadić - met: 2.180 - tp: 35mm; c/b; vajdskrin – rod: igrani - od: 15. VII 1965.”, u: Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965,* 306.

сопствене, конститутивне, утваре немогућ.[568] У филмовима Јована Живановића *Чудна девојка*[569] (1962) и *Горки део реке*[570] (1965), који су реализовани у продукцији *Авала филма,* готово исти архитектонски објекти су означени као простори интимних трагања, делови пејзажа емотивних транзита, неместа и личне хетеротопије, односно као простори савременог града који производи емотивна бескућништва и Друго индивидуализованих реалности главних јунака, као контуре утварне реалности коју јунаци не могу да симболизују, простор који производи горку садашњост. Док је у *Чудној девојци* наратив доведен у везу са друштвеном стварношћу, као и у *Ко пуца отвориће му се,* у *Горком делу реке* се од ње одустаје, што је значења модерне архитектуре универзализовало. Могуће најрепрезентативнији примери

[568] На филму су приказани: Пословна зграда СИВ 2 у Новом Београду (1964) архитекте Михаила Јанковића (Видети: ИАБ, фонд бр. 22, блок 31 кутија 1-3.); стамбена зграда П+4 у блоку 5: (1961) архитеката С. Јовановић, Б. Дамњановић, Б. Хранисављевић (Видети: ИАБ, фонд бр. 22, блок 5 кутија 1; 3.); стамбена зграда (П+4) Хотел за самце "Нови Београд" у блоку 5 (1963) архитеката Б. Ћосић, М. Јањић (Видети: ИАБ, фонд бр. 22, блок 5 кутија 15.); објекти у блоку 2: Стамбене куле (П+13+Пк) (1959-1963) архитекте Бранка Петричића, стамбена зграда (П+8+Пк) (1959-1963) архитекте Душана Миленковића; објекти у блоку 1: Стамбене куле (П+13+Пк) (1959-1963) архитекте Бранка Петричића, стамбене зграде (П+8+Пк, л.84.м) (1959-1963) архитекте Бранка Петричића, стамбене зграде (П+8+Пк) са три ламеле (1959-1963) архитекте Тихомира Ивановића (Видети: Петричић, "Прве урбанистичке реализације, Нови Београд 1955-1975".; Trbojević, "Prikaz sistema prefabrikacije ing. Branka Žeželja", 7- 9; Đoković, "Primena sistema IMS u izgradnji Novog Beograda", 39-47; Minić, "Pregled urbanističke i arhitektonske delatnosti u Jugoslaviji 1945-1946", 61; Jevtić, "Savremena tendencija u razvoju konstrukcija od prednapregutog betona", 27-44; Macura, "Kule savremenih gradova", 3, (61); Lazarević, "O nekim pitanjima građenja visokih zgrada – oblakodera", 62; Minić, "Visoki objekti u gradu", 40-42, (63); Macura, "Neki primeri stambenih kula izgrađenih poslednjih godina kod nas", 4; Lazarević, "Stambene kule u Novom Beogradu", 26; "Nacrt opšeg zakona o stambenim zajednicama", 71-74.; Bjeličić, "Stambena zajednica – osnovna planska urbanistička jedinica grada", 43,44.; Đorđević, "O nekim problemima planiranja i finansiranja kompleksne izgradnje stambenih naselja", 44,45; Jernejec, "Stambena naselja danas i sutra", 45.; Sila, Radovan Miščević, "Optimalne veličine stambenih zajednica", 46.; Glavički, "Novi Beograd – Novi deo grada u centru gradske teritorije", 69-77.); Центар Месне заједнице "Фонтана" (1963-1967) архитекте Уроша Мартиновића (Видети: Zoran Petrović, "Centar mesne zajednice u Bloku 1 u Novom Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 44 (1967), 25-27, 26; Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 115, 144, 199, 206; A(leksandar) Đokić, "Treća nagrada 'Borbe' Milanu Mihelčiću i Svetlani Radević", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 47 (1967), 15.); Дом Штампе (1958) архитекте Ратомира Богојевића (Видети: Митровић, *Новија архитектура Београда*, 38-39.; Macura, "Delo, čovek i vreme: retrospekcija Rate Bogojevića", 7-12, 9; Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 126.); Палата "Риунионе" (1930-1931) архитекте Ивана Белића и приземље реализовано приликом обимне реконструкције прва три спрата палате (1954-1971), према пројекту архитекте Момчила Белобрка (Видети: Аноним, "Код Споменика диже се једна необично висока палата", 12. Наведено према: Панић, "Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941", 118.; ИАБ, фонд бр. 6, ф. 6-16-1940.); Кеј-шеталиште у Новом Београду (1965) архитеката Стевана Милинковића, Бранислава Јовина и Предрага Љубичића (Видети: Predrag Ljubičić, "Kej-šetalište u Novom Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 41,42 (1966), 78-79, 78; Smilja Kanački, "Jedan pokušaj urbanističke valorizacije beogradskih obala Save i Dunava", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 56,57 (1969), 90-94, 93; A(leksandar) Đokić, "Oktobarska nagrada Beograda dodeljena za Kej", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 47 (1967), 15.); Ресторан "Ушће" у Новом Београду (1962) архитекте Стојана Максимовића (Видети: Siniša Vuković, "Restoran 'Ušće' na Novom Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 25 (1964), 36-37, 36; Zoran Manević, "Na vrhu jednog razvoja", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 25 (1964), 38,(58); S(iniša).V(uković). "Nagrada za najbolje arhitektonsko ostvarenje", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 27 (1964), 3-5, 3; Martinović, "Arhitektura: autori i ostvarenja", 229.); Анекс објекта Пословно-стамбене зграде Супермаркета у Јовановој улици, архитекте Михаила Јанковића (Видети: Marković, "Neimar arhitekta Mihailo Janković", 8-9.); Зграда "Јадран" архитекте Добриле Лалковић (Видети: Ranko Trbojević, "Zgrada 'Jadran' u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 44 (1967), 12-13; Ranko Trbojević, "Zid zavesa i njena primena u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 44 (1967), 1-7; Зграда у Улици Александра Глишића број 4 (1933) архитекте Валерија Сташевског (Видети: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 2-6-1933.)

[569] "ČUDNA DEVOJKA - pp. Avala film - ps: po motivima romana 'Izlet u nebo' Grozdane Olujić: Jug Grizelj – p: Jovan Živanović – f: Stevan Mišković – m: Darko Kraljić – sc: Zoran Zorčić – mt: Jelena Bjenjaš – gl: Špela Rozin, Voja Mirić, Zoran Radmilović, Ljubiša Jocić – met: 2.824 – tp: 35 mm, c/b, vajdskrin – rod: igrani – od: 17. II 1962.", u: Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 231.

[570] "GORKI DEO REKE - pp: Avala film - ps: Bogdan Jovanović - r: Jovan Živanović - f: Stevan Mišković - m: Darko Kraljić - sc: Miodrag Mirić - mt: Jelena Bjenjaš - gl: Ljuba Tadić, Ljubomir Stanković, Pavle Vujisić, Zoran Radmilović, Ružica Sokić, Nikola Simić - met: 2.800 - tp: 35mm; c/b; vajdskrin - rod: igrani; od: 16. VII 1965.", u: Ibid., 306.

универзализације значења постигнути су у филмовима *Двоје*[571] (1961) и *Дани*[572] (1963) Александра Петровића, у продукцији *Авала филма,* којима је модерна архитектура Београда, интерпретирана као сегмент урбане модерности и, у контексту интимних дилема, на филму дефинитивно истргнута из локалних, источноблоковских оквира и постављена на место равноправно са ”прогресивним”, западним културама модерне архитектуре.

4.2.3.3. Још једно могуће читање

Бранко Бауер је сматран режисером филмова ”различитих вредности и значаја”, чија су најдрагоценија осварења, међутим, ”довољна да се утврди убеђење” да је реч о ”озбиљном филмском стваралоцу”, и то ”верном реализму и подређеном жељи да се непрекидно изразом афирмишу хумане вредности човекових истина и идеала”[573]. Може се сматрати да је овиме указано на то да је реч о режисеру који се није континуално остваривао као аутор јасних профила, те да његов приступ филму представљао само делимично остварен идеал ауторске слободе, што му је, парадоксално, обезбедило идеалну позицију, јер је социјалистичке вредности, на идеји о ”различитости”[574] која чини специфичност филма у Југославији, тек требало стварати.

Након бројних филмова које је реализовао, уследио је *Лицем у лице* (1963), ”сложенији подухват”, ”отворени” филм, али и ”најпотпуније дело (…) међу филмовима са савременом тематиком, посебно онима који се баве друштвеним животом у радним колективима”[575], којим Бауер добија епитет најјугословенскији аутор и досеже идеал слободе ауторског деловања који више никада неће дотаћи у истој мери.[576] Нити један од Бауерових филмова, који су уследили за филмом *Лицем у лице*, неће бити оцењен као изузетан.[577] Разлози за наводну стагнацију у Бауеровом стваралаштву тражени су у недостатку режисерових амбиција ”да се до краја бори за своје ставове и уметничке тежње”, јер, ”Није учествовао у расправама којима се тражило одрицање од традиције, преображење израза или истицање авангардне тежње.”, односно, јер је ”Увек (је) био по страни и настојао да себи обезбеди континуитет у стваралаштву, без обзира на стварну вредност појединих пројеката.”[578]. Управо овим одређењем, филмска критика је

---

[571] ”DVOJE - pp: Avala film - ps: Aleksandar Petrović - r: Aleksandar Petrović – f: Ivan Marinček - m: arhivska, izbor: Aleksandar Petrović - sc: Zoran Zorčić - mt: Mirjana Mitić - gl: Miha Baloh, Desanka (Beba) Lončar, Miloš Žutić, Borislav Radović - met: 2.400 - tp: 35mm; c/b; vajdskrin - rod: igrani - od: 31. VII 1961.”, u: Ibid., 211.

[572] ”DANI - pp. Avala film - ps: Aleksandar Petrović - r: Aleksandar Petrović - f: Aleksandar Petković - m: Vasilije Belošević - sc: Nikola Rajić - mt: Mirjana Mitić - gl: Olga Vujadinović, Ljubiša Samrdžić, Mila Dimitrijević, Tatjana Lukijanova - met: 2.150 - tp: 35mm; c/b; vajdskrin - rod: igrani - od: 29. IV 1963.”, u: Ibid., 258, 259.

[573] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 263.

[574] Boglić, ”Geografija u kinematografiji”, 20.

[575] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 260.

[576] Пре филма *Лицем у лице,* Бауер је реализовао филмове *Сињи галеб* (1953), *Милијуни на отоку* (1955), *Не окрећи се, сине* (1956), *Само људи* (1957), *Три Ане* (1959), *Мартин у облацима* (1961), *Прекобројна* (1962). О оценама филмова, видети: Munitić, ”Savremena tema – Najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma”, 14; Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 258-260.

[577] *Николетина Бурсаћ* (1964) је задржавање у оквирима илустрације текста, *Доћи и остати* (1965) је тек повратак савременој тематици, *Четврти сапутник* (1967) је тумачење савремене теме којим се остало ван ”актуелних кретања у домену домаћег филмског стваралаштва”, *Зимовање у Јакобсфелду* (1975) и *Салаш у малом риту* (1976) су покушаји превазилажења стагнације, а *Бошко Буха* (1978), филм којим је опус најјугословенскијег филмског аутора завршен, је ”без снаге да се уздигне изнад оног познатог и већ објективизираног у домену ратног филма”, Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 263.

[578] Ibid., 260, 261.

потврдила потребу за сталним превазилажењем приступа филму, ради изградње идеалних ауторских профила, који се, с обзиром на шири вредности систем и прокламовану идеолошку платформу, не могу досећи једном за свагда јер се налазе у будућности, те за њима треба стално, неуморно, и по слободној вољи трагати.

Доћи и остати се може сматрати примером покушаја да се, реалистичким третманом југословенске свакодневице, у многоме не заостане за потврђивањем премиса антидогматизма, на начин на који је то учињено филмом *Лицем у лице*. Бауеров приступ филму је, као семиотичка формација, подразумевао ”реализам”, о чему, у детаљном осврту на *Прекобројну,* Мира Боглић, између осталог, пише:

> (…) ми говоримо о (…) *врло добром, изузетно добром југословенском филму*, о једном који стоји међу евидентним резултатима и успесима, коначно кад се говори о аутору, о *најбољем филму Бранка Бауера*. (…) Дакако, нико не тврди да од доброг сценарија може постати добар филм. Рукопис ’Прекобројне’ постао је добар филм! Он наговештава ритам и предахе, и углом гледања упућује на један једини поступак – реалистички.[579]

У тексту *Интеракција општег и појединачног у југославенском филму,* Боглићева појашњава Бауеров приступ, расправљајући о његовом утицају на друге режисере и наглашавајући да је реч о ствараоцу ”изразито реалистичког смера, који је домаћој кинематографији, и то управо на југословенском плану (јер је радио у више средина), остварио нека међашна остварења”, који су били ”афирмација (су) зрелог реалистичког погледа на свет (…) свакако као домет веома карактеристичан за рад овог аутора у целини”[580]. Бауеров реализам је, међутим, тумачен у специфичном кључу. У тексту *Лицем у лице,* који је, поводом истоименог филма, објављен 1963, у *Филмској култури,* Слободан Новаковић Бауеров реализам назива југословенски реализам:

> Ово заједничко дело редитеља Бранка Бауера и сценаристе Богдана Јовановића *истинита* је импресија о једном аспекту нашег свакодневног живота, о нашем радничком самоуправљању које смо досад упознали боље *фактографски* у самој пракси него у уметничким делима савременика, кроз чију би га естетичку структуру перципирали и једним *емоционалним* доживљајем. (…) Постоје, и поред свега, мишљења да је Бауеров филм само успела *репортажа* из нашег друштвеног живота, која је на један привлачан али *фељтоновски* начин говори површно о нама самима. Кроз такво се мишљење најпотпуније огледа посредни отпор којим се неповерљиви савременици увек супротстављају естетичком обликовању животне фактографије, као што се и сама та фактографија противи свом естетичком обликовању у складну форму уметничког дела. (…) Убеђен сам да је ’Лицем у лице’ *прави* филм. Најновије Бауерово дело засновано је искључиво на *конкретној* асоцијацији, оно делује као директни *коментар* догађаја у животу, али истовремено представља и аутономну естетичку целину са изразитим индивидуалним *односом* аутора према материји коју је узео да обликује: то није филм поетичан на апстрактно-симболичан начин, већ је поетичан брехтовски. (…) аутори овог филма нашли су се у пионирској позицији: требало је не само да објасне и да из свог угла прокоментаришу неке евидентне односе из нашег свакодневног живота, већ да на основу својих сопствених искустава и импресија естетски *формулишу* сам живот, односно да се према извесним сложеним друштвеним процесима *определе* још у њиховом току и настајању – да креирају сам живот! То што ми сада лако *препознајемо* себе у филму ’Лицем у лице’, па нам се чини да читав тај филм делује као некакав *аксиом* који се није могао мимоићи, ни друкчије направити, сем тако како је направљен – уствари је најочигледнији доказ до каквих је *суштинских* открића и поузданих стваралачких формулација дошао Бауер овим својим делом. У том погледу његов филм може да послужи као

[579] Mira Boglić, ”Prekobrojna”, u: Boglić, ur., *Mit i antimit: povjesno kritičke bilječke o jugoslavenskom filmu,* 251-261, 253. (курзив М.Б.)
[580] Mira Boglić, ”Interakcija općeg i pojedinačnog u jugoslavenskom filmu”, u: Boglić, ur., *Mit i antimit: povjesno kritičke bilječke o jugoslavenskom filmu,* 175-194, 179.

неопходна литература свим будућим ауторима са савременом темом. (…) Генијална филмска дела имају корене у савременом животу, али су лицем окренута будућности. ’Лицем у лице’ није генијалан филм – то је врло добро и посебно направљено дело, окренуто лицем према савременом гледаоцу.[581]

Производња знања путем реализма на филму била је блиско скопчана са прецизно одабраним и, аутентично југословенским, садржајем који се интерпретира.[582] Иако је Бауеров реализам тумачен као ”естетичко обликовање животне фактографије”, он се, међутим, у ширем идеолошком контексту не може сматрати тек ауторским коментаром каквих евидентних односа из свакодневног живота у Југославији, који се реализује искуствима и импресијама режисера који филмом естетски формулише живот, или као каква ауторска креација самог живота у Југославији, како је писао Новаковић. Бауеров реализам се може тумачити као потреба да Бауерови филмови, између осталих и *Доћи и остати*, као филмска екранизација транзиционе идеологије у Југославији, делују као естетички обликована животна фактографија, естетски формулисан и креиран живот, јер, филм је, као режим производње знања, требало да се укључи у његову производњу делујући у садејству не само са другим текстовима из области стваралаштва, већ и са текстовима који су произведени у оквирима најразличитијих ДИА-а.[583] Још једно могуће тумачење значења модерне архитектуре Београда би се потенцијално тицало управо овог контекста.

---

[581] Slobodan Novaković, ”Licem u lice”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 36 (1963), 62-65, 62, 63, 64, 65. (курзив С.Н.)

[582] Случај који се одвијао у време припрема Југославије за филмски фестивал у Порети у Италији 1966, где је Југославија требало да се представи ретроспективом репрезентативних филмских остварења која сама одабере, потврђује ову тврдњу. Тежећи за потврдом југословенског идентитета ван граница Југославије, Југославија је предвидела да, на поменутом фестивалу, наступи са филмовима претежно савремених естетских концепција којима су обрађиване теме универзалног карактера. Међутим, потврду аутентичности, коју је желела да добије на разлици од догматског, односно на разлици од онога што је у Југославији схватано као филмска естетика социјалистичког реализма, Југославија је добила захваљујући реалистичком третману југословенске теме, у коју је претходно уграђена разлика од совјетског модела. Селекцију филмова је извршило новоформирано Удружење југословенских филмских и телевизијских критичара и публициста са намером да, када је играни филм у питању, афирмише тзв. ’Нове југословенске тенденције’, те су одабрани *Двоје*, *Дани* и *Три*, Александра Петровића, *Плес на киши* и *Пешчани замак*, Боштјана Хладника, *Прометеј с отока Вишевице* Ватрослава Мимице, *Право стање ствари* Владана Слијепчевића, *Непријатељ* Жике Павловића, *Девојка* Пурише Ђорђевића, *Издајник* Кокана Ракоњца, епизода *Чекати* Крсте Папића и *Човек није тица* Душана Макавејева. Селекција, међутим, није била коначна ”(...) пошто је од двоје италијанских критичара Mina Argentierija и Ivana Cipiriannija, (...) затражено да у програм унесу ’Лицем у лице’ Бранка Бауера и ’Поглед у зеницу сунца’ Вељка Булајића.“. Селекција играног филма ”није наишла на једнодушан пријем”, јер ”(...) највећи део италијанске критике тражио је да се играни филм односи према стварности попут документарног: да буде огледало друштвених кретања, а не њихова транспозиција: Управо је ово било једно од кључних места дискусије југословенских и италијанских колега у Порети: говорећи о отворености Југославије, као друштвене и политичке заједница, југословенска је страна указивала на анахронизам теорије одраза као норматива уметничког стваралаштва. Следствено југословенској тези, брањеној у дискусијама у Порети, југословенски човек – кога су поједини југословенски критичари желели да виде у филмовима у облику екстракта – није израз једног затвореног националног миљеа, већ личност у коме се прелама сав тоталитет савремене југословенске стварности. Ангажованост Југославије као идеолошке, националне и политичке заједнице, њен морални и интелектуални квантум, налази се одражен у личностима филмова имплицитно; што више, психолошки и мисаоно, свет који приказује југословенски филм није ограничен, неминовно, на једно детерминисано поднебље. Овакво је закључивање било, у највећој мери, везано за стваралаштво Александра Петровића, који је у очима већине италијанских колега имао реноме водећег југословенског редитеља, а чији су филмови ’Дани’ и ’Три’ деловали као најкомплетнија остварења Порете. Слијепчевић са ’Правим стањем ствари’ и Макавејев са филмом ’Човек није тица’ оцењени су као посебно талентовани аутори, носиоци ’нове тенденције’, док је Бауер, стварајући ’Лицем у лице’, у непосредној традицији документаристичке школе, био тумачен као ’најјугословенскији аутор’.”, Žika Bogdanović, ”Porretta terme 1966.: jedno značajno ’jugoslovensko oprobavanje’ sa pogledom unapred”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 51 (1966), 73-75, 74,75.

[583] Да је ова тврдња основана потврђује Слободан Новаковић који подсећа и на агилност других дискурса: „Истини за вољу, на овом веома одговорном плану нису досад затајили само уметници; југословенска психологија и филозофија, такође су дужне процесу радничког самоуправљања да га комплексније тек захвате и протумаче. Минималан је број научних радова из ове области, који би нам помогли да се у њој лакше оријентишемо, што само сведочи о сложености и деликатности задатка, уствари, о нашој исувише директној укључености у сам тај процес, о нашој

Одмах по реализацији, 1965. године, *Дођи и остати* је приказан у Пули, и ”готово једнодушно негативно оцењен”, чиме је реалистички третман свакодневице у Југославији, као један од кључева југословенске проблематике, артикулисан кроз негативна одређења, и сумарно изражен као ”формализам”[584]. Ипак, може се сматрати да је Бауеров приступ на овом филму потврдио бар један од циљева југословенског филма, о чему сведочи текст *Двадесета година југословенског филма*, штампане стенограмске белешке истоимене дискусије филмских критичара, где, у свом сепарату, Богдан Тирнанић пише:

> Сви ови резултати XII фестивала југословенског филма у Пули доказ су тоталног пораза сваке врсте мисаоних и емотивних уравниловки и представљају снажан доказ чињенице да се овог часа југословенски филм потпуно интегрално укључио у најживљи ток југословенске културе, постајући у много чему, и њена авангарда. (…) Девет различитих тема, девет приступа материји, девет сензибилитета, девет личности … За мене то је ванредни залог за веровање да ће југословенски филм у лепим данима, који му предстоје, савремену југословенску стварност, и стварност уопште, *посматрати не кроз обрисе разноразних догми, произвољних хипотеза, смерница које су условност извесне моде или принуде неког вишег квалитета, већ кроз оквире стваралачке личности.* Југословенска кинематографија постала је у овом часу кинематографија личности, ауторска кинематографија пред којом се налази један неизмерљиво лепши период живота него што је то био онај који је протекао током задње две деценије. [585]

Слободан приступ филму, и, пре свега, третман савремене југословенске стварности, о чему говори Тирнанић, јесу били кључна места која су условила и генералне интерпретације филма *Дођи и остати*, од којих је најјаснија већ поменута да је реч о једном од ”тематских излета у реалност југословенске радничке класе”[586]. Значења модерне архитектуре Београда која је интерпретирана на филму *Дођи и остати,* следствено је могуће истражити и у контексту естетичког обликовања животне фактографије радничке класе у Југославији, естетског формулисања и креирања живота радничке класе на филму, што се, пак, према поменутом, може сматрати кључем Бауеровог приступа овом филму, а чиме је у дискурсима филма, између осталог, репродукована идеологија аутентичности.

Неопходно је поменути да би овај контекст анализе подразумевао претпоставку својеврсне дилеме. Иако се, с обзиром на семиотичку формацију Бауеровог приступа филму, тј. с обзиром на реализам, може чинити да се реалност у Југославији, по слободној интенцији филмског интерпретатора, само рефлектује на филмско платно, може се претпоставити да се значења архитектуре Београда ипак не налазе у опсегу очигледног, јер се кључно место легитимизације идеологије путем реализма на филму налази управо у наизглед рефлектованој друштвеној стварности. Како кључ тумачења реализма проистиче из одговора на питање, како каже Џејмисон, да ли је реализам на филму могућ, то би, могућа тумачења требало да претпостављају немогућност разрешења контрадикторног односа естетског и епистемолошког захтева реализма. Џејмисон пише:

> ’Реализам’ (је) међутим, нарочито нестабилан концепт захваљујући његовим симултаним, а ипак некомпатибилним, естетским и епистемолошким тврдњама, на шта два појма слогана,

---

непосредној ангажованости у њему, од које је тешко дистанцирати се. Значај филма ’Лицем у лице’ утолико је већи, а његова естетска егзистенција функционалнија у најширем друштвеном смислу!“, Novaković, ”Licem u lice”, 62.

[584] Zoran Tadić, ”Ono ’nešto’ ovogodišnje Pule”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 46,47 (1965), 49-52, 50.

[585] Tirnanić, et.al. ”Dvadeseta godina jugoslavenskog filma”, 115, 116. (курзив Т.К.)

[586] Boglić, ”Radnička klasa ide (ne ide) u raj?”, 164. Видети и: Boglić, ”Radnička klasa i naš film”, 38-51.

’репрезентација реалности’, указују. Потом, ова два захтева делују контрадикторно: нагласак на једној или другој истинитости садржаја биће јасно поткопан било каквом свешћу о техничким средствима или о репрезентационом трику самог рада. Међутим, покушај да се појача и подупре епистемолошки позив рада обично укључује сузбијање формалних атрибута реалистичког ’текста’ и промовише наивну и непосредну или рефлексивну концепцију естетске конструкције и рецепције. Тако, када се епистемолошки циљ постигне он нестаје; и уколико реализам поставља своје циљеве са идејом да постане коректна или истинита репрезентацији света, тада престаје да буде *естетски* вид репрезентације, а тиме и уметност. Са друге стране, уколико су уметнички приступ и технолошка опремљеност која се користи тако да се истина истражује и наглашава и утемељује, реализам остаје огољен као пука реалност или ’реализам ефекат’, реалност коју наводи да би је демаскирао, и одједном постаје најчистија репрезентација и илузија.[587]

С обзиром на то да Џејмисон закључује да ”Нити један одржив концепт реализма није могућ, осим ако оба захтева или тврдње нису истовремено испуњени, одлажући и чувајући, пре него разрешавајући, ову конститутивну тензију и несамерљивост.”[588], може се претпоставити да би се могуће тумачење значења архитектуре даље усмерило на контекст односа и веза историјске посебности снимања филма о потрази за послом у граду 1965. године и производње Бауеровог реализма којим се естетски формулише и креира живот радничке класе на филму, а тиме у дискурсима филма репродукује идеологија, јер могућности разрешења поменуте дилеме Џејмисон види у специфичности тренутка у коме се реализам појављује:

Прелиминарно питање које се тиме поставља је да ли уопште постоји потреба за концептом реализма? По мом виђењу, управо је сама нестабилност концепта та која му пружа његов историјски интерес и значај: (...) Какав год да је истинити садржај, или ’тренутак истине’, (...) верзије естетске истине, изузев у индиректним, допунским или посредованим начинима, не укључују могућност *знања*, као што то ’реализам’ недвосмислено чини. Стога, можемо очекивати, да тренутак у коме се ово убеђење естетског знања појави (како год да одлучимо да га вреднујемо) има нешто значајно и симптоматично да нам саопшти о свом сопственом јединственом историјском појављивању и ситуацији, а која, јасно је, није више наша.[589]

---

[587] ”’Realism’ is, however, a peculiary unstabile concept owing to its simultaneous, yet incompatible, aestetic and epistemological claims, as the two terms of the slogan, ’representation of reality’, suggest. These two claims then seem contradictory: the emphasis on this or that type of truth content will clearly be undermined by any intesified awareness of the technical means or representational artifice of the work itself. Meanwhile, the attempt to reinforce and to shore up the epistemological vocation of the work generally involves the suppression of the formal properties of the realistic ’text’ and promotes an increasingly naïve and unmediated or reflective conception of aesthetic comstruction and reception. Thus, where the epistemological claim succeeds, it fails; and if realism validates its claim to begin a correct ot true representation of the word, it thereby ceases to be an *aestetic* mode of representation and falls out og art altogether. If, on the other hand, the artistic and tehnological equipment whereby it captures that truth of the world are explored and stressed and foreground, “realism” will stand unmasked as a mere reality or realism-effect, the reality it purported to deconceal falling at once into the sheerest representation and illusion.”, Jameson, ”The Existence of Italy”, 217.

[588] ”Yet no viable conception of realism is possible unless both these demands or claims are honored simultanesly, prolonging and preserving / rather than ’resolving’ / this constitutive tension and incommensurability.”, Ibid.

[589] ”The preliminary question that thereby arises is therefore whether we need a concept of realism at all in this first place. In my own view, it is the very instability of the concept that lend it its historical interest and significance: (…) Whatever the truth content, or the ’moment of truth’ (…) those version of aesthetics truth do not, except in very indirect or supplementary or mediated ways, imply the possibility of *knowledge* , as ’realism’ emphatically does. We may expect, therefore, the moment in which this conviction of the possibility of aesthetic knowledge appears (however we decide to evaluate it) to have something significant and symptomatic to tell us about its own unique historical opening and situation, which is evidently no longer our own.”, Ibid., 218.

4.2.4. Модерна архитектура и трговина, култура и аутономна уметност

Пусти снови (1968), Софија Јовановић

Пусти снови[590] (1968) у режији Софије Јовановић и продукцији *Филмске радне заједнице* приказује покушаје Љубисава Љубе Попића да оствари своје снове о сцени. Љуба је продавац у робној кући, а у слободно време пише писма обожавања вољеној хероини, глуми у аматерском позоришту и одлази у биоскоп. Љуба ће се пред остварењем снова по први пут наћи најављујући моделе на модној ревији коју снима телевизија. Овај покушај ће се завршити неславно, а када већ одустане од снова и одлучи да се ожени, игром случаја, након што заспи на клупи у парку, и не знајући, Љуба остварује запажену филмску улогу – улогу статисте скитнице, у сцени са обожаваном глумицом, Џени, која снима филм у Југославији. Пошто сазна за то, он напушта посао и вереницу, одлази да потражи филмску екипу и постане глумац, али се убрзо разочарава и одлучује да се ипак ожени, а, да сценарио о обичном човеку, о себи, преда филмској кући. Након венчања, Љуба, међутим, сазнаје да му је сценарио прихваћен, да ће у филму играти главну улогу, и то са Џени.

Пролог показује Љубин долазак у филмску кућу ”Сингидунум филм”. Љуба предаје продуценту сценарио у коме је главни лик он сам, представља се као ”најобичнији грађанин” Југославије који се може свугде срести, говорећи да се детаљи о његовом животу и разлози за долазак у филмску кућу налазе у сценарију[591] **[Фт. 4.2.4.1 – 4.2.4.6.]**. Почиње шпица.[592]

Догодовштине око остваривања Љубиних снова приказане су као флеш-бек, током препричавања сценарија. Свакодневица главног јунака се одвија између стана у коме живи, робне куће у којој је запослен, аматерског позоришта за које пише сценарија и у коме глуми, и биоскопа у који редовно одлази. Љуба ће своје снове покушати да освари прекорачењем свакодневне рутине. Већина сцена је снимљена у реалним архитектонским просторима Београда. Док се простори у којима су снимљене сцене уобичајеног радног дана, сцене у Љубином стану и сцене у вези са аматерским

---

[590] PUSTI SNOVI – produkcija: Filmska radna zajednica; direktor filma: Milan Žmukić; scenario: Borivoje Razić; režija: Soja Jovanović; pomoćni reditelj: Boško Vučinić; fotografija: Nenad Jovičić; kamera: Duško Nedeljković; muzika: Miodrag Ilić – Beli; scenografija: Miomir Denić; montaža: Milanka Nanović; kostimograf: Danka Pavlović; uloge: Mija Aleksić, Nuša Marović, Mira Banjac, Uglješa Rajičević; Stana Novičić, Dušan Poček, Mića Tomić, Ana Krasojević, Nada Borozan, Ivan Hajtl, Mija Adamović, Arsen Dedić, Dušan Kandić, Bratislav Grbić, Svetozar Stošić, Dušan Krcun Đorđević, Miroslav Vorkapić, Zoran Ratković, Dragutin Dobričanin, Mihajlo Paskaljević, Miloje Orlović, Bratislav Borozan, Dejan Čavić, Dušan Nedeljković, Petar Cvejić, Slobodan Jocić, Petar Spalajković, Branislav Ćatović, *Pusti snovi:* 00.00.00. – 00.03.07. (преузето са шпице филма)

[591] ”*Дозволите да се представим. Ја сам Љубисав, Љуба Попић. Ко сам, шта сам, и због чега сам овде, то је у овом сценарију, који Вам од срца поклањам. То је цео мој живот.* (навија будилник) *Време нам је знате, ограничено. Имамо свега два сата на располагању. У једанаест се женим. Изволите, отворите прву страницу. Дакле, мој главни јунак је један обичан …* (сат звони) *најобичнији грађанин ове земље кога срећете свуда, у сва годишња доба, у било ком трамвају, позоришту или гробљу.*”, *Pusti snovi*, DVD, režija Sofija Jovanović (1968; Beograd, RS: Zmex, 2004), 00.00.24. – 00.01.07.

[592] ”*Твој свет кроз пусте снове ко река тече,*
ти већ дуго пратиш њен ток.
Знам, живот је твој чудан сан,
као одјеци маштања свих.
Све кроз пусте снове, ти посматраш знам
а истину нађи, ту у очима мојим.
Ти, кроз плави дим, што гледаш живот,
Ти не живиш љубав, од пустих снова”, *Pusti snovi*, 00.01.10. – 00.03.08.

позориштем, не могу јасно идентификовати, то није био случај са осталим просторима у којима су снимљене сцене на Љубином радном месту, сцене одласка у биоскоп, као и сцене најављивања модне ревије. Иако се на јасне разлоге за употребу архитектонских објеката који су имали значајна места у развоју послератне архитектуре Југославије, на филму, не наилази, могућности да се тумаче њихова значења, која су наративом о ”обичном човеку у Југославији” који жели да оствари своје снове, трагикомедијом о Југословену који живи између реалности и снова фиксирана, јесу отворене.

4.2.4.1. Пословна зграда са Робном кућом ”Бетекс” и Дом омладине: интернационални стил и ”социјалистички садржај”

Љубин радни дан се одиграва у простору Пословне зграде са робном кућом Бетекс **[Фт. 4.2.4.1.1. – 4.2.4.1.3.]**, у Кнез Михајловој 11-15, а у слободно време он одлази у биоскоп Дома омладине **[Фт. 4.2.4.1.4. – 4.2.4.1.6.]**.

Пословна зграда са робном кућом Бетекс је реализована 1964, по пројекту архитекте Ђорђа Грујичића, који је израђен у оквиру архитектонског атељеа ”Простор”[593], и није била предмет опсежних архитектонских дискусија. Зграда Дома омладине је реализована од 1961. до 1967, према пројекту архитеката Драгољуба Филиповића и Зорана Тасића **[Сл. 48.]**, и анализирана је са неколико аспеката. Иако је овај објекат неретко означаван у односу на Тасићев и Филиповићев рад и сврставан у групу остварења друге послератне генерације архитеката, којима су, како је наведено, консолидоване архитектонске идеје[594], тумачења су се, међутим, доминатно кретала у кругу тема у вези са обликовањем и конструктивним решењима. Анализе су спровођене са становишта реализације ”зид завесе”, о чему, у тексту *Дом омладине у Београду,* објављеном у часопису *Архитектура урбанизам*, Ранко Трбојевић пише:

> Већина познатих зграда које се у неку руку сматрају за прототипове зграда са зидом-завесом могу се по обликовању маса поделити углавном у две групе. У једну би спадале зграде чији кубус вертикално постављен израста директно из терена (стамбене зграде Mies van der Rohea у Чикагу и Њујорку, зграда Seagram у Њујорку). Друга група карактеристична је по два кубуса. Један пљошти, положен хоризонтално из кога израста вертикална кула (Lever House у Њујорку, SAS hotel у Копенхагену). Дом омладине спада у другу групу.[595]

Иако је Трбојевићево тумачење с почетка било усмерено на композиционо решење објекта Дома омладине, оно је посебно указало на то да је објекат изведен у ”специфичној конструктивној варијанти”, тј. да је ”Носећа конструкција фасаде израђена (је) с профилима од савијеног челичног лима, заварена на лицу места и накнадно обложена алуминијумским профилима.” те да ”такав начин рада није иначе нигде уобичајен” и да је ”Остао (је) из доба кад је алуминијум био врло скуп материјал и употребљавао се у малим количинама као украсна облога челичних профила.”[596]. Осим што је појашњено да ”није било разлога да се употреби челични костур”, јер објекат ”има бетонске парапете”, да је стакло постављено испред бетонских парапета, да се ”у доба кад је зграда грађена није могло добити обојено стакло” и да је

[593] Видети: ИАБ, фонд бр. 17, ф. 212-3-1964.
[594] Видети: Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 211.
[595] Trbojević, ”Dom omladine u Beogradu”, 10.
[596] Ibid.

”употребљено (је) провидно, а обојена (је) површина парапета иза њега”[597], у тексту је закључено да ”Веома велике површине стакла, с танким пречкама на великом растојању, дају један врло лак и ваздушаст израз овој маси.”[598].

Иако се, према тумачењима објективних грађевинских ограничења у реализацији објекта Дома омладине[599] и интерпретацијама заснованим на визуелним сличностима са примерима реализованим на подлогама интернационалног стила ван Југославије, реализација објекта Дома омладине може сматрати покушајем изградње архитектонског објекта у Југославији који би тек личио на горе наведене примере, она се може тумачити и као место на коме је архитектонски дискурс у Југославији потврдио спровођење захвата антидогматизма, југославизујући архитектуру интернационалног стила слободним приступом у пројектовању. Осим наведених констатација о конструктивним недоследностима објекта Дома омладине, узрокованим објективним условима југословенске грађевинске индустрије, последњом реченицом наведеног текста се тврди да је основна карактеристика фасаде високог дела објекта, коју чини ”једноставност и мирноћа поделе”, последица ауторске слободе архитеката, ”јер, врло често архитекта тешко може да себе натера на дисциплину кад га маме могућности за слободнију обраду једног великог фасадног платна”[600].

Овај објекат је, међутим, био пример југославизације интернационалног стила на још један начин. Док је већина објеката са ”зид-завесом”, облакодера саграђених у САД, била намењена комерцијалној употреби[601], Дом омладине је изграђен са потпуно другачијим разлозима. Дом омладине је, у ширем друштвеном контексту, где су ”домови културе, народни универзитети, домови омладине и пионирски домови” тумачени као ”разни облици установа културног живота новог друштва социјалистичке Југославије”, означен као ”значајна културна институција”, која је изграђена након што је Градски комитет Савеза омладине Југославије Београда ”дефинисао, кроз исцрпна проучавања и дискусију, циљеве и потребе Дома омладине и саставио програм”[602], те затражио урбанистичку локацију за овакав објекат, уз услов да он буде у центру града. Реализација објекта је уследила након конкурса за израду идејног пројекта који је расписан 1959, на коме су награду добили поменути архитекти, а разрада пројекта је спроведена уз консултације са члановима жирија за доделу награда. Архитект Момчило Белобрк пројектовао је ентеријер и унутрашње уређење универзалне дворане са галеријом са 650 места, предвиђеном за мање конгресе и конференције, уз могућност програмских измена, по којима би дворана функционисала као позоришна сала или биоскоп.[603] Док су небодери у Америци, како је приметио Кулић, били ”комерцијални објекти који су постали симбол корпоративне архитектуре”, смештање ”значајне културне институције” у објекат истог архитектонског типа значило је да су

[597] Ibid.
[598] Ibid.
[599] О могућностима југословенске грађевинске индустрије за производњу архитектонских елемената за ”зид-завесе”, видити: Trbojević, ”Zid-zavesa i njena primena u Beogradu”, 3-7.
[600] Trbojević, ”Dom omladine u Beogradu”, 10.
[601] Видети: Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*.
[602] Trbojević, ”Dom omladine u Beogradu”, 8.
[603] Ibid., 8-11.

”оригинална значења имплицитно придружена типу зграде замењена потпуно новим идеолошким садржајем”[604].

На филму *Пусти снови* приказана је само биоскопска сала овог објекта. Љуба у маси гледалаца гледа филм, маштајући да у сценама глуми заједно са Џени. Реч је о филму нејасног садржаја, који се, по Љубиној замисли, завршава окршајем две групе мускетара, од којих једну и сам предводи, након чега ослобађа Џени из тамнице. Сцене из биоскопа завршавају се Љубином фантазијом о томе да Џени, коју је као мускетар ослободио на филму, седи поред њега у гледалишту. Ликови у филму који се даје у биоскопу комуницирају или на тадашњем српско-хрватском језику, или су дијалози синхронизовани на исти језик, сцене су снимљене на Калемегдану, у филму се појављују, за то време позната имена из домена југословенске популарне културе.

Одабир сале биоскопа Дома омладине за поменуте сцене на филму *Пусти снови* јесте био у сагласју са наменом овог простора културним садржајима, или, како је то дефинисано, ”културног живота новог друштва социјалистичке Југославије”. Иако филм биоскопску салу није показао као сегмент целокупног архитектонског објекта Дома омладине, јер се слике екстеријера не могу видети, цео објекат је семиотизован у складу са значењима која су у вези са изменом идеолошког садржаја небодера са ”зид завесом”, а која су била успостављена и дискурсом архитектуре. Дом омладине је на филму приказан као место где ”обичан човек” у Југославији подмирује своје културне потребе, с тим што је посматрање и домаштавање филма било довољно јасан знак да је реч о културном садржају који у најмању руку има интернационалне референце. Интерпретацијом биоскопске сале Дома омладине, иако без референци на целу архитектонску структуру у којој се овај простор налази, *Пусти снови* је, поменутим наративом, додатно идеологизовао, дискурсима архитектуре идеологизовану верзију модернизма у послератним годинама, јер, док је дискурс архитектуре, у овом случају, југословенску специфичност потврђивао изградњом објекта који је пројектован на синтакси интернационалног стила уз измене намене објеката, мењајући тиме њихов идеолошки садржај, дискурс филма, у овом случају, то није учинио једино селективном употребом архитектонског простора, тј. једино одвајањем сегмента архитектонског простора од целе архитектонске структуре и то сегмента управо оне намене која је и мењала идеолошки садржај објекта, већ и интерпретацијом овог простора наративима који су потврђивали измењени идеолошки садржај, и, кључно, наративима који су показивали интернационализовану верзију измењеног идеолошког садржаја. Дакле, кључ у семиотизацији Дома омладине на филму, као примера архитектуре интернационалног стила, није био само у томе што је очишћен од симболике корпоративне архитектуре, чак ни једино у томе што је приказан као место где се подмирују културне потребе ”обичног југословена”, већ, и пре свега, у томе што је приказан као место где ”обичан југословен” културне потребе подмирује конзумирањем садржаја који у извесном смислу прелазе, замагљују границе Југославије.

[604] ”(...) were commercial buildings that became symbols of corporate architecture; (...) meant that the original meanings implicitly associated with the building type were replaced by a completely new ideological content.”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 287. Цитат је преузет из дела расправе о случају зграде ЦК на Новом Београду, чији се проблеми у извођењу ”зид завесе” и измене значења заменом идеолошког садржаја могу поистоветити са случајем зграде Дома омладине.

Као и у случају зграде Дома омладине, на филму се од Пословне зграде са робном кућом Бетекс може видети само један сегмент, приземље са мезанином. Овај сегмент архитектонског простора је интерпретиран кроз приказ уобичајеног радног дана главног протагонисте и то на пар места у филму, уз посебне приказе тренутака када његову мирну свакодневицу прекине долазак телевизијске екипе, и нешто касније, када му колеге, након што је остварио улогу скитнице, честитају, када он и одлучује да напусти посао и постане филмски глумац **[Фт. 4.2.4.1.7. – 4.2.4.1.15.]**. Реч је о архитектонском објекту који је, иако се дискурси архитектуре њиме нису посебно бавили, такође, као и Дом омладине, реализован према синтакси интернационалног стила, и који је, јер је био намењен пословању, иницијално задржао ”оригинална значења имплицитно придружена типу зграде”, с тим што је, с обзиром на претпоставку о самоуправно социјалистичком пословању, реч о значењима која претпостављају измену идеолошког садржаја ”типа зграде”. Одабир овог објекта био је у складу са филмским наративом. Наратив није показао механизме самоуправно социјалистичке трговине и пословања, иако се, давањем увида у хијерархију запослених, на тренутак чинило да би се ова тема могла осветлити, и да би њено експлицирање могло фиксирати значења модерне архитектуре у складу са одмаком од политичке неутралности модерне архитектуре. Филм је, у случају интерпретације Пословне зграде са робном кућом Бетекс, деидеологизовао дискурсима архитектуре идеологизовану верзију модернизма у послератним годинама, јер, док је дискурс архитектуре, у овом случају, југословенску специфичност потврђивао изградњом објекта који је пројектован на синтакси интернационалног стила, уз прилагођавање намене објекта ”социјалистичком садржају”, мењајући тиме оригинални идеолошки садржај, дискурс филма је, пре свега, интерпретацијом наративима са нејасним социјалистичко-самоуправним идеолошким предзаком, спровео брисање социјалистичког садржаја. Пословна зграда са робном кућом Бетекс, по филму, није место самоуправно социјалистичког пословања, те је поменутим наративима репрезентована као модерна архитектура политичке неутралности, иако се, као и у неколико претходно помињаних случајева, у ширем идеолошком контексту, о оваквом модернизму не може говорити, већ о ономе који је требало да верификује политички неутралну позицију Југославије.

4.2.4.2. Зграда Скупштине општине Нови Београд: ”јапански брутализам” и интернационализација адмистративног простора

Последњи кадрови филма снимљени су у просторијама Зграде Скупштине општине Нови Београд.

Овај објекат је, према пројекту архитеката Стојана Максимовића и Бранислава Јовина, реализован у фазама од 1961. до 1973. године **[Сл. 60.]**. Зграда Скупштине општине Нови Београд сматрана је делом архитеката ”новог таласа”, уз појашњење које је придодато, да ”нови талас” не подразумева да је реч о ”класичном виду тимског рада на проблемима пројектовања, интердисциплинарној координацији учесника у процесу рада, већ о својеврсном коауторству удружених пројектаната истог смера и опредељења

у послу организације и обликовања простора”[605]. Сматрало се да је објекат ”у потпуности успело градитељско остварење код кога су минималним изражајним средствима постигнути максимални архитектонски квалитети”, које чине ”једноставност и логичност диспозиције и конструктивна доследност”[606]. Назначавано је и да је зграда изграђена на најадекватнији начин, односно да је реч о архитектури ”прегледне и јасне функције, чистих комуникација и комфорних простора”, да је ”Просторна физиономија изграђена (је) на мирној хоризонтали главног корпуса, са атрактивним атријумима који се пробијају кроз ткиво приземља”, и коначно, да ликовна обрада објекта ”произлази из видљивих конструкција брит-бетона које су овде присутне као дискрене резонанце јапанског брутализма”[607].

Констатација о јапанском брутализму је потврђивала да је унутар дискурса архитектуре у Југославији спровођено оно што Џенкс назива ”заокретом до кога је дошло у токовима савремене архитектуре”[608], али и да је истовремено спровођен и својеврсни превод овог ”заокрета”. Због чега су констатације инсистирале на јапанском брутализму, а не примера ради на британском, јер брутализам подразумева ”метафорички приказ доследности”, где су ”Сви материјали (су) примењени ’какви јесу’ и нема покушаја да се они користе као метафора за неке друге материјале.”, јер, ”брутализам није значио ништа друго до драматизовање поштеног дословног приказивања” и јер се ”заснивао на схватању да, ако се ствари узму онакве какве по својој природи јесу, оне делују поштеније и подстицајније него ако би им човек давао друга значења, према свом нахођењу и жељама”[609]. У крајњој линији, о новом брутализму је речено да је ”увек представљао директан приступ конкретним проблемима”[610], као и следеће:

> Свака расправа о брутализму биће промашена ако се изгуби из вида настојање брутализма да буде објективан у односу на ’стварност’ – у односу на културне циљеве друштва, његове тежње, његову технику итд. Брутализам настоји да се суочи лицем у лице са друштвом серијске производње и да извуче једну опору поезију из оног замршеног сплета разнородних и моћних сила које делују данас.[611]

И док је, на темељу реченог, претпостављено да расправа о брутализму подразумева производњу ”нове верзије CIAM-овске замисли”, утемељене на идејама као што су ”’идентитет, место, склоп зграда’, насупрот идејама CIAM-а где је нагласак био на универзалном”[612], али и да је реч о примени материјала ”какви јесу”, да ”фасада дословно одражава оно што се догађа унутра (нема покушаја композиције)”, да су ”формална организација и диспозиција прилагођене конфигурацији терена”, и да

---

[605] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 229.
[606] Zoran Petrović, ”Zgrada Skupštine Opštine Novi Beograd”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 40 (1966), 44-47, 44. Посебно је наведено да је реч о првој примени бетона као ликовног елемента.
[607] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 90-91, 91. Видети и: Mihajlo Mitrović, ”Aktuelno i polemično”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 70, 72 (1973), IV-X.
[608] Џенкс пише да је заокрет ”по општем мишљењу” оправдаван ”променом правца” у раду Ле Корбизијеа, и наводи: ”Бразилијанци су запловили у неке врсте модерног барока; јапанци су читаву своју националну естетику изградили полазећи од Ле Корбизјеовог ’позног стила’; а у Енглеској су бруталисти цео свој покрет засновали, привидно, на идеји о употреби материјала ’онаквих какви јесу’ – бруталних; амерички ’формалисти’ су за своју монументалну естетику нашли узор у Ле Корбизјеовом Чандигару; док су неоекспресионисти нашли нову потврду за своју ’фантастичну архитектуру’ у бујним облицима Роншама (Ronchamp)”, Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, 179.
[609] Ibid., 292.
[610] Ibid., 298.
[611] *Architectural Design*, april (1957). Наведено према: Ibid.
[612] Ibid., 298, 299.

архитектонски пројекат претпоставља ”постојећи начин живота”[613], закључено је да нови брутализам ”недвосмислено припадао академској традицији смишљених ’покрета’”, чији су репрезентативни архитектонски примери указивали на то да ”корисник треба да се уздигне до нивоа архитекте и да постане дисциплинованији – један озбиљан одрастао човек”[614]. Констатације и алузије на ”јапански брутализам” се, у југословенском контексту, иако се домет деловања архитеката у Јапану расправљао пре свега у вези са реинтерпретацијом тамошње традиције, могу тумачити као југословенска архитектонска артикулација шире друштвене улоге коју је поменути архитектонски објекат требало да има. У постојећем друштвено идеолошком систему шира друштвена улога овог архитектонског објекта била је артикулисана његовом наменом, јер била је то ”административна зграда највишег административног тела овог дела града, те потпуно нове градске општине”[615], те је архитектура брутализма требало да допринесе слици администрације која је ”објективна у односу на ’стварност’ – у односу на културне циљеве друштва, његове тежње, његову технику”.

Док је архитектура расправљала о својеврсном преводу ”објективности у односу на ’стварност’”, Зграда Скупштине општине Нови Београд је на филму интерпретирана у сценама које стриктно не укључују наративе о администрацији. У Згради Скупштине општине Нови Београд снимљене су неке од последњих сцена, које приказују срећни крај трагикомичне приче о пустим сновима обичног грађанина Југославије. Реч је о сценама Љубиног венчања са Зорицом. На венчање стиже инострана филмска екипа заједно са Џени, која је одушевљена Љубиним сценаријем, и саопштава му да је сценарио прихваћен и да је добио улогу у филму **[Фт. 4.2.4.2.1. – 4.2.4.2.6.]**.

Као и у претходно наведеним примерима означавања архитектуре у филму *Пусти снови*, и у случају Зграде Скупштине општине Нови Београд, где је, уз то што је објекат реализован између осталог и применом материјала ”какви јесу”, намена објекта била кључно место југославизације модерне архитектуре дискурсима архитектуре, овај архитектонски објекат је, наративима који су имали интернационализовану супстанцу, у фикционом контексту деидеологизован, а значења архитектуре Зграде Скупштине општине Нови Београд су придружена оригиналним и, на известан начин универзалним, значењима архитектуре брутализма.

4.2.4.3. Музеј савремене уметности: високи модернизам за ”малог човека”

Деидеологизација модерне архитектуре Београда на филму *Пусти снови* спроведена је у још једном примеру, који се, у поређењу са поменутим случајевима репрезентације модерне архитектуре Београда, наративом о ”обичном” југословену који живи између реалности и снова, може сматрати најзанимљивијим, и, у деидеологизацији модерне архитектуре, парадигматичним примером те је неопходно посветити му посебну пажњу.

---

[613] Ibid., 300.
[614] Реч је о Ханстатон (Hunstaton) школи, (1949-1954) архитеката Алисона (Alison) и Питера (Peter) Смитсона (Smithson). Видети: Ibid., 291, 292.
[615] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 90-91, 91.

Добивши повреде претходне вечери у саобраћајној несрећи, Љуба, са завојем на глави, без оклевања прилази телевизијској екипи, која жели да сними производе у робној кући и да договори снимање модне ревије.[616] Камерман зумира ”фирме и амбалаже”. Љуба непрестано улази у кадрове, јер му се, по први пут, указала прилика да се појави на сцени **[Фт. 4.2.4.3.1. – 4.2.4.3.9.]**. Стиже и управник робне куће кога, као и Љубу, екипа помера из кадра. Љуба не одустаје, нудећи се да учествује на ревији.[617] Пошто претходно није одговорио на питања чланова телевизијске екипе да ли је он управник робне куће, Љуба учествује на модној ревији као конферансије. Филм исцрпно приказује модну ревију која је снимљена у Музеју савремене уметности (МСУ) у Београду.

Објекат музеја, реализован по пројекту архитеката Ивана Антића и Иванке Распоповић, од 1961. до 1965. године **[Сл. 62.]**, у дискурсима архитектуре је интерпретиран пре свега у вези са ”просторном концепцијом”[618] музеја. У тексту *Модерна галерија у Београду,* објављеном у часопису *Архитектура урбанизам,* Оливер Минић пише:

> (…) једноставним средствима постигнута је скоро виртуозна игра унутрашњег простора који је истовремено и јединствен и тако рафинирано издиференциран. У јединственом унутрашњем простору развија се читава каскада разних нивоа повезаних степеништем. (…) Кретање од једног до другог нивоа узбудљива је авантура не само због доживљаја уметничких дела већ и због необичног доживљаја простора.[619]

Назвавши музеј ”архитектонско дело без преседана”, у тексту *Једна нова просторна концепција музеја,* објављеном у истом часопису, Минић пише и да је ”Код овог музеја, са великом захтеваном *cimaise* – ом (дужина на којој се могу изложити слике по зидовима према усвојеним условима) и великом кубатуром, простор (је) јединствен без преграда и коридора. (…) Посебан је доживљај јединствени простор где се поједини простори преливају један у други.”[620]. Просторна концепција музеја је сматрана новом и оригиналном, а зграда музеја третирана као ”смели замах у правцу нових путева”, ”снажно и оригинално дело, које је умногоме обогатило и унапредило нашу архитектуру” и које ”заслужује озбиљно проучавање и одмеравање домета у оквиру наше а и иностране архитектуре”[621]. Музеј је назван и делом изузетне вредности, које ”улази у врх југословенске савремене архитектуре”, којим је Антић, припадник ”смене генерација” архитеката и ”нове авангарде” архитектонског стваралаштва, ”поред

---

[616] ”Љуба: *Добар дан! Ви сигурно мене тражите.* Режисер: *А Ви сте шеф ове робне куће?* Љуба: *Ја сам Љубисав Љуба Попић, неопрезни пешак. Читали сте у новинама о мени?* Режисер: *Да, да … ми смо с телевизије.* Љуба: *О, мило ми је! Значи, стигли сте, а?* Режисер: *Зар Вам није јавио Ваш генерални директор предузећа?* Љуба: *Мени? Не!* Режисер: *Треба да се договоримо око снимања, знате, наше ревије за телевизију.* Љуба: *А, обратили сте се на праву адресу, јер ја у слободним часовима волим глуму!* Режисер: *Ми бисмо данас снимили само неколико инсерата.* Љуба: *Кога бисте снимили?* Режисер: *Фирме и амбалаже.* Љуба: *А!* Режисер: *Где би смо само могли да се прикључимо?* Љуба: *Коме да се прикључите?* Режисер: *Штекер за струју. Где је најближе?* Љуба: *А, штекер! ’Ајмо овамо!* Режисер: *Ево одавде, могли би смо ове кошуље.* (…) Љуба: *Ево, ја би’ да придржим ово мало. Ево! Ево овако!* (држи рекламу) Камерман: *Молим вас, само мало. Светло!* Љуба: *Светло!* Камерман: *Молим Вас, склоните се.* Љуба: *Склонићу се!*”, *Pusti snovi*, 00.22.24. – 00.23.30.

[617] ”*Опростите, молим вас, знате, на мене увек можете рачунати!*”, *Pusti snovi*, 00.24.03. – 00.24.06.

[618] Oliver Minić, ”Jedna nova prostorna koncepcija muzeja”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 38 (1966), 17-21.

[619] Oliver Minić, ”Moderna galerija u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 16 (1962), 33-41, 34.

[620] Minić, ”Jedna nova prostorna koncepcija muzeja”, 19.

[621] Ibid., 21. Видети и: Митровић, *Новија архитектура Београда*, 20-21.

Равникара, Рихтера, Добровића и Богдановића, стекао међународну репутацију, признање и пажњу јавности ван граница наше земље”[622].

Новијим интерпретацијама је скренута пажња на то да је ”просторна и формална комплексност” објекта МСУ, ”упркос томе што је генерисана из једноставног геометријског система, била оригинално решење које је потекло од рационалне непосредности новог брутализма”[623], које су се могле очитавати у ”изложеним бетонским рамовима и испунама од опеке”[624]. Овај објекат је, међутим, током реализације, на интервенцију управника музеја, Миодрага Протића, претрпео измену која се састојала у замени опеке на фасади глачаним белим мермером, што је, ”као спољњи ефекат (…) трансформисало кључни елемент у пројектантском генетичком коду, замењујући сирову непосредност естетике Новог брутализма мирном (глатком) белином Интернационалног стила”[625], те је заправо ”обухватио кључне модернистичке идеје о простору, форми и тектоници, на начин на који су то канонизовали Зигфрид Гидеон и Хичкок и Џонсон”[626], и може се сматрати изузетним примером високог модернизма.

Посебно место у означавању МСУ имало је, међутим, тумачење његове културне улоге. Музеј је отворен на дан двадесет и прве годишњице ослобођења Београда у Другом светском рату, 20. октобра, речима председника скупштине града Београда Бранка Пешића, којима је истакнуто да су изградња и отварање музеја ”још један доказ бриге социјалистичког друштва за тековине културе”, да заједница ”цени резултате које су уметници постизали често под веома тешким околностима”[627]. Протић је на отварању истакао да је музеј ”споменик захвалности уметничким генерацијама овог столећа”[628]. Културна улога музеја је, међутим, пре свега, била одређена циљем оснивања, о чему је Протић пред отварање музеја рекао: ”Циљ је најзад био постигнут – Музеј савремене уметности створио је најпотпунију и највреднију збирку српске и југословенске уметности XX века.”[629].

Отварању музеја су претходили бројни догађаји. У оквиру Народног музеја, 1954. године је исказана намера да се на Хипотекарној банци, у чију се зграду Народни музеј већ био уселио, дозида спрат за уметност двадесетог века.[630] Иако је, тек годинама касније, ова намера отворено тумачена као акт којим би се ”потрло деценијско настојање либералне елите да модерна уметност стекне посебну установу”[631], исте, 1954. године је организовано писмено анкетирање сликара, вајара, историчара и

---

[622] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 168.
[623] ”But the spatial and formal complexity of the museum, despite being derived from a very simple geometrical system, was an original solution that departed from the down-to-earth straightforwardness of New Brutalism.”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 292.
[624] ”(...) exposed concrete frame and brick infill”, Ibid., 291.
[625] ”But as a side-effect, (...) transformed a key element in the design’s genetic code, replacing the rough immediacy of the New Brutalist aesthetic with the smooth whiteness of the International Style.”, Ibid., 294.
[626] ”(...) it embodied the key modernist ideas about space, form, and tectonics, as canonized by Sigfried Giedion and Hitchcock and Johnson.”, Ibid., 299. Мисли се на идеје у: Sigfried Giedion, *Space, Time, and Architecture,* fifth edition (Cambridge: Harvard University Press, 1967); Henry-Russell Hitchcock, Jr. and Philip Johnson, *The international style: architecture since 1922* (New York, W. W. Norton & company, 1932).
[627] Миодраг Протић, *Нојева барка: поглед с краја века (1900-1965)* (Београд: Српска књижевна задруга, 1992), 586.
[628] Ibid., 587.
[629] Ibid., 478.
[630] Видети: Протић, *Нојева барка: поглед с краја века (1900-1965),* 473-474.
[631] Ibid., 473.

стручних организација о основању Модерне галерије[632], након чега је именован оснивачки одбор[633], који је ”на основу наших и светских искустава” требало да одреди програм галерије:

> У правном и финансијском смислу замислили смо је као чисто српску; али у програмском смислу и као југословенску. Јер због јединственог простора у коме се развојни процес одвијао у области слике, универзалног медија, границе није било могуће подвући, нити уметнички живот који се у Београду десио и дешава – мимоићи. На приговор да тај концепт смањује простор за приказ српске уметности, да сличне установе у Загребу и Љубљани српске уметнике не излажу, да југословенство треба да буде и ’њихова’ не само ’наша’ обавеза, и сл., одговарао сам да је, напротив, несрећа што осим у југословенском, српску уметност не можемо приказати и у европском оквиру, јер би тако сви – Београд, Србија, Југославија и сам музеј - највише добили.[634]

Музеј Савремене уметности је, под називом Модерна галерија, и на препоруку Републике Србије, основао Народни одбор града Београда, 1958, да би остварио задатак ”што убедљивије и објективније визуализовање свих протагониста, епоха и поетика, српске и југословенске уметности XX века”[635]. За управника је 1959. године именован Миодраг Б. Протић.

Изградња новог објекта Модерне галерије је сматрана ”не само нелогичним него и провокативним”[636] решењем и наилазила је на противљење. Иако је оснивачки одбор инсистирао на томе да се за изградњу додели локација у старом делу Београда, политички врх је одобрио изградњу у Новом Београду, у непосредној близини зграде Централног комитета. Након што је, на Протићеву молбу, дозвољено да се будући објекат помери са планиране позиције на обалу, односно у непосредну близину ушћа Саве у Дунав, и након што се са излагачком праксом започело у пројектованој галерији у приземљу стамбене зграде, у строгом центру Београда[637], именован је посебан одбор који је 1959. расписао конкурс за нову зграду на локацији Музеја на ушћу Саве у Дунав, где ће објекат и бити изграђен.[638] Резултати конкурса су објављени почетком 1960, а по објављивању резултата, Извршно веће Србије започело је изградњу објекта, према првонагађеном конкурсном решењу Ивана Антића и Иванке Распоповић.[639]

---

[632] Анкетно писмо упућено је Ђорђу Андрејевићу – Куну, Нади Андрејевић – Кун, Српском музејском друштву, Марку Челебоновићу, Петру Лубарди, Оту Бихаљију Мерину, Пећи Милосављевићу, Милу Милуновићу, Миливоју Николајевићу, др Светозару Радојчићу, Сретену Стојадиновићу, Удружењу ликовних уметника Србије. Протић описује да су сви анкетни одговори били позитивни. Видети: Ibid., 473.

[633] Чланови оснивачког одбора били су: Станка Веселинов, председник, и чланови Вељко Петровић, Ото Бихаљи Мерин, Мило Милуновић, Ђорђе Андрејевић Кун, др Светозар Радојчић, Пеђа Милосављевић, Стеван Боднаров, Добрица Ћосић, Владо Мађарић, Алекса Челебоновић и Миодраг Б. Протић, секретар. Видети: Ibid., 474.

[634] Ibid., 474.

[635] Ibid., 477.

[636] Протић пише и да изградња нове зграде у први мах сматрала контроверзном, с обзиром на приоритете. Изградња Народне библиотеке је, примера ради, била једно од горућих питања, те су разматране опције смештања Модерне галерије у постојеће објекте. На основу аргументације да је реконструкција знатно скупља од изградње, Оснивачки одбор је, како је наведено, успео да се избори за одлуку да се гради нови, наменски објекат на Новом Београду. Протић: ”(…) првенство су давали Народној библиотеци разореној у немачком шестоаприлском бомбардовању. Одговарао сам да оно што је библиотека за књигу, то је музеј за слику, да је реч о нужности да се у области слике, уметности XX века, прикаже ’оно што је било’. (…) зидање библиотеке коштало би петнаестак пута више. Укратко, настојао сам да Одбор одбије понуђене недовршене зграде – Дом омладине (данас хотел ’Метропол’), Зграде планске комисије, Геолошког завода, Класне лутрије – као нефункционалне и скупе; њихово преуређење (да не помињем доцније одржавање) коштало би више од нове зграде. Успели смо.”, Ibid., 475, 476.

[637] Реч је о објекту у Париској 14. Видети: Ibid, 476.

[638] За чланове одбора именовани су: Милорад Панић Суреп, председник, и чланови Бранко Петричић, Оливер Минић, Станко Мандић, Момчило Стевановић, Пеђа Милосављевић, Риста Стијовић, Миодраг Б. Протић. Видети: Ibid.

[639] У жирију на конкурсу расписаном крајем 1959. године били су: Миодраг Панић-Суреп, Бранко Петричић, Оливер Минић, Станко Мандић, Ђорђе Крекић, Душан Миленковић, Момчило Стефановић, Пеђа Милосављевић, Миодраг Б. Протић. На конкурс је приспело 18 радова, а додељене су награде: I награда 700.000 динара, Иван Антић и Иванка

Током расправа о поставци музеја, пред отварање нове зграде, на Протићеву иницијативу, име музеја је промењено у МСУ, уз осврт на поставку Музеја модерне уметности (МОМА) у Њујорку, и уз образложење: ”Затражио сам од оснивача да се назив Модерна галерија замени називом Музеј савремене уметности. Првобитно име, одређено још почетком века, када Модерна још није имала своју историју, за протеклих пола века постало је одвећ старинско и погрешно, није одговарало задатку и програму који је новој установи одређен.”[640]. Протић наводи и следеће:

> Знао сам да би свуда, поготово тамо где се кампање против ’декаденције’, ’модернизма’, ’апстракције’ покрећу тако често – њен волунтаризам био не само стручно и морално неприхваљив, већ и политички опасан, да мора бити, према Ранкеовом начелу, савесна историјска реконструкција онога због чега је Музеј основан што се у протеклих шест деценија догодило.[641]

Пред отварање музеја, Протић је посебно апострофирао неколико основних циљева музеја, сакупљачке и излагачке делатности, као и подучавање посетилаца о савременој уметности Југославије:

> Проблем и задатак није, дакле, био толико у првој операцији, у препознавању истинских ’догађаја’ – дела, колико у другој, у грађењу и откривању органске целине која их обухвата. У њиховом уклапању у структуру поетика којима припадају, поетика у структуру епоха, епоха у једну обухватну структуру структура: истинску целину онога ’што је било’, што се у XX веку у нашој уметности одиста догодило, што – тек тада постаје очигледно – нико није могао измаштати већ само открити брижљиво грађеним поретком расутих али постојећих, најчешће излаганих дела. Целину која уметника и објашњава и превазилази; која није окренута еготизму његовог израза, ’охолости’ његове метафизике, него узвишеној ’скромности’ његове улоге: стварима које се његовим делом најављују (…) Стотинак истих, најбољих слика могу, дакле, репродуковати хаос или открити процес и ред који их држи и повезује. И тако васпоставити или уништити сазнајну, васпитну улогу музеја.[642]

Музеј је имао и значајну улогу у интернационалној размени уметничких дела, организујући изложбе југословенске уметности у иностранству, али и репрезентацију дела модерне уметности уметника међународне сцене у Југославији.[643] Сталне изложбе модерне уметности, а организоване на начин о коме Протић говори, за модерну уметност Југославије јесу биле, како је приметио Кулић, оно што је Музеј модерне уметности у Њујорку значио за интернационални модернизам, будући да је реч о презентацији по хронолошком следу, у циљу стварања ”објективног увида у развој уметности”, поступку и технологији излагања који је ”несумњиво естетски, формалистички метод, заснован на чврстом уверењу у аутономију уметности и

Распоповић; II награда 500.000 динара, Ристо Шекерински и студ. арх. Петар Павлић; III награда није додељена; I откуп 250.000 динара, Слободан Михајловић и Драган Распоповић; II откуп 200.000 динара, Првослав Јанковић, Александар Стјепановић и Божидар Јанковић; III откуп 150.000 динара, Александар Љахиницки; и откуп ван конкурса, Јанез Лајовиц, Станко Кристл, Мајда Добровец и Маријана Видмар. О општем утиску о конкурсним радовима Оливер Минић пише: ”Мора се ипак констатовати да постоји доста велики број, око једна трећина, сасвим безвредних чак неозбиљних радова. Највећи број радова претставља (sic!) солидне студије које се не удаљују много од познатих, донекле и опробаних решења”, O(liver) M(inić), ”Konkurs za zgradu Moderne galerije u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 1 (1960), 33.

[640] Протић, *Нојева барка: поглед с краја века (1900-1965)*, 583.

[641] Ibid.

[642] Ibid., 584, 585.

[643] Видети: Radmila Matić-Panić, ”The Painter and Critic as the Founder of the Museum of Contemporary Art”, in: Jerko Denegri, Radmila Matić-Panić, eds., *Miodrag B. Protić* (Belgrade: Clio, 2002), 246-47.

постојање објективног критеријума њене евалуације”[644], која при томе припада идеологији ”уметности ради уметности”, која је у то време ”владала америчком уметношћу кроз текстове модернистичких критичара”[645].

Уз ослонац на тумачење појма музеја као места које је обликовано дискурзивном сликом света, која директно произлази из расподеле друштвене моћи[646], и уз ослонац на идеју да су сви велики национални музеји настали истовремено са националним државама, да су били део пројекта формирања националне државе, и истовремено део утврђивања њених граница на темељима културног заједништва, односно, уз ослонац на концепт културног национализма, који се заснива на Хердеровом (Johann Gottfried von Herder) дефинисању нације-као-културе[647], подразумева *претпостављену/урођену* припадност колективу и нема ништа са слободном вољом која се остварује искључиво унутар датих оквира припадности култури-као-нацији, где се границе нације утврђују на темељима културног заједништва, а где се музеји, ”у оквиру пројекта културе”, тумаче као ”део процеса хуманизације”[648], сакупљачка, излагачка и васпитна улога МСУ може се тумачити и као својеврсни акт конструисања југословенства. Оснивањем, изградњом и радом МСУ територији Југославије је придодат југословенски национални простор, при чему се под појмом национално не подразумева етничко, већ критеријум савремене уметности, али и, кључно, савремене уметности као ”аутономне” категорије, ван политике и идеологије, на шта је Протић, не само оријентацијом на југословенску савремену уметност у програмском смислу, већ и оријентацијом на ”објективну методологију”, на препознавање, грађење и откривање органске целине ”истинских ’догађаја’ – дела” савремене уметности која их обухвата, и указао.

У ширим друштвеним околностима, садржајем музеја и односом према том садржају, потврђен је давно прокламовани антидогматизам и раскид са социјалистичким реализмом у уметности. МСУ може се сматрати и местом својеврсне институционализације антидогматизма у уметности, спомеником антидогматизму. Ово потврђује текст часописа Њузвик (Newsweek) који је, одмах након отварања, МСУ описао као ”споменик уметничкој слободи”, односно, ”радостан споменик социјалистичком реализму”[649], што је, између осталог, како пише Кулић, ”потврдило (не

---

[644] ”objective view of the development of art.”; ”a patently aesthetic, formalist method, based on a firm belief in the autonomy of art and the existence of objective criteria of its evaluation”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 297.

[645] ”art for art’s sake”; ”dominated American art through the writings of the modernist critic”, Ibid. Мисли се пре свега на Гринбергове (Clement Greenberg) текстове (видети нпр.: Clement Greenberg, ”Modernist Painting”, *Arts Yearbook* 4, (1961), 109-116.), али и на текстове његових следбеника.

[646] Реч је о тумачењу музеја које је супротно тумачењу које се ослања на препоставку да су музеји настали на темељима рационалне модерне науке и које закључује да су музеји ”објективни”, јер чувају и приказују исечке ”истинске” стварности, било да је реч о прошлости или садашњости. Реч је о тумачењу супротног од тумачења које је засновано на објективности и на моделу научног реализма по коме изложени предмети, као и њихове везе у поставци имају непромењива значења ”јер постоје у објективној стварности”, независно од потенцијалних тумачења, те да ”идеолошке претпоставке и разлике у дискурсима” немогу утицати на вредност које музеји ”чувају/приказују”, јер су оне ”непромењиве и заувек дате”, Ljiljana Gavrilović, ”Muzeji i geografije nacionalne moći”, u: Ljiljana Gavrilović, *Muzeji i granice moći* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2011), 37-54, 37,38.

[647] Видети: Josep Llobera, *The God of Modernity: The Development of Nationalism in Western Europe* (Oxford: Berg Publishers, 1994), 169.

[648] Frederick Barnard, *Herder on Nationality, Humanity and History* (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2004), 155. Наведено према: Gavrilović, ”Muzeji i geografije nacionalne moći”, 40.

[649] ”monument to artistic freedom”; ”joyful tombstone to Socialist Realism”, *Newsweek,* 7. februar 1966, 40. Наведено према: Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 303.

само) уврежену повезаност између модернизма и либералих вредности”[650]. Међутим, он је приметио и да је концепт уметности, као ”аутономног” настојања преокупираног једино сопственом унутрашњом логиком, симултано била купола две врхунске институције културе, МСУ у Југославији и Музеја модерне уметности у САД, два веома различита – ако не и директно супротстављена – политичка и идеолошка система: америчког корпоративног капитализма из шездесетих година двадесетог века и југословенског самоуправног социјализма из истог периода, као и да у овој чињеници постоји извесна иронија која, у крајњој линији, не чуди, будући да су обе биле резултат реакције на стаљинистичку културну политику, те да су оба политичка система асмиловала аутономију уметности за потребе идеолошке пропаганде, и то пропаганде либералне демократије у америчком, и социјалистичког самоуправног социјализма, тј. социјалистичке демократије у југословенском случају.[651] У извесном смислу, рад МСУ се чак може сматрати метафором идеалног југословенства, односно метафором његове либерализоване верзије која постоји ван политике и идеологије, а чиме се идеални Други, који постоји унутар обе категорије, симболизовао.

Значења архитектуре МСУ се свакако морају довести у везу са чињеницом о третману концепта уметности као ”аутономног” артефакта, будући да је, у југословенском контексту, оваквим односом према уметности, архитектура МСУ, архитектура високог модернизма, идеологизована, упркос њеним оригиналним значењима која су стајала ван политике, односно упркос предрасудама о аполитичности високог модернизма које су постојале на западу. У југословенском контесту, архитектура високог модернизма намењена не само уметности, већ уметности као аутономном артефакту, потврдила је да је место Југославије на западу, а тиме, и важније, и у складу са доктрином која је годинама раније прокламована, да јој место није на Истоку.

Пре него се крене у расправе о означавању истог објекта филмским наративом, неопходно је поменути да је МСУ, као архитектонски пример који је ”прекомбиновао стереотипе високог модернизма у оригинални исказ који није имао очигледне претходнике”, истовремено, ”потпомогао идеологију естетске аутономије удружене са високим модернизмом”[652], а да је ”аутономна уметност”, на шта је Кулић посебно скренуо пажњу, потпомагала, подржала социјалистички једнопартијски систем, а не западну либералну демократију, те да је МСУ био више него репрезентација ”уметничке слободе”, будући да је својим програмима, између осталог, заиста покушао да приближи ”високу уметност” људима, а на шта је, говорећи о ”васпитној улози музеја”, указао и управник, приликом његовог отварања, што се може сматрати ”парадоксалним оживљавањем (обновом) идеала социјалистичке културе кроз теорију и форму језика који је присвојен од стране политичког система који је био у јасној опозицији са социјализмом”[653].

---

[650] ”confirmed (not only) the already entrenched association between modernism and liberal values”, Kulić, ”Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65”, 303.
[651] Видети: Ibid., 298, 299.
[652] ”recombined the stereotypes of high modernism into an original statement that had no obvious predecessors.”; ”it also supported the ideology of aesthetic autonomy associated with high modernism”, Ibid., 304.
[653] ”a paradoxical revival of the ideals of socialist culture through a theory and form language appropriated from a political system that was firmly opposed to socialism.”, Ibid., 305.

У фикционом контексту *Пустих снова* значења МСУ била су нешто другачија и, чини се, сложенија. МСУ је на филму потпомогао још једну ”идеологију” осим естетске аутономије, што, међутим, у коначници није значило да су значења високог модернизма у југословенском контексту измењена.

Док је наратив покушаја остварења снова обичног човека приказан у сценама у којима управник и директор робне куће, незадовољни избором Љубе, реагују; сценама у којима, док Љуба игра са манекенкама и шаље пољупце у камеру, реагује и незадовољни режисер; сценама у којима управник робне куће, схвативши да се Љуба лажно представио, не би ли добио ангажман, Љуби заказује хитан разговор **[Фт. 4.2.4.3.10. – 4.2.4.3.30.]**, све ове сцене, у којима је модна ревија у центру пажње, паралелно приказују и производе одевне индустрије, и то на начин који се може тумачити као својеврсна реклама производа. Уз поменути наратив рекламирају се производи и то не само југословенски. Модна ревија започиње Љубином најавом производа модне куће ”Бетекс”, производа које је ”увезло предузеће Кристал – импорт”, производа ”фирми” - ”Јаблонец, Чехословачка”, ”Дарвил, Трст”[654]. Виде се манекенке, уз посебан фокус, крупним кадровима, на рекламе које оне држе у рукама, за предузећа ”Бетекс”, ”Беко”, ”Лисца – Словенија”, ”Творница обуће – Дервента”, ”Комбинат трикотаже – Београд”, ”Бети – Металка”, ”Кристал – Импорт” **[Фт. 4.2.4.3.31. – 4.2.4.3.37.]**. Производи југословенске одевне индустрије, али и увозна роба коју носе манекенке, као садржај модне ревије, постављени су у простор МСУ, али су у кадровима, међутим, задржани и изложени експонати МСУ **[Фт. 4.2.4.3.38. – 4.2.4.3.49.]**. Сцена модне ревије која је део главног приповедног тока о приликама за остварење Љубиних фантазија о сцени, конструисана је додавањем својеврсне нове поставке већ постојећој поставци музеја.

МСУ је на филму приказан као место високе уметности, јер су у кадровима ревије задржани експонати музеја, и, истовремено, као место потрошачке културе. Приказ производа одевне индустрије и предузећа која се баве одевањем, организованог на начин модне ревије, значио је презентацију одевних комада, не само југословенских, које продавци ради малопродаје организују за купце већ и, пре свега, презентацију која исказује одређени став о моди, путем одређених комада одеће, рекламу која је усмерена на стварање жеље за модом код купца, јер, мода је та која продаје одећу произведену у одевној индустрији која подмирује основну људску потребу и, за разлику од одевних комада намењених основној људској потреби за одевањем, произведена је као веровање и идеологија за продају одевних комада, јер ”Људи носе одећу верујући да носе моду (…)”[655]. Модна ревија је била за одевну индустрију Југославије и предузећа која су трговала одевним предметима, оно што су сталне изложбе модерне уметности у МСУ, организоване на начин о коме Протић говори, биле за модерну уметност Југославије.

---

[654] ”Љуба: *Драги гледаоци, добро вече! Почињемо са приказивањем наше модне ревије, … модне ревије, (…) Први модели које видите су про, пропо, пролетни мантили конфекције Беко. Ова кућа је једна од најпознатијих кућа, како у земљи, тако и у иностранству. (…) Погледајте овај накит. Погледајте ове минђушице, (…) ове наруквице, ове ђинђувице … Опростите, занео сам се. Драги гледаоци, овај накит је увезло предузеће Кристал – импорт. (…) Бижутерију производи фирма Јаблонец, Чехословачка, а злато производи фирма Дарвил, Триесте. Трст! (…) Београдски комбинат, пардон, комбинат трикотаже Београд приказује своје моделе. (…) Голупчићи! Спаваћица Јана, и Марлон пижама!*”, *Pusti snovi*, 00.30.35. – 00.33.01.

[655] ”People wear clothes believing that they are wearing fashion (...).”, Yuniya Kawamura, *Fashion-ology: an introduction to fashion studies* (Oxford: Berg, 2005), 88.

Придодавањем критеријума потрошње и конзумеризма критеријуму савремене уметности, *Пусти снови* приказује нову културну улогу овог музеја, или прецизније, његову двојаку културну улогу. Конструисањем симултаног постојања две културне улоге МСУ, овај музеј је филмским наративом репрезентован као пример који је ”прекомбиновао стереотипе високог модернизма у оригинални исказ који није имао очигледне претходнике”, што се подразумевало, али не само као пример који је ”потпомогао идеологију естетске аутономије удружене са високим модернизмом”, већ и као пример који је, истовремено, парафразирајући Кулића, потпомогао идеологију моде, удружену са високим модернизмом. Пре свега, реч је о идеологији индустријског капитализма, будући да се корени моде повезују са коренима модерности и растом индустријског капитализма.[656]

И ова значења МСУ се не могу сврстати у домен аполитичног, а у вези са политичким предрасудама високог модернизма које су постојале на западу, иако је у овом случају била необична чињеница да, осим ”аутономне уметности”, и ”мода”, те ”потрошачка култура”, потпомаже, подржава не само социјалистички једнопартијски систем, већ и тржишну економију социјалистичког самоуправљања, а не западну либералну демократију и капитализам. Док је дискурс архитектуре указао на то да је МСУ био више него репрезентација ”уметничке слободе”, дискурс филма је, иако се бавио причом о човеку који тумара између сна и јаве, указао и на, парафразирајући Кулића, парадоксалну обнову идеала економије самоуправног социјализма кроз теорију и форму језика, који је присвојен од стране политичког система који је био у јасној опозицији са социјализмом.

Такође, филмском интерпретацијом, којом је МСУ приказан као простор у коме симултано егзистирају два сета садржаја, музеј је репрезентован не само као место које је обичном човеку доступно, већ и као место које му је и намењено. У извесном смислу, може сматрати да је МСУ репрезентован и као место нове једнакости. МСУ се својим садржајем, у реалности, иако је његова васпитна улога често истицана и практикована, заправо обраћао ”новој” друштвеној елити, јер су из музеја биле искључене управо вредности радничке класе, а тиме и вредности обичног грађанина, које су претходно, од педесетих година када је и оформљен велики број музеја, биле садржане у обавезним сегментима који су приказивали раднички покрет, народно-ослободилачку ”борбу-као-Револуцију”[657]. У фикционом контексту је, међутим, непосредна веза између живота ”обичног” човека и окружења које му заправо није било намењено, јер је искључивало симболички садржај његове свакодневице, успостављена. Приказивањем малог човека који живи на граници између реалности и снова и који ову границу прелази рушењем баријере између обичног живота и сцене о којој сања, непосредна веза између живота ”обичног” човека и окружења које му није било намењено успостављена је укидањем границе између високе и потрошачке културе, уметности и комерцијализма. Брисањем граница између високе и потрошачке културе, уметности и робе, *Пусти снови* су МСУ репрезентовали као место нове једнакости, која је подразумевала и једнакост у

[656] Ibid.
[657] Gavrilović, ”Muzeji i geografije klasne moći”, u: Gavrilović, *Muzeji i granice moći*, 55-68, 62.

потрошњи. Интерпретацијом на филму *Пусти снови* МСУ постаје савремени југословенски музеј, јер како пише Љиљана Гавриловић:

> (...) савремени музеји постају – или би могли да постану – интегрални део социјалног дијалога којим се стално преговара не о томе шта смо *били* и шта су *били* наши максимални домети некада, него ко смо *сада* и шта или ко желимо *да будемо* у будућности, заједно са сталном тежњом да се јаз између *једнаких* и *једнакијих* што више смањи, као и да сви они који никада нису ни били у тим категоријама постану интегрални и видљиви (ако већ не и равноправни) делови друштва.[658]

МСУ је на филму репрезентован као место на коме је, третманом драме обичног човека који сања о сопственом месту на сцени, исказана тежња да се "јаз између једнаких и једнакијих што више смањи", односно, да обичан грађанин може да постане равноправан, видљиви члан друштва, видљиви грађанин на друштвеној сцени.

Постојећа културна улога музеја је интерпретацијама, којима МСУ није третиран једино кроз наративе архивирања и излагања савремене уметности, већ и путем наратива потрошачке културе, реконструисана, а значења архитектуре високог модернизма су идеологизована још једном. Идеологизација није била у складу једино са стереотипима о значају неговања високе културе и аутономне уметности, већ и у складу са стереотипима о значају неговања потрошачке културе и либерализације тржишта. Са једне стране, чини се да се прокламована једнакост, као темељна вредност социјализма, 1968. године увелико могла легитимисати и једнакошћу у потрошњи, и да је управо потрошачка култура, која је могла да се обрати свим Југословенима, а не висока уметност, 1968. могла да сачува аутентично југословенство, културу која је оригинални *Zeitgeist* неговала и тржишним социјализмом. Са друге стране, чини се да је прокламовану либерализацију, као још једну вредност југословенске транзиције, 1968. увелико требало легитимисати и либерализацијом тржишта. Архитектура МСУ, архитектура високог модернизма, репрезентована је са аспекта у коме су уметност и роба једнако вредни критеријуми за легитимизацију либералне југословенске, самоуправне социјалистичке модерности, чиме је, у крајњој линији, потврђена либерализација, још један доминатни стереотип о југословенству, које је од 1968. почело да се реконструише на новим прокламацијама слободе.

У режији Владимира Басаре и продукцији *Дунав филма*, 1965. године је снимљен филм о завршетку изградње МСУ. Реч је о филму под називом *Модерна галерија*[659], који је завршен два месеца по отварању музеја. Иако *Модерна галерија* није приказивала изложене експонате, већ "дела сабијена у подруму која чекају размештање по светлим салама новог музеја"[660], овај филм је сврстан у род "документарних филмова о уметности"[661]. Претендујући на то да покаже будућу поставку савремене уметности и будући излагачки простор, овај филм је, иако тумачен као рефлексија музеја, био укључен у репрезентацију објекта музеја као места које ће "чувати/приказати" дела и изграђивати вредности које су, како каже Протић, непроменљиве и заувек дате, или савесно историјски реконструисане, чиме је, на исти начин, као и сам МСУ, био

---

[658] Ibid., 68.
[659] "MODERNA GALERIJA - pp: Dunav film – ps: Vladimir Basara – r: Vladimir Basara – f: Petar Ljutić – m: arhivska – mt: Maja Lazarov – met: 280 – tp: 35mm, kolor, st. – rod: dokumentarni, film o umetnosti – od: 30. XII 1965.", u: Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 318.
[660] Ibid.
[661] Ibid.

укључен у репрезентацију аутономије високе уметности те архитектуре високог модернизма, на начин на који је то већ појашњено.

За разлику од *Модерне галерије, Пусти снови* је то учинио на нешто другачији начин, за шта се разлози могу тражити у његовој потенцијално широј друштвеној улози и потенцијално ефикаснијем доприносу стабилизацији ширих друштвених вредности. *Пусти снови* је био окренут већем броју гледалаца, с обзиром на његово жанровско одређење. Са друге стране, реализован је годину дана након што је југословенска модна индустрија била у проблему, а чак 30% производа остало у магацинима, јер су југословенски потрошачи били ”разочарани производима”, а ”модна производња друштвених предузећа постала предмет јавне расправе” за побољшање квалитета и дизајна одеће, што је требало да подстакне обнову домаћег дизајна и ”естетизацију индустријске моде”[662]. Овај филм почиње шпицом у којој је модна кућа ”Беко” наведена крупним кадровима на рекламама продавница у централној зони Београда којом Љуба и Зорица шетају **[Фт. 4.2.4.3.50. – 4.2.4.3.55.]**, и текстом где је наглашено да је ”Бетекс” учесник у продукцији филма.

4.2.4.4. Још једно могуће читање

На крилу одлука да се пословна политика заснује на принципу финансијски обезбеђених продукција, у *Авала филму* је, заокруживањем производних планова 1953. године, окупљен велики број потенцијалних сценариста, откупљена су ауторска права од угледних писаца, начињени су покушаји адаптација значајних позоришних дела, и праћен је развој широког круга новинских репортера како би се пронашли текстови са савременом тематиком.[663] Годину дана касније, 1954, по представи *Сумњиво лице* Београдског драмског позоришта у режији Софије Јовановић и Предрага Динуловића, реализован је истоимени филм поменутог ауторског тима. Разлози за реализацију су тумачени као последица чињенице да је представа била постављена ”супротно искуству и позоришној традицији” и да су оба аутора имала одлучујућу реч у Београдском драмском позоришту, које је, осим што је уживало популарност у јавности, сматрано ”носиоцем једног новог ентузијазма, разбијања академизма, одбацивања догматизма, иницијатором смелих експеримената и истраживања нових форми позоришног израза”[664]. О томе како је *Сумњиво лице* доспело на филм, Софија Јовановић је изјавила:

> 1953. почињем рад на филму режијом моје позоришне представе *Сумњивог лица,* рађене 1948. у Академском позоришту, награђене првом наградом на Фестивалу омладинских позоришта као неко ’ново виђење Нушића’ које није одговарало струји социјалистичког реализма (Велибору Глигорићу) и напротив за којим су стајали ’модернисти’ (Ели Финци, Бора Глишић и други – нарочито омладина из ’Младог борца’ Добрица Ђосић). Када се ова ’битка’ између њих завршила и победила омладинска струја, онда су директори ’Авала филма’ желели да се та представа пренесе на филм и некако сачува! Тако је и дошло до мог снимања на филму. Међутим,

[662] Податак износи Анђелка Слијепчевић у тексту ”Савремено одевање и мода 1967/68”. У решавање проблема југословенске модне конфекције, укључени су Савез инжењера и техничара текстила СР Србије, Друштво инжењера и техничара и текстилаца Београд, Савезна привредна комора, а одржано је и стручно саветовање *Естетика у производњи текстила и у одевању*, 14. октобар 1966, у Београду, у Савезу инжењера и техничара СР Србије. Видети: Велимировић, ”Мода и идеологија: ка новој политици стила”, 354.
[663] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*.
[664] Ibid., 174.

стилизација представе, која је била њена основна вредност, на филму је потпуно изгубљена иако су играли сви глумци из бивше представе. У то време – филм није трпео позоришну стилизацију – напротив филмски закони су тражили реализам до натурализма.[665]

Анализирајући покушај да се представа, постављена у слободан простор, адекватно транспонује на филм, филмска критика је *Сумњиво лице* означила као пасивно осликавање појединих призора камером, као дело ”знатно испод нивоа израза који је већ освојен у ранијим филмовима”[666] Авалине продукције. Критика је и наредне филмове Софије Јовановић интерпретирала у обрасцу односа позоришта и филма.[667] Мимо позоришне литературе, Софија Јовановић је у области филма реализовала и *Орлови рано лете* (1966) по роману Бранка Ћопића, у коме је њен рад означен као задовољавајући, и филм *Пусти снови* (1968), који је уједно и њен једни филм са савременом тематиком а који, за разлику од свих претходних остварења, није био предмет опсежне анализе. Након што је реализован, филм *Пусти снови* је означен као трагикомична прича ”о човеку између свакидашњег живота и снова, уз низ духовитих перипетија”[668].

Иако покушаји интерпретације савремених тема нису наилазили на значајније коментаре критике, по којој је Софија Јовановић јасне стваралачке профиле на филму постигла тумачењем наводних мотива из прошлости и њиховом актуелизацијом,

---

[665] Radoslav Lazić, ”Sofija Soja Jovanović”, u: Radoslav Lazić*, Estetika tv režije: reditelji govore,* (Beograd: RTS, Televizija Beograd, 1997), 79-88, 84.

[666] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 174.

[667] По реализацији *Сумњивог лица* Динуловић се вратио позоришту, а Софија Јовановић је наставила рад на филму првим југословенским колор филмом, *Поп Ћира и поп Спира* (1957), рађеним по истоименој комедији Стевана Сремца. Овај филм је назван делом којим је надмашено све што је до тада створено у домену комедије, а рад Јовановићеве успешним покушајем да се ”традиционално позоришно искуство преобрази у филмски израз”, да се ”у реалистичном амбијенту, уз благе стилизације, оживи време с краја прошлог века”. Видети: Ibid., 174. Док је *Сумњиво лице,* означавано као преливање позоришне стилизације, експеримената и истраживања нових форми позоришног израза на филм, те се као покушај удаљавања од струје социјалистичког реализма и тадашњег, доминатног приступа ”реализма до натурализма” на филму, може сматрати особеним пионирским покушајем борбе против догматизма, *Поп Ћира и поп Спира* је, успевши да, стилизованом интерпретацијом, мотиве из прошлости учини актуелним, био упечатљив пример остварене борбе за ничим спутано стваралаштво. Заједно са филмовима *Суботом увече* (1957) Владимира Погачића *Авала филма* и *Свога тела господар* (1957) Федора Ханџековића *Јадран филма*, *Поп Ћира и поп Спира* је у Пули 1957. добио награду за најбољи филм. *Дилижанса снова* (1960) је означена као одвајање од Стеријиног света и препуштање претеривањима, након чега су уследиле екранизације комедија Бранислава Нушића, између осталих, *Др* (1962), *Пут око света* (1964) и *Силом отац* (1969), који су анализирани у оквиру дотадашњег рада југословенске филмске продукције на Нушићевим комадима. Новаковић се осим поменутим, посебно бавио филмовима *Народни посланик* (1964) Столета Јанковића у продукцији *Босна филма*, *Мува* (1950) Бранка Ћеловића у продукцији *Звезда филма*, *Општинско дете* (1953) Пурише Ђорђевића у продукцији *Авала филма*, и *Госпођа министарка* (1958) Жоржа Скригина у продукцији *УФУС*-а. Расправљајући о квалитету визуелне интерпретације, Новаковић је највећем броју филмских тумачења Нушића замерио робовање ”*театарској* традицији у методском приступу”, где је ”мисаона и изражајна поједностављеност у лично редитељском третману, сводила (је) ове покушаје на произвољно тумачење и дилетантско извитоперавање Нушићевих литерарних материјала, транспонованих на примитиван језик филма – без свежине и емоционалности новог медијума.”. Задржавајући се на историјским и конформистичким условљеностима ”*театарским конвенцијама*”, Новаковић интерпретације Нушића разврстава у три етапе, назвавши већину филмова театарским реконструкцијама, којима је само подмирен ”историјски дуг снажној позоришној традицији”, због чега је било ”нормално” очекивати да ће се ”прави Нушићев тумач на филмском платну тек појавити”. Већина филмова Софије Јовановић је изостављена из ових интерпретација, а *Др* је означен као изузетно дело којим се изашло из сенке театра и по први пут на југословенском филму раскинуло са конвенцијама преснимљеног позоришта. Иако је наведено да је *Др* ”суштински изневерио литературу којом је био инспирисан”, закључено је да је ”понудио *модерну* филмску форму”, да су Нушићеви ликови престали да делују као ”смушени провинцијски кловнови и убоги комедијанти пренети с позорница у филмски студио”, да је ”Визуелна експресивност постала (је) саставни део филмске *комике*”, да поједине секвенце представљају достигнућа и антологијску вредност југословенске филмске комедије уопште и да је реч о филму који је инструктиван за све будуће интерпретаторе Нушићевог литерарног дела. Видети: Slobodan Novaković, ”Narodni poslanik”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 41,42 (1964), 82-85. (курзив С.Н.)

[668] Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 175.

тумачења репрезентације архитектуре у филму *Пусти снови* могла би се спровести и у вези са могућим тумачењем овог филма као јединог примера из опуса Софије Јовановић који је, стилизованом интерпретацијом и визуелном експресивношћу, приближавајући филм позоришту, али у тумачењу савремене теме, одраз стварности истиснуо из опсега пожељних вредности, потврђујући тезе антидогматизма. Контекст укупних оцена о раду Софије Јовановић, који је, као семиотичка формација, подразумевао стилизовану интерпретацију и визуелну експресивност, могуће најбоље описује Ранко Мунитић, у осврту на њен други играни филм, у тексту *Пролегомена за сваку будућу југословенску филмску комедију,* где се, у расправи о неспоразумима у оквирима југословенске филмске комедије, рад Софије Јовановић смешта у корпус покушаја ”уметничких, а не артистичких” тумачења садржаја живота у Југославији.[669] Фокус оцена о ауторству Софије Јовановић, које је Мунитић упутио још у време почетака њене филмске каријере, филмска критика никада није изменила.[670] Контекст приближавања филма позоришту, које је било кључ рада Софије Јовановић, потврђује и став режисерке ”У сваком случају – моја веза са филмом почела је чисто ’позоришно’ тј. снимањем позоришне представе, преведене на филмски језик. Ова веза са позориштем, позоришним комадима и литературом блиском позоришту није ме на филму никад напуштала.”[671] Тумачења, међутим, не би подразумевала приступ са становишта које одређује редитељска *ars poetica*[672] уопште, већ анализу у оквиру контекста у коме би се примена режисерског приступа тумачила као потреба да филм *Пусти снови,* као екранизација идеологије социјалистичке демократије, допринесе да идеологија делује актуелно и забавно. Питање значења архитектуре Београда могло би се поставити у вези са производњом знања које конструише ауторска слобода Софије Јовановић која, осврћући на дилеме обичног грађанина Југославије, архитектуру Београда репрезентује као идеолошки субјект који, интерпретирајући садржај овог конкретног филма кроз приближавање филма позоришту, чини отклон од догматизма.

---

[669] ”Исту појаву наћи ћемо на другом подручју наше филмске комедије, коју бих за разлику од прве, савремене, назвао *комедијом која узима мотиве из прошлости да би их стилизованом интерпретацијом учинила актуелним и занимљивим*. За разлику од прве, ова врста комедије часно је дебитовала с филмом *Поп Ћира и поп Спира* Соје Јовановић. Стваралачки задаци нису у тој врсти нимало лакши, јер за материје нужне сентименталности, костима, мелодраме треба одговарајућим надахнућем и смислом за меру извући шарм, дражест и допадљивост, на основу квалитета.”, Munitić, ”Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, 119.

[670] О ”приближавању филма позоришту”, у монументалном издању *Историје југословенског филма*, Петар Волк пише: ”Тако је међу београдским ауторима, а нарочито оним који су били везани за ’Авала филм’, Соја Јовановић – постала једина жена редитељ и уз то искључиво опредељена за филмску комедију. Имала је у томе успеха, дошла до искуства која су могла да објасне многе проблеме овог толико прижељкиваног, али недовољно афирмисаног жанра. Ослањала се, уз сву недоследност углавном, на проверени комедиографски израз, тражила аутентичност у литератури, настојала да утврди сликовитост вербалних досетки, да што веродостојније аранжира ситуације у којима доминира забуна, посматрала глумце и занимала се у чему је њихово заједничко дејство унутар савременог комедиографског израза приближавајући тако филм позоришту.”, Volk, *Istorija jugoslovenskog filma,* 175.

[671] Lazić, ”Sofija Soja Jovanović”, 84.

[672] Видети: Ibid., 84.

4.2.5. Модерна архитектура и рад

Бог је умро узалуд (1969), Радивоје Лола Ђукић

Филм *Бог је умро узалуд*[673] (1969) у режији Радивоја Ђукића, реализован је у продукцији *Инекс филма* и приказује Ненадов покушај да својим колегама, радницима у фабрици која је нерентабилна и предвиђена за гашење, помогне да не остану без посла. Он одлучује да разговара са својим братом близанцем Предрагом, од кога зависи судбина фабрике. Како не наилази ни на какав одговор, јер Предраг нема времена ни да га саслуша, Ненад одлучује да отме Предрага и привремено замени свој идентитет са његовим, док сам, у Предраговој улози, не одобри кредитирање фабрике. Након што се замена идентитета заиста и деси, Ненад, међутим, почиње да се мења. Ненад жели да остане Предраг.

Бог је умро узалуд почиње шпицом, где у првом кадру камера прати човека на бициклу, који се зауставља пред кућом и улази у двориште **[Фт. 4.2.5.1. – 4.2.5.3.]**. Исти човек, али сада у оделу, са актен ташном у рукама, ужурбано излази из истог дворишта, седа у аутомобил и одлази **[Фт. 4.2.5.4. – 4.2.5.6.]**. Док се виде слике два дела исте куће, чује се наратор који говори о близанцима, о Предрагу и Ненаду. Предраг је ”много више постигао у животу”, ”Он има леп положај, леп ауто, лепу жену, и лепши део куће.”, док Ненад ”нема скоро ништа”, ”Станује у сутерену, нема жену и можда чак, неће имати где ни да ради, јер је фабрика, у којој је столар, врло, врло нерентабилна.”[674]. У Предраговом делу куће виде се Предрагова супруга и кућна помоћница, а у Ненадовом, Ненад који сам припрема оброк **[Фт. 4.2.5.7. – 4.2.5.18.]**. Камера зумира тигањ са два јајета на око, а одмах затим следе две паралалне слике, на подељеном екрану. Ненад на бициклу пролази калдрмисаним улицама, поред уцерица, док је Предраг у аутомобилу и пролази широким булеварима, поред дрвореда и нових зграда које се у даљини тек назиру **[Фт. 4.2.5.19. – 4.2.5.27.]**.

Иако су од почетка шпице у другом плану приказани тек обриси архитектуре, показано је да ће она имати значајну улогу у приказу приче о, по речима наратора, ”нежној љубави двојице браће и осталих који то нису”, а која је, како је то шпицом наговештено, обрађена кроз два линеарна и паралелна описа свакодневица обојице протагониста. Неопходно је на почетку напоменути да су значења која је архитектура добила описом две паралелне свакодневице, односно конструкцијом две паралелне и у

[673] BOG JE UMRO UZALUD – produkcija: Inex film; scenario: Radivoje Lola Đukić; režija: Radivoje Lola Đukić; pomoćnik reditelja: Arsa Milošević; asistent režije: Milorad Bajić; kamerman: Dušan Nedeljković; muzika (izbor): Ildi Ivanji; scenografija: arh. Dragoljub Lazarević; asistent scenografa: Jovan Radić; montaža: Ivanka Vukasović; kostimograf: Danka Pavlović; ton: Bata Pivnički; mikroman: Marko Rodić; masker: Jelisaveta Eržebet; organizacija: Petar Galović; sekretar: Nada Nedeljković; direktor filma: Momčilo Dodočić; uloge: Miodrag Petrović-Čkalja, Stanislava Pešić, Zdravka Krstulović, Žika Milenković, Đokica Milaković, Miodrag Popović – Deba, Mika Viktorović, Željka Rajner, Bata Paskaljević, Duda Radivojević, Stevan Minja, Olga Ivanović, Mića Tomić, Nada Urban, Milan Puzić, Bogić Bošković, Ćaša Pavlović, Krcun Đorđević, Gorjana Janjić; boja; rod: igrani, 1969. (подаци преузети са шпице филма)

[674] Наратор: ”Ово је прича о близанцима, о нежној љубави два брата и других који нису браћа. У овој кући живе Предраг и Ненад. Толико су слични да их ни рођена мајка није никад разликовала. Па ипак, Предраг је много више постигао у животу. Он има леп положај, леп ауто, лепу жену, и лепши део куће. А Ненад, нема скоро ништа. Станује у сутерену, нема жену и можда чак, неће имати где ни да ради, јер је фабрика, у којој је столар, врло, врло нерентабилна.”, *Bog je umro uzalud*, DVD, režija Radivoje Lola Djukić (1969; Beograd, RS: Delta Video, 2009), 00.00.27. - 00.01.17.

бинарну опозицију постављене стварности, концем филма оповргнута и замењена новим значењима.

4.2.5.1. Фабрика *vs.* бивша Привилегована аграрна банка, Нови Београд, Торањ на Авали и класе самоуправног социјализма

Сцене у којима је интерпретиран Ненадов радни дан постављане су у архитектонски простор фабрике, који је немогуће са прецизношћу идентификовати.

У оквирима архитектонског дискурса, индустријски објекти су тумачени унутар интерпретативног обрасца који је успостављен 1950. године и то, како је раније помињано, најпре на Првом саветовању студената архитектуре ФНРЈ, рефератом *О индустријској архитектури* Стјепана Гомбоша, где је, изношењем става да предратна Југославија није била капиталистичка земља, направљен дисконтинуитет са њеном предратном индустријализацијом и, истовремено, прокламовано да се, у пројектовању индустријских објеката у будућности, не мора бежати од приступа решавању истих архитектонских проблема који су спровођени у предратној Југославији, јер они нису били ”капиталистички”[675]. На саветовању архитеката у Дубровнику 1950. године истој теми је посвећена посебна пажња, о чему је такође, било речи. У реферату *О индустријализацији,* Владимир Антолић се бавио анализом теме са неколико аспеката указујући пре свега на проблеме зонирања индустрије.[676] Ова тема је, потом, преусмерена на пројектантске проблеме индустријских објеката у чији је центар постављен човек и његове потребе[677], чему је у реферату *Индустријско градитељство и улога архитекте – пројектанта* Андрија Менделсон посветио посебну пажњу осврнувши се на ”естетику индустријских објеката”[678].

---

[675] Gomboš, ”O industrijskoj arhitekturi”, 77-82.

[676] Препоручено је да нове фабрике треба смештати у засебне зоне, према привредним условима. Наглашено је да је дотадашња пракса показала да је ”погодно за индустрију одабрати положаје уз постојећа места и градове”, јер ”за стварање сасвим нових насеља треба много више средстава и много више времена у коме би људи морали живети и радити под веома тешким условима, у пустоши, без најосновнијих уређаја за културан и здрав живот.”. Иако је предвиђено да ће у деловима Југославије која имају ”боље услове” доћи до веће концентрације индустрије, закључено је да ће ”закон економичности”, тј. ”најодлучнији фактор у индустријској производњи”, условљавати и концентрације индустрије на ширим и ужим подручјима постојећих насеља, ”уз она места у којима је раније била подизана индустрија, посебно тамо где су за то постојали повољни услови и где су створени потребни стручни кадрови, научне установе и сл.”, јер је ”у доба садашње почетне фазе индустријализације потребно (је) да што јефтиније и брже продукујемо, како би што брже ојачали земљу”. Видети: Antolić, ”O industrijalizaciji”, 578-579.

[677] ”Да је слика наших градова, у којима је унутар стамбених зона подигнута индустрија, ружна, не треба посебно истицати. Стога је зонирање града и смештање индустрија у посебне зоне ван стамбених подручја потпуно у складу са тежњом да се очува леп изглед наших градова. То вреди посебно за историјске градове који садрже разне архитектонске споменике и вредно наслеђе наше културне прошлости. Наше нове фабрике треба да буду архитектонски добро обликоване, тако да претстављају високу архитектонску културу, јер оне представљају главне напоре наше земље. (...) Те објекте треба решавати као урбанистичке целине, складно са осталим градским ансамблима. Фабрика је место где раде људи, стога њену околину треба уредити што прикладније за боравак људи.”, Ibid., 579.

[678] ”Некадашња фабрика била је ружна и нечовечна. Наше данашње фабрике нису више ружне и не смеју да буду. Радник треба да гледа и осећа радионицу као део свог интимног стамбеног простора и у складу са тим треба радионицу и уредити. Ако ми нове станове градимо у зеленилу, где се унутрашњост стана слободно повезује с парком и баштом, онда то треба спровести и у фабрикама. (...) архитектонско обликовање индустријских објеката представља у суштини уметност, која посредством технике и науке организује простор и површине у складу са њиховом наменом и која решава и изражава постављене проблеме на одговарајући естетски начин. Архитектура индустријских објеката остварује се дакле кроз синтезу науке, технике и уметности. При томе уметност није допунски и украсни елемент, већ органски део целине од које је неодвојива. Код нас не постоји традиција у грађењу индустријских објеката, још мање постоји наслеђе у погледу неке естетике код фабриканата. Фабрикантима старе Југославије је веома мало било стало до тога да ли њихова фабрика изражава нешто, а још мање има ли у целини или

Филм *Бог је умро узалуд* се човеком и фабрикама бавио на другачији начин. На филму је архитектонски простор фабрике приказан као место у коме се одвија Ненадов радни дан, с тим што то није било место које остварује јефтинију и бржу продукцију, о чему је Антолић говорио 1950, образлажући основ за то да ”Наше нове фабрике треба да буду архитектонски добро обликоване, тако да представљају високу архитектонску културу (...)”[679], о чему је говорио и Менделсон. На филму, фабрика је приказана управо супротно, као место кризе.

Инжењер Ђура заказује састанак јер су фабрици ”одбили интеграцију због нерентабилности”, старих машина, слабих квалификација запослених **[Фт. 4.2.5.1.1. – 4.2.5.1.6.]**. Ненад који би ”за колектив и у ватру и у воду и у општину и на гробље”[680] је, након сазнања о могућностима за нова отпуштања радника, забринут[681] и покушава да нађе решење[682]. Архитектонски простор фабрике је, након ових, уводних, сцена у тему којом ће се филм бавити, приказиван детаљно и то након замене идентитета протагониста. У фабрици где је до тада приказиван Ненад, постављене су сцене са Предрагом, коме су након отмице појашњени разлози, и који привремено живи Ненадов живот. У фабрици су снимљене сцене у којима се види Предрагов разговор са Ненадовим колегама – о проблематици и парадоксима просперитета, о односу тржишта и обичног живота радника који ”нису криви” за нерентабилну производњу и прописане намете, јер су фабрику ”добили такву”[683], о бирократизацији синдиката[684] и о самоуправљању које у пракси не постоји[685] **[Фт. 4.2.5.1.7. – 4.2.5.1.15.]**. Након

у појединостима уметничке вредности. Основна ствар је код њих била ефикасност, радни учинак у циљу обезбеђивања профита. Ми знамо да лепо и ефикасно нису противуречни појмови, да лепо не представља никакав вишак ни луксуз. Лепота треба да је неопходни саставни део сваког индустријског објекта, она је животна потреба нас свих. Ако добро осветљење, грејање и проветравање представља за радника у индустрији физичку климу која му омогућује да ради по здравим и сигурним условима, онда естетске вредности индустријских објеката обезбеђују потребну моралну климу у којој се човек неће механизовати, већ стално уздизати на виши идеолошко-културни ниво.”, Mendelson, ”Industrisko graditeljestvo i uloga arhitekte-projektanta”, 580, 582.

[679] Antolić, ”O industrijalizaciji”, 579.

[680] *Bog je umro uzalud*, 00.17.16. - 00.17.19.

[681] ”*Значи морамо да отпустимо нову групу људи! Па где ће они да се запосле?! Па добро и они имају душу, мајку му!*”, *Bog je umro uzalud*, 00.15.10. - 00.15.14.

[682] ”Ненад: *Да помогнем?* (Узима венац у руке) *Чуо сам говорника мало пре. Био је добар човек. А нама ништа није вредније од човека. Ех, просто ми жао што покојник није жив да чује како га хвале. Лепо је понекад чути лепе речи о себи.* Ожалошћени: *Ви сте кадровик у том предузећу?* Ненад: *А шта је покојник био по занимању?* Ожалошћени: *Књиговођа.* Ненад: *А, књиговођа! А, то би могао наш Станоје. Знате предузеће нам је у кризи па гледамо некако да распоредимо људе.* Ожалошћени: *Не вреди, друг. Набацио се већ један док је још покојник био на боловању.* Ненад: *А Станоје баш добар, вредан човек.* Ожалошћени: *Па, видите и код других. Данас има још сахрана.* Ненад: *Нема вајде, остало су пензионери.*”, *Bog je umro uzalud*, 00.17.26. - 00.18.24.

[683] ”Ђура: *Све податке ћете добити на састанку колектива, друже Предраже. Ја Вам сада говорим приватно, као стручњак, као инжењер, разумете.* Предраг: *Ваљда се ваша приватна и службена мишљења слажу?* Ђура: *Па, не увек. Ја као стручњак знам где нам је просперитет. Ја видим само ове непродате залихе, старе машине, слабу структуру, знам шта је тржиште, економска рачуница. Али када после рада изиђем с радницима, или када дођем код неког у кућу, мени те анализе делују сурове. Разумете? Па нису они криви што је фабрика оваква. Добили су је. Знате ли колико нам само општина узима за земљу коју сад газимо? Дај за културу, науку, порезе, прирезе, буџете!*”, *Bog je umro uzalud*, 01.09.17. - 01.09.51.

[684] ”Трпко: *Синдикат је покретао то питање, ... али, ... шта може синдикат?! Питам ја тебе друже Предраже. Како може један закон да наређује осмогодишње школовање, а други не да паре за то школовање? Како рецимо један те тера на здравствено осигурање, а други не да ништа сем аспирина? Један каже узми младе, а други продужује стаж старима.* Мицко: *Ej, Трпко, остави то што не разумеш! Говори о синдинату.* Трпко: *И о синдикату, и о синдикату ћу ја! Да је правде друже Предраже, а не бирократије, онда би наши синдикални руководиоци у форумима имали плате колики је наш просек примања, па они би се тукли да нам помажу.*”, *Bog je umro uzalud*, 01.10.22. - 01.10.55.

[685] ”Предраг: *А шта ти мислиш, друже Мргуде?* Мргуд: *Мислим да смо заборавили да све треба да се врти око човека и због човека. Ми смо ово самоуправљање и увели да друг о другу мисли, да сви брину, али ми се чини да нас динар не спаја, него дели. Срачунамо се данас, па због оног сутра, па кад почнемо да размишљамо о свом*

наведених сцена, подељених у три групе, према темама о којима Предраг разговара са радницима, које су приказане паралелно са сегментима нове Ненадове свакодневице, поново су у три измене, приказане и сцене без дијалога – Предраг у Ненадовој улози је са радницима у фабрици, у разговору и на паузи за ручак **[Фт. 4.2.5.1.16. - 4.2.5.1.18.]**.

Сцене у којима је интерпретиран највећи део Предраговог радног дана постављане су у архитектонски простор бивше Привилеговане аграрне банке (1932-1934) архитеката Петра и Бранка Крстића **[Сл. 37.]**. У истом архитектонском простору, снимљене су и сцене у којима се Ненад види у Предраговој улози на његовом радном месту, које су, такође приказане у три измене.

Привилегована аграрна банка је грађена од 1932. до 1934, по пројекту архитеката Петра и Бранка Крстића. Након девастирања објекта током бомбардовања за време Другог светског рата, објекат је обновљен и надограђен за потребе седишта ЦК КПЈ.[686] Национализацијом приватног банкарства, која је довршена *Законом о национализацији приватних привредних предузећа*[687], објекту је коначно промењена намена. Бивша Привилегована аграрна банка је на филму пословна зграда, а филм приказује само унутрашњост овог објекта. У уводној сцени Предраг жури ходником зграде у којој је запослен. Секретерица и први подређени у хијерархији ходају за њим, а свити се, док он издаје захтеве за калкулацијама, упоређењима стопа раста, статистичким подацима, не би ли се проценили биланси за кредитирања репродукције фабрика, прикључује још људи[688] **[Фт. 4.2.5.1.19. – 4.2.5.1.24.]**. По замени Предраговог и Ненадовог идентитета, у истом ходнику исте зграде, са истим људима види се Ненад, који се најпре не сналази у новој улози, коме се достављају закључци анализа, доносе материјали на потпис и предлажу термини колегијума о оценама пословања[689] **[Фт. 4.2.5.1.25. – 4.2.5.1.27.]**. Након што добије информације о фабрици намештаја у којој је заправо запослен, Ненад разговара о могућим олакшицама за њену реконструкцију[690], и, у последњој измени

сопственом динару, ми заборавимо да погледамо плаче ли неко дете прекопута. Треба да смо више људи, друже Предраже. Јер је ова економика због човека измишљена.", *Bog je umro uzalud*, 01.11.17. - 01.11.53.

[686] Просен, "Палата Привилеговане аграрне банке у Београду", 63-76.

[687] "Закон о национализацији приватних привредних предузећа".

[688] "Ненад: *Апроксимације су доказ да нема уопште калукулације!* Пуниша: *Имали су консултацију стручњака.* Предраг: *Хоћу упоређење стопе раста! Кад се уверим, даћемо зелено светло.* Пуниша: *Молим.* Секретарица: *Молим вас, само потпис!* Ненад: *Ко је парафирао?* Пуниша: *То је у реду!* Предраг: *Није у реду! Хоћу параф, Пунише, Станише, Синише!* Човек: *Материјали за састанак.* Предраг: *Који?* Човек: *Сутрашњи!* Предраг: *Тек данас? Пуниша, прегледај!* Човек 2: *Друг Стева пита кад може код вас?* Предраг: *Кад могу?* Секретарица: *У среду у два!* Предраг: *У среду у два!* Човек 2: *У среду у два!* Жена: *Овде су комплетни статистички подаци за први квартал.* Предраг: *Извуците дијаграм!* Човек 3: *Другови нам, друже Предраже, траже кредит за репродукцију фабрике!* Предраг: *Мотивација?* Човек 3: *Старе машине, даве се.* Предраг: *Какви су то изрази 'даве се'?!* Човек 3: *Па ...* Предраг: *Ми нисмо спасилачка екипа! Нека дају гаранције! Мотивацију! Целу лепезу!*", *Bog je umro uzalud*, 00.18.34. - 00.19.17.

[689] "Пуниша: *Само параф, друже Предраже.* Човек 3: *Само параф, ...* Ненад: *Знате ја бих сутра, нека преспава, па ћемо онда.* Пуниша: *Знам, али све је прегледано, сравњено, анализе су јасне.* Човек 3: *Јесте!* Ненад: *Добро, како ти кажеш. А где треба да потпишем? Немам оловку.* Човек 3: *Извол'те!* Ненад: *Где рекосте? Овде?* Пуниша: *Да, ту.* Човек1: *Опростите, кад желите да дође колегијум?* Ненад: *Колегијум?* Човек 1: *Материјали су сви готови.* Ненад: *Готови?* Секретарица: *Слободни сте сутра у десет!* Ненад: *Сутра?* Сви у глас: *Сутра у десет!* Ненад: *Значи ја сам сутра слободан?* Секретарица: *Сутра.* Ненад: *Добро.*", *Bog je umro uzalud*, 01.08.43. - 01.09.15.

[690] "Ненад: *Пуниша, ја бих ипак поледао онај материјал који су послали другови из фабрике намештаја. Траже неку олакшицу због реконструкције, и тако.* Пуниша: *Немају услова. Стручне службе су спремиле све анализе. Никакве гаранције немамо да ће то користити.* Ненад: *Али да пробамо, па људи су тамо Пуниша, ... па мислим, ...* Пуниша: *У реду. Припремићу материјал, друже Предраже.* Ненад: *Е, фино! И, хвала!* Човек 2: *Изволите, спремно је за потпис!* Ненад: *Јесу то ...* Човек 2: *Парафирали су већ другови Пуниша, Славиша и Синиша.* Ненад: *Е, ако су Пуниша, Славиша и Радиша, онда у реду!*", *Bog je umro uzalud*, 01.09.53. - 01.10.21.

сцена без двоумљења прихвата привилегије новог положаја[691] **[Фт. 4.2.5.1.28. – 4.2.5.1.30.]**.

Паралелно са три измене сцена које су снимљене у простору фабрике, без дијалога и у којима се Предраг види у разговору и на паузи за ручак са радницима, такође у три измене, приказани су и сегменти нове Ненадове свакодневице, у сценама у којима се виде објекти изграђени у Новом Београду - Стамбена кула (П+13+Пк) у блоку 2 (1958-1963) архитекте Бранка Петричића **[Сл. 21.]**, Стамбена зграда П+4, Хотел за самце "Нови Београд" у блоку 5 (1963) архитеката Б. Ђосића, М. Јањића **[Сл. 61.]**, Стамбена зграда П+4, такође у блоку 5 (1961) архитеката С. Јовановића, Б. Дамјановића, Б. Хранисављевића, и Музеј Савремене уметности (1961-1965) Ивана Антића и Иванке Распоповић **[Сл. 62.]**, као и ТВ торањ на Авали (1965) Угљеше Богуновића и Слободана Јанића **[Сл. 63.]**. У дискурсима архитектуре, посебна пажња посвећена је само некима њих.

Стамбена кула (П+13+Пк) у блоку 2 у Новом Београду, архитекте Бранка Петричића, део је стамбених блокова 1 и 2, који су реализовани од 1959. до 1963, чије је урбанистичко решење такође урадио Петричић. Архитектонским пројектима израђеним од 1958. до 1959, предвиђена је изградња око 3600 станова. Ови пројекти су израђени по усвајању Генералног урбанистичког плана Новог Београда 1958, чијим је усвајањем и почетком радова, лева обала Саве "постала (је) највеће концентрисано градилиште стамбене изградње у нашој земљи, лабораторија експерименталног и студијског рада", где су "створени (су) услови вишег нивоа становања с комплетним комуналним уређајима и услужним објектима"[692]. Објекти су пројектовани након опсежних анализа актуелних статистичких података о демографији и стамбеној ситуацији у Београду те усвајања стандарда за пројектовање станова[693], а у конструктивном систему префабрикованог монтажног скелетног система од преднапрегнутог бетона, Института за испитивање материјала Србије (ИМС)[694], реализовани у оквиру југословенске грађевинске индустрије[695]. Архитектура блокова 1 и 2 је, у оквиру архитектонских дискурса, као што је помињано, интерпретирана унутар најразличитијих интерпретативних образаца, у односу на архитектонске домете, где је, између осталог, означено да стамбеним блоковима "није постигнуто композиционо јединство, а у архитектонском погледу, понављање типских објеката, чија архитектура није постигла прочишћене облике, не делује најугодније"[696]; конструктивне домете, где се сматрало да је реч о изразитим примерима "примене преднапрезања у зградарству"[697]. Објекти су интерпретирани и хибридним стратегијама, где је, у контексту теме вишеспратница[698] и

---

[691] "Жена: *Добили сте позивницу, друже Предраже.* Ненад: *Хвала, доћи ћу!* Жена: *Хоћете ли сами или да позовем шофера?* Ненад: *Који шофер? А, шофер, да, да!* Човек 3: *Извол'те, ту је све!* Ненад: *Шта?* Човек 2: *Па, о тој фабрици намештаја.* Ненад: *А, јел'? Хвала, хвала!*", *Bog je umro uzalud*, 01.10.57. - 01.11.10.
[692] Петричић, "Прве урбанистичке реализације, Нови Београд 1955-1975", 223.
[693] Ibid.
[694] Trbojević, "Prikaz sistema prefabrikacije ing. Branka Žeželja", 7- 9; Đoković, "Primena sistema IMS u izgradnji Novog Beograda", 39-47.
[695] Радове је изводио "КМГ Трудбеник", са подизвођачима, на пример, фасадерске радове су изводили "Техносервис" Београд, "Карбон" Загреб и "Опленац" Топола.
[696] Minić, "Pregled urbanističke i arhitektonske delatnosti u Jugoslaviji 1945-1946", 61.
[697] Jevtić, "Savremena tendencija u razvoju konstrukcija od prednapregutog betona", 42.
[698] Macura, "Kule savremenih gradova", 3, (61).; Lazarević, "O nekim pitanjima građenja visokih zgrada – oblakodera", 62.; Minić, "Visoki objekti u gradu", 40-42, (63).

њихове изградње у Југославији[699], стамбена кула наведена као пример у Новом Београду[700]; у контексту повезивања концепта ”стамбене заједнице” са друштвеним оквирима и друштвеним уређењем у Југославији[701], блокови 1 и 2 су интерпретирани као ”прве месне заједнице које су (…) реализоване у целини”[702]; а у контексту изградње Новог Београда, као места којим се, ”После вишегодишње паузе, 1957. године (се) поново актуелизира изградња Новог Београда (…).”, након што је 1947, ”док су Грађани отклањали последње трагове минулог рата, донета (је) одлука да неизграђени простор између Београда и Земуна такође постане део Београда”[703]. Стамбене зграде П+4, у Улици Отона Жупанчича 3-17, у блоку 5 у Новом Београду (1961) архитеката С. Јовановића, Б. Дамјановића, Б. Хранисављевића[704] и Стамбена зграда П+4, Хотел за самце ”Нови Београд” у Улици Отона Жупанчича 21 у блоку 5 (1963) архитеката Б. Ћосића, М. Јањића[705], нису посебно интерпретиране. Сви ови објекти су на филму приказани у једној од три сцене у којима је, док је Ненад у Предраговој улози, описано прихватање привилегија Предраговог радног места. Ненада у Предраговог улози возе службеним аутомобилом градом, и то Новим Београдом, улицом данашњег назива Михајла Пупина. Кроз прозоре аутомобила види се Стамбена кула (П+13+Пк) у блоку 2 **[Фт. 4.2.5.1.31. – 4.2.5.1.33.]**, и у контракадру, у улици данашњег назива Отона Жупанчича, Стамбена зграда П+4, Хотел за самце ”Нови Београд” у блоку 5 **[Фт. 4.2.5.1.34. – 4.2.5.1.36.]** и Стамбена зграда П+4, такође у блоку 5 **[Фт. 4.2.5.1.37. – 4.2.5.1.39.]**.

У наредној сцени приказан је Музеј савремене уметности (1961-1965) Ивана Антића и Иванке Распоповић, који је у дискурсима архитектуре интерпретиран пре свега у вези са ”просторном концепцијом музеја”[706], која је означена као ”оригинална”, а зграда музеја као ”снажно и оригинално дело, које је умногоме обогатило и унапредило нашу архитектуру”, које ”заслужује озбиљно проучавање и одмеравање домета у оквиру наше а и иностране архитектуре”, и коначно, као ”смели замах у правцу нових путева”[707]. Музеј је тумачен као ”најзначајније дело изузетне вредности, које улази у врх југословенске савремене архитектуре”, којим је Антић, припадник ”смене генерација” архитеката послератне изградње и ”нове авангарде” архитектонског стваралаштва, ”поред Равникара, Рихтера, Добровића и Богдановића, стекао

[699] Видети: *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961).
[700] Lazarević, ”Stambene kule u Novom Beogradu”, 26.
[701] Видети: ”Nacrt opšeg zakona o stambenim zajednicama”, 71-74.; Bjeličić, ”Stambena zajednica – osnovna planska urbanistička jedinica grada”, 43,44.; Đorđević, ”O nekim problemima planiranja i finansiranja kompleksne izgradnje stambenih naselja”, 44,45; Jernejec, ”Stambena naselja danas i sutra”, 45.; Sila, Radovan Miščević, ”Optimalne veličine stambenih zajednica”, 46.
[702] Glavički, ”Novi Beograd – Novi deo grada u centru gradske teritorije”, 71.
[703] Ibid., 69.
[704] Видети: ИАБ, фонд бр. 22, блок 5 кутија 1; 3.
[705] Видети: ИАБ, фонд бр. 22, блок 5 кутија 15.
[706] ”Код овог музеја, са великом захтеваном *cimaise* – ом (дужина на којој се могу изложити слике по зидовима према усвојеним условима) и великом кубатуром, простор је јединствен без преграда и коридора. (…) Посебан је доживљај јединствени простор где се поједини простори преливају један у други.”, Minić, ”Jedna nova prostorna koncepcija muzeja”, 19. Минић наводи и да је: ”(…) једноставним средствима постигнута (је) скоро виртуозна игра унутрашњег простора који је истовремено и јединствен и тако рафинирано издиференциран. У јединственом унутрашњем простору развија се читава каскада разних нивоа повезаних степеништем. (…) Кретање од једног до другог нивоа узбудљива је авантура не само због доживљаја уметничких дела већ и због необичног доживљаја простора.”, Minić, ”Moderna galerija u Beogradu”, 34.
[707] Minić, ”Jedna nova prostorna koncepcija muzeja”, 21.; Митровић, *Новија архитектура Београда*, 20-21.

међународну репутацију, признање и пажњу јавности ван граница наше земље”[708]. Музеј је отворен на дан двадесет и прве годишњице ослобођења Београда у Другом Светском рату, речима Бранка Пешића, о томе да су изградња и отварање музеја ”доказ бриге социјалистичког друштва за тековине културе” и да ”наша заједница цени резултате које су уметници постизали често под веома тешким околностима”[709]. На филму, МСУ је приказан у сценама где се Ненад види како присуствује скупу ”високих” званица које му прилазе да га поздраве док он гледа уметничка дела **[Фт. 4.2.5.1.40. – 4.2.5.1.42.]**.

Као кулминација приказа Предраговог радног дана, у последњој, трећој измени сцена, као паралела сцени у којој је Предраг у Ненадовој улози на ручку са радницима у фабрици, Ненад у Предраговој улози стоји сам на платформи са које из даљине посматра град. Иако филм не показује јасно о ком је објекту реч, јер се сем платформе објекат заправо ни не види, сцена је снимљена на платформи ТВ торња на Авали (1965) Угљеше Богуновића и Слободана Јанића. Овај објекат је реализован након што су Генерална дирекција пошта и РТВ Београд крајем 1959. године расписали интерни конкурс за израду пројекта УКТ и телевизијске станице на Авали и пошто је, после поновљеног конкурса, пројектовање објекта поверено поменутим архитектима, а извођење радова грађевинском предузећу ”Рад” из Београда.[710] Уз компаративне анализе са ”сличним објектима у свету”, које је дискурс архитектуре спроводио, закључено је да је овај објекат ”оригиналан (је) у више аспеката”, што се, како је наведено, приписује ”изразитом контрасту у димензијама и материјалу између бетонског и челичног дела торња и складном прелазу од троугаоне основе стабла торња на три ванредно обликоване ноге”[711]. Посебно је назначавано да ТВ торањ није ”само једно оригинално и успело конструктивно решење”, већ је и пример ”плодоносне сарадње архитеката и конструктора, који су успели да антенском стубу дају високе архитектонске квалитете и да га тиме уврсте у највећа остварења наше савремене архитектуре”[712]. Иако је навођено да је форма торња била ”предусловљена веома прецизним функционалним одређењима”, подвучено је да је она ”постигнута (је) искључивом употребом брит-бетона, који се овде подаје колико конструкцији и архитектури толико и модерним скулпторским тражењима”[713]. Архитектонске интерпретације су закључиле да је реч о делу које је ”подједнако вредно како у архитектонском концепту тако и у конструкцији која је интегрални део те архитектуре”. Ауторски тим поменутих архитеката је, заједно са инжењером Миланом Крстићем, сврстан у групу ”Генерација А/46”, док је Угљеша Богуновић оквалификован као стваралац кога ”одликује стил посебног ликовног израза где је стално присутна извесна романтичарски и лирски интонирана игра духа”, а чији је пројектантски приступ ”сериозан прилаз решавању проблема функције и конструктивног склопа, али са стално

[708] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 168.
[709] Наведено према: Протић, *Нојева барка: поглед с краја века (1900-1965)*, 586.
[710] Đorđe Zloković, ”Televizijski i UKT toranj na Avali kraj Beograda”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 40 (1966), 19-23. Видети и: Đordje Lazarević, ”Epohalni i sa istorijom savremeni konstruktori”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 51 (1968), 7-12.
[711] Zloković, ”Televizijski i UKT toranj na Avali kraj Beograda”, 20.
[712] Ibid.
[713] Митровић, *Новија архитектура Београда*, 40-41, 41.

присутном тежњом да се од рационалног учини онај одлучујући скок ка имагинарном и атрактивном”[714].

Сви поменути архитектонски објекти су коришћени у приказу приче о Предрагу и Ненаду, а која се, сходно нараторовим речима о причи ”о нежној љубави два брата и других који нису браћа”, може сматрати интерпретацијом универзалне теме братске љубави. Интерпретација је, међутим, посегла за извором аутентичности југословенског социјализма. Универзална тема је интерпретирана у југословенском контексту, својеврсним преиспитивањем вредности са чијом се имплементацијом у Југославији започело 1948. и иницијално завршило 1953. године, када је друштвено самоуправљање постављено у средиште идеологије социјалистичке демократије и када су прокламовани односи међу људима засновани на слободи и равноправности, а у центар постављена идеја о човеку, чији је положај регулисан основом коју чине друштвена својина над средствима за производњу, право да ужива плодове свога рада, људске слободе, демократска права и друштвено-политички односи који омогућавају да човек стваралачки делује и као управљач и као грађанин.[715] Реч је о интерпретацији вредности чијом је имплементацијом начињен радикални прекид са прошлошћу пре Револуције и са сопственом совјетизованом прошлошћу, те би се тумачење значења архитектуре на филму могло позиционирати унутар интерпретативног оквира поменуте теме која, посезањем за извором аутентичности у југословенској прошлости, потенцијално није морала бити сложени захват. У том случају, значења архитектуре би се тицала улоге архитектуре у потенцијалној конструкцији приче о Предрагу и Ненаду као потпуно нове реалности, у друштву које нема континуитете са нејугословенском и сопственом совјетизованом прошлошћу, и које, насупрот томе, остварује континуитет са прокламованом идеолошком платформом, и тиме са самоуправном прошлошћу социјалистичке Југославије. Међутим, значења архитектуре су позиционирана у један сасвим другачији контекст, јер се филм заправо бавио дометима самоуправљања у Југославији готово двадесет година након што су његове вредности инкорпориране у друштвено-политички систем, указујући на друштвене неједнакости. У извесном смислу, друштвене неједнакости се могу сматрати и средиштем теме филма, али, неопходно је напоменути да ће се почетна теза филма до краја преобратити у нешто сасвим друго. Иницијално, архитектура Београда је означена у контексту неједнакости у друштву које су, како филм показује, већ наступиле, и тиме у контексту својеврсног напуштања идеолошке платформе самоуправног социјализма.

Тема друштвених неједнакости је, у време снимања филма, у Југославији била више него актуелна. У време реализације филма *Бог је умро узалуд*, у Југославији је спровођена привредна реформа, са којом се започело увођењем мера 1964, настављено мерама из јула 1965, које су биле ”почетак најдубљег преображаја привреде од увођења радничког самоуправљања у Југославији”[716], а након којих је 1966. усвојен петогодишњи план привредног и друштвеног развоја, којим је требало разрадити

[714] Martinović, ”Arhitektura: autori i ostvarenja”, 185.
[715] Petranović, *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963*, 29,30.
[716] Petranović, ”Reforma federacije u znaku političkih kriza”, 380.

реформу привреде која се нашла у стагнацији.[717] Привредна реформа је проглашена под притиском захтева за рационализацијом у привређивању у условима друштвене својине и самоуправљања, и то од стране снага у СКЈ које су ”сматрале (су) себе прогресивним насупрот присталицама административног привређивања, јаке државе и федералног унитаризма”[718]. Међутим, нова економска политика, либерализација и оријентација на тржишну привреду спровођене су споро и недоследно.[719] Иако је привредна реформа почела да даје резултате на плану ефикасније организације производње, побољшања технологије и квалификације радника, њени биланси били су поражавајући.[720] Између осталог, по први пут након ослобођења, забележен је пад броја запослених, ”половином 1968. око 400.000 Југословена радило (је) ван земље”[721], од 1965. до 1968. у Југославији је забележен 631 раднички штрајк[722], док је 40% запослених примало месечну зараду ”нижу од тадашњих 600 нових динара (око US$48)”[723], запослени из редова високих државних, партијских функционера и растућег броја техноменаџерских структура имали су ”минумум шест пута већа месечна примања”[724]. Привредну реформу су пратили и, како пише Петрановић:

> Мирење с егалитаризмом (’једнакошћу у сиромаштву’), тражење радне сигурности, равнодушности према неоправдано високим трошковима производње и други ставови супротни тржишној привреди (били су) распрострањени међу радницима као последица дуго одржаваног и тешко савладаног административног система привредног руковођења. Штавише, неки радници доживљавали су прелаз на тржишну привреду као вид експропријације права радничке класе остварених у револуцији, односно као вид изрођавања руководећег слоја и стварања нове, ’црвене буржоазије’.[725]

Наратив филма *Бог је умро узалуд* је очито имао утемељење у тада актуелном стању друштвено-политичке и економске ситуације у Југославији. Иако ће се до краја филма показати да друштвене неједнакости заправо нису ни критиковане, јер интерпретација спровођења привредне реформе није указала на напуштање идеолошке платформе самоуправног социјализма, већ на потврђивање вредности самоуправљања, неопходно је поменути привремено фиксирана значења архитектуре.

Архитектонски простор фабрике је привремено, до тренутка обрта, о чему ће бити речи, означен као простор не само радничке класе, већ обесправљене радничке класе, као место друштвених пракси обесправљених слојева друштва. Одабир архитектонског објекта који се не може са сигурношћу идентификовати, али који

---

[717] Пораст личних доходака на рачун смањивања инвестиција и прерасподела средстава привредних организација, њиховим претварањем у носиоце проширене репродукције били су циљеви реформе. Изостајање значајнијих интервенција државе у планирање и проширену репродукцију мењало је дотадашњи привредни систем. Ibid.
[718] Ibid., 381.
[719] Реформа је започела без разрађеног привредног система. Друштвена средства су, након расподеле, уместо да одлазе у руке привредних организација, доспевала у руке банака. Нерентабилно пословање које је раније било под заштитом државних интервенција, у условима објективних економских законитости тржишног привређивања, постало је видљививо. Уследило је мешање административног приступа привређивању са новим решењима. Ibid.
[720] Просечни годишњи раст друштвеног производа за период 1957-1960 износио је 12,7%, за период од 1961-1964 9,7%, а за период 1964-1967 износио је 2,9%. Dušan Bilandžić, *Borba za samoupravni socijalizam u Jugoslaviji 1945-69* (Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske, 1969). Видети и: Rusinow, *The Yugoslav Experiment 1948-1974*; Petranović, ”Reforma federacije u znaku političkih kriza”.
[721] Petranović, ”Reforma federacije u znaku političkih kriza”, 381.
[722] У периоду од 1958. године и првог службено регистрованог штрајка до 1969. у Југославији је регистровано 1732 обустава рада. Nebojša Popov, ”Štrajkovi u savremenom jugoslavenskom društvu”, *Sociologija* (Beograd) br. 4 (1969).
[723] ”less than 600 new dinars (then US$48)”, Rusinow, *The Yugoslav Experiment 1948-1974*, 205.
[724] ”six times that amount or more”, Ibid.
[725] Petranović, ”Reforma federacije u znaku političkih kriza”, 381.

неспорно није био репрезентативан пример архитектуре индустријских објеката који су реализовани након Другог светског рата у Југославији, и у складу са претходно помињаним начелима изреченим 1950. године, није био у супротности са наративом, који је иницијално тежио интерпретацији друштвених неједнакости. Употреба архитектонског објекта фабрике нерепрезентативних архитектонских значења, у новом фикционом контексту је могла да допринесе конструкцији филмске слике свакодневице обесправљених радника. Са друге стране, бивша Привилегована аграрна банка, Стамбена кула у блоку 2, Стамбена зграда П+4, Хотел за самце "Нови Београд" у блоку 5, Стамбене зграде П+4, Музеј Савремене уметности и, може се рећи, ТВ торањ, истим наративом јесу означени не само као простор социјалистичке (друштвене) елите, већ социјалистичке елите која, са једне стране узурпира права радничке класе, и која се, са друге стране, упркос стагнацији привреде, не одриче својих привилегија. Ови архитектонски објекти су означени као места друштвених пракси елитних слојева друштва, а ни њихов одабир се није косио са поменутим наративом. Са једне стране, објекат Бивше Привилеговане аграрне банке је, осим што је био репрезент домета модернизма у архитектури између два рата[726], био је и објекат изузетног симболичког потенцијала капитализма, у коме се радничка класа обесправљује, будући да је реч о објекту који је пре Другог светског рата био намењен "приватном банкарству", иако је у новом идеолошком контексту понео сасвим другачије симболичке потенцијале. Сви остали поменути архитектонски објекти представљали су репрезентативне примере домета архитектонске, грађевинске праксе у послератној Југославији, али и репрезентативне примере домета ширег модернизацијског корпуса у самоуправном социјализму, те носили својеврсни симболички потенцијал новог друштва. У новом, фикционом контексту, сви ови објекти су употребљени због значења репрезентативности и допринели су конструкцији слике свакодневице нове друштвене елите.

Значајно место у означавању обе групе архитектонских простора имала је чињеница да је њихова интерпретација спроведена конструкцијом бинарног пара, јер сва наведена архитектура Београда први, заокружени, сет значења добија управо приказом паралелних свакодневица. Обе групе архитектонских простора, понаособ, као чиниоци бинарног пара, јесу биле репрезенти два пејзажа једне исте садашњости, тј. два дела удвојене друштвене реалности, који су посложени у бинарни систем јасно наглашених разлика, и то разлика према залагању за вредности самоуправног социјализма. Сва наведена архитектура Београда била је репрезент паралелних реалности које имају или немају континуитет са самоуправном прошлошћу. Приказом односа "реалних" економских проблема и човека као темељне вредности самоуправљања из две перспективе, из перспективе елите и из перспективе радничке класе, архитектура фабрике, која није била репрезентативни архитектонски пример индустријских објеката, употребљена је и зарад конструкције друштвене реалности у којој се од континуитета са самоуправљањем, зарад рентабилности и ефикасности производње, одустаје, иако се, из перспективе радничке класе, исказујују континуитети са темељним вредностима социјализма, инсистирањем на човеку, као темељној

[726] Видети: Панић, "Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941".

вредности самоуправљања. Сва остала наведена архитектура, која је била скуп репрезентативних архитектонских примера, употребљена је и зарад конструкције друштвене реалности која је удаљена од некакве праве, аутентичне, самоуправне реалности, односно зарад конструкције слике ”друге” реалности друштвено политичког система социјалистичког самоуправљања, која не исказује континуитет са вредностима самоуправљања, и у којој се од континуитета са самоуправљањем већ одустало. Архитектонски простор фабрике, који је означен као простор обесправљених самоуправљача, јесте и место у коме се односи између људи развијају путем узора у самоуправној прошлости, место које је тиме део аутентичне југословенске садашњости, али и место у коме постоји потенцијал за очување самоуправљања. Насупрот овоме, бивша Привилегована аграрна банка, Стамбена кула у блоку 2, Стамбена зграда П+4, Хотел за самце ”Нови Београд” у блоку 5, Стамбене зграде П+4, Музеј Савремене уметности и ТВ торањ, означени као простор социјалистичке (друштвене) елите, јесу и места где се односи између људи развијају без узора у самоуправној прошлости, места који тиме нису део аутентичне југословенске садашњости.

Конструисањем ”друге”, ”лепше” садашњости социјалистичке (друштвене) елите, и садашњости обесправљене радничке класе као њеног бинарног пара, филм, са једне стране, иницијално проблематизује не само домете југословенства које је некада замишљено на аутентичном спровођењу идеја о једнакости, хуманизму, солидарности кроз самоуправљање, већ и његову будућност, јер би се аутентична југословенска модерност даље морала доказивати наспрам ”лепше” садашњости, наспрам пејзажа социјалистичке (друштвене) елите, наспрам ”другог” које стоји унутар југословенске садашњости, наспрам одустајања од самоуправљања. Са друге стране, филм проблематизује и значења архитектуре, која је неспорно имала квалификације модерне архитектуре.

Архитектонски простор фабрике је, филмском интерпретацијом којом је заправо извучен из некадашњег, тада већ двадесетак година старог, југословенског друштвено политичког контекста и смештен у контекст који се не одликује самоуправљањем, репрезентован у складу са поставкама о архитектури индустријских објеката, које немају везе са социјалним идеализмом, о чему је посебно говорено у поменутим рефератима Антолића и Менделсона, и у крајњој линији у Гомбошевом реферату. Са друге стране, сва остала наведена архитектура, која је била реализована на, како то пише Игњатовић, ”устаљеним тропима модернистичке архитектуре”[727] је, постављањем у исти контекст, репрезентована у складу са поставкама о модерној архитектури која је ”испражњена и лишена свог социјалног идеализма” и у складу са поставкама да се ”модерна архитектура почела идентификовати са бирократијама”[728]. У овом случају, биле су то бирократије самоуправног социјализма, удаљене од његових темељних вредности, и пре свега, од човека као њиховог стожера.

Бог је умро узалуд је, приказујући један сегмент реалности, који је при томе постављен као супротност некаквој аутентичној самоуправној реалности, приказао реалност која је деидеологизована, очишћена од јасно одређене идеологије, од

[727] Ignjatović, ”Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980”.
[728] Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, 52.

идеологије самоуправног социјализма, и овиме идеологизовао, дискурсима архитектуре већ, као што је више пута поменуто, деидеологизовану политички неутралну верзију модернизма у послератним годинама. Док су дискурси архитектуре југословенску специфичност потврђивали ослобађањем модерне архитектуре од њених идеолошких предзнака, дискурс филма је ово негирао наративима који, међутим, указују не на то да се од вредности самоуправљања одустало, већ да се одустало баш од вредности самоуправљања. У ширем друштвено-политичком контексту, и пре свега у односу на позицију Југославије у односу на блокове, реч је о значењима која са значењима политички неутралне верзије модернизма нису имала много тога заједничког, јер су показивала управо његову политички активну верзију, чија се активност очитавала у наводном одустајању од тачно одређене политике и идеологије. Инсистирањем филма на томе да управо репрезентативни примери архитектуре у послератној Југославији, која је реализована на језику модерне архитектуре, јесу репрезент једног сегмента пејзажа југословенске садашњости који је у директној опозицији са пејзажом ”обичних радника”, архитектура је репрезентована као архитектура која, како је у расправи о послератној архитектури у Југославији приметио Кулић, ”није била последица општег друштвеног развоја”[729], већ слика ”лажне модернизације”, уместо које је, како пише Игњатовић појашњавајући Кулића, ”у суровој реалности свакодневице” између осталог стајала и ”утопија названа самоуправни социјализам”, те као архитектура које је била ”својеврсни симулакрум модерности”[730].

4.2.5.2. Фабрика и бивша Привилегована аграрна банка, Нови Београд, Торањ на Авали и способности појединца

Задирањем филмског наратива у вредности досегнутих током периода од 1948. до 1953. године и тежњом ка показивању деформација у залагању за те вредности, могао се произвести филм које би био субверзиван, јер би се њиме, у крајњој линији, могао проблематизовати и сам сет вредности. Међутим, указивањем на недоследности у залагању за вредносну платформу самоуправљања, филм је обезбедио простор за комично, али се интерпретативни оквир пожељне слике југословенства до краја филма није прешао. Обртом у наративу, који ће кулминирати на крају филма, залагање за прокламоване вредности социјалистичке демократије постављено је у пожељан опсег значења, а насупрот наизглед субверзивном деловању расправе о друштвеним неједнакостима, вредности су потврђене и, штавише, указано је на могућности даљег замишљања обећане будуће заједнице Југословена.[731]

---

[729] Наведено према: Ignjatović, ”Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980”, 692.
[730] Наведено према: Ibid., 693.
[731] Најилустративнији пример опсега (не)пожељних интерпретативних оквира теме друштвених неједнакости догодио се 1950, након објављивања кратке сатира под насловом *Јеретичка прича* Бранка Ћопића, у *Књижевним новинама,* у којој се описује дан политичког функционера на одмору у летњиковцу на мору, где он ужива са припадницима нове социјалистичке елите. Ћопић пише: ”Овећа вила, са свих страна ограђена зидом и отворена само према мору, прибила се уз распуцао стрм камењар. Једва је видим од борова и чемпреса. Грађена је за вријеме старе, труле, ненародне... итд Југославије. (...) На хладовитој тераси виле ћути и досађује се омање друштво: министар Шеф Јовановић, његова свастика, помоћник министра са женом, генерал Стево Навала, нека крупна звјерка из крупне установе, још једна неодређена звјерка за коју нико посигурно не зна чиме се бави (а која само мудро и важно ћути), неколико баба и стараца и, најзад, један начелник персоналног одељења, који строго и сумњичаво посматра чемпресе, море, чамце и облачак што се надвија над ваздушни простор виле. Министрова свастика (студенткиња која на

Док су Предрагов и Ненадов идентитет још увек замењени, Ненадови другови и колеге из фабрике, Трпко и Мргуд, долазе код Ненада на разговор, у његов нови, раније Предрагов, кабинет. Међутим, схватају да је идеја о помоћи фабрици заменом идентитета пропала. Ненад им саопштава да је ”прегледао материјале”, да су ”принципи општег рентабилитета (су) примарни” и да ”(…) ми немамо права да дајемо зелено светло за проблематичне кредите у име неке лажне хуманости!”[732]. Док су Трпко и Мргуд још увек збуњени Ненадовим понашањем, наједном и неочекивано, појављује се Предрагов и Ненадов отац, чији је лик тада први пут уведен у причу.[733] Трпко и Мргуд саопштавају Ненаду да одлазе да пусте Предрага, да је игри дошао крај, али Ненад каже да не зна о чему причају. У разговор се укључује и отац који говори да он ”боље зна који му се син како зове”, да има близанце, али да је ”један (је) увек био способнији”, да је Предрагу говорио да ће бити успешан, да нису сва деца иста и када изгледају исто, као ”две сијалице”, и каже ”Али једна блиста, а друга шкарт, очас се угаси.”[734], чиме заправо потврђује да замене идентитета протагониста нема **[Фт. 4.2.5.2.1. - 4.2.5.2.3.]**.

Значења архитектуре Београда, која су успостављена током филма, расплетом, који ће уследити непосредно након поменутих сцена, јесу измењена. Разлике у привременим и коначно стабилизованим значењима ће наступити као последица примарне контекстуализације универзалне теме и контекстуализације која је уследила у тренутку у коме је сет вредности, позиционираних у опсег интерпретативног оквира југословенства, спасен. Спасавање вредности је започело поменутим сценама у којима

факултет одлази аутомобилом) и помоћникова жена управо су се вратиле из града.”, Бранко Ћопић, ”Јеретичка прича”, *Књижевне новине,* 22. август 1950. *Јеретичка прича* је покренула серију осуда у партијским, књижевним круговима, уз јавне нападе Јосипа Броза: ”А шта то значи када се у једној сатири узму људи од министра, генерала и помоћника министра до ударника, кад се такорећи обухвати читаво наше руководство државе и привреде. Он је узео читаво друштво и приказао га, одозго до доле, као негативно, што значи да га треба слистити. Такву сатиру ми нећемо дозволити и оставити је без одговора. Не треба се бојати и казати једном заувек да непријатељске сатире које иду за тим да разбију јединство не могу да се трпе код нас.”, Јосип Броз Тито, *Govor na Trecem kongresu Antifasistickog fronta zena,* (Dakovo, Kotarsko-Gradski odbor Narodnog fronta: 1950). Наведено према: Ратко Пековић, *Суданије Бранку Ћопићу* (Бања Лука, Београд: Књижевни атеље, 2001), 178. Видети и: Бранислав Димитријевић, ”Утопијски конзумеризам: настанак и противречности потрошачке културе у социјалистичкој Југославији (1950-1970)” (Докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2011). Димитријевић наводи и пример негодовања који се догодио након објављивања текста *Анатомија једног морала* Милована Ђиласа у коме су дати описи привилегованог слоја друштва у тадашњој Југославији. Текст је објављен 1. јануара 1954. у месечном часопису *Нова мисао*, што је резултирало Ђиласовим удаљавањем са свих функција у Партији, јануара 1954, иако се може изразити сумња да је то био примарни и прави разлог за Ђиласову смену. Детаљније видети у: Lempi, *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja*, 233.

[732] ”Ненад: *Реците шта има ново. Имам много посла.* Трпко: *Разговарали смо пет дана са Предрагом.* Мргуд: *Још је у фабрици.* Трпко: *Да знаш! Добар човек!* Мргуд: *Све разуме и помоћиће нам.* Трпко: *Ја се нешто мислим, … Навикли смо досад да гледамо људе као функцију. А уствари, кад му скинеш љуску, видиш обичан човек, поштен, искрен*. Ненад: *А шта је он то разумео?* Мргуд: *Каже, добићете зајам, морамо да смањимо дажбине, морамо због људи, каже!* Ненад: *Глупости! Прегледао сам ја те материјале и упоредио. Ако се проблем посматра интегрално, принципи општег рентабилитета су примарни, и ми немамо права да дајемо зелено светло за проблематичне кредите у име неке лажне хуманости!* Трпко: *Шта ти то говориш, бата Нешо?*”, *Bog je umro uzalud*, 01.14.52. - 01.15.57.

[733] ”Отац: *Тако ли се отац дочекује? А?* Ненад: *Тата! Тата! Седи! Па што ми ниси рекао да ћеш доћи? Послао бих ти ауто.* Отац: *Како си? Слушам о теби, читам о теби, а јадан отац се поноси!*”, *Bog je umro uzalud*, 01.15.58. - 01.16.13.

[734] ”Трпко: *Бата Нешо! Извин'те друже тата. Бата Нешо, да кажемо Предрагу да дође овамо?* Мргуд: *Време је да пустимо човека.* Отац: *Којем Предрагу? Па ово је Предраг.* Ненад: *Побркали су они, тата!* Мргуд: *Ма шта смо побркали?! Па ово је Ненад!* Трпко: *Наш Неша.* Отац: *Па ја ваљда боље знам како ми се који син зове. Имам двојицу, близанце. Али, један је увек био способнији. И увек сам говорио, Предраже, има далеко да дотераш. С тебе ће отац да се поноси. Кажу, сва су деца иста. Сву децу исто волимо. Лажу. Купиш две сијалице, изгледају исто. Али једна блиста, а друга шкарт, одчас се угаси. Ненад: Ја стварно не знам шта ви хоћете од мене. Будите љубазни, јавите се мојој секретарици, па, ако будем имао времена, примићу вас.* Мргуг: *Ненаде?* Трпко: *Нешо?* Ненад: *И запамтите једном заувек, ја се зовем Предраг, Ненад живи доле, у сутерену.*”, *Bog je umro uzalud*, 01.16.17. - 01.17.39.

је идеја о постојању две садашњости супротстављених друштвених класа престала да буде фиксирана као питање одустајања од самоуправљања и актуелних економских проблема, већ је пребачена у поље проблема онтологије човека, о чему сведоче и наредне сцене. Да се филмска интерпретација задржала на поменутој разини, значења наведене архитектуре би се могла кретати у поменутим опсезима, али, будући да интерпретацији није крај, расплет и обрт ће фиксирати њена пожељна значења у ширем идеолошком контексту.

Након поменутих сцена у кабинету најпре је приказан разговор између Јасне, Ненадове колегинице, и Ненада. На Јаснино питање да ли ће се вратити ”тамо доле, код њих”[735], Ненад одговара питањем ”Ко се икад враћа!?” и, упоређујући живот са планином, закључује ”Пењеш се, пењеш, и само по нека стаза води ка врху. Доле су магле, а врхови обасјани сунцем. И ко је луд да сиђе ако се већ једном попео!? Сем ако га не гурну низ стрмину.”[736] **[Фт. 4.2.5.2.4. - 4.2.5.2.6.]**. Ненад покушава да оде, али ка њему иду радници које предводи Предраг. Немајући куд, он бежи у кућу и закључава се. Док се Предраг обраћа радницима, појашњавајући Ненадово понашање[737], и док га позива да изађе[738], Предрагу се обраћа отац, који понавља да он зна ко је Предраг а ко Ненад, јер међу њима постоји ”огромна разлика”[739] **[Фт. 4.2.5.2.7. - 4.2.5.2.9.]**. Иако би радници хтели да оду, јер су из очевог става схватили да је битка за фабрику и радна места окончана, и иако Предраг предложи да он, како каже, сада мора да украде Ненада[740], један од радника говори да се они даље у то неће мешати, јер ће се и он, иако ”није рђав човек”, поново понашати као пре, јер, ”изгледа да је човек као човек такав”[741].

Овај тренутак био је најзначајнији за обрте у значењима архитектуре. Од овога тренутка јасно је показано да филм не тежи демистификацији реалних проблема у друштву, већ је, тиме што је уведен лик оца који ”зна” ко је способнији, и тиме што су радници приказани како се мире са нерешавањем реалних проблема, јер ”човек је човек”, указано на то да реални проблеми нису проблеми друштва, већ проблеми човека, који је ”такав какав је”. Отварањем проблема онтологије човека, постојање две класно подељене садашњости је дестабилизовано и наговештено је потврђивање постојања јединствене југословенске садашњости, која је не само природна последица тога што је човек ”такав какав је”, већ је и последица потврђивања прокламованог сета вредности од стране таквог човека, као природног стања ствари. Овиме је отворен пут којим би се, у даљем току филма, могло потврдити да је развој самоуправног

---

[735] ”Јасна: Хоћеш да се вратиш тамо, код нас?”, *Bog je umro uzalud*, 01.17.51. - 01.17.58.

[736] ”Ненад: *Ко се икад враћа!? Живот је као планина, Јасна. Пењеш се, пењеш, и само по нека стаза води ка врху. Доле су магле, а врхови обасјани сунцем. И ко је луд да сиђе ако се већ једном попео!? Сем ако га не гурну низ стрмину. Извините, журим, имам предавање*.”, *Bog je umro uzalud*, 01.18.02. - 01.18.53.

[737] ”Предраг: Смутиле га цифре, анализе, а људи су људи, а не геометријске фигуре!”, *Bog je umro uzalud*, 01.19.09. - 01.19.13.

[738] ”Предраг: *Какве су то глупости Ненаде? Видео сам све, разумео све и доста! Рекао сам помоћићу! Ти врло добро знаш ко си ти, а ко сам ја!* Ненад: *Сви су људи слични брацо! Разлика је само у томе где се ко налази! Чујем да имате неке тешкоће у фабрици? Гледаћу ако нешто могу да помогнем.*”, *Bog je umro uzalud*, 01.19.38. - 01.19.57.

[739] ”Отац: *Шта ’оћеш од Предрага Нешо?* Предраг: *Ја сам Предраг тата! Ја!* Отац: *Не говори тако сине! Ја бар знам Предрага! Сви знају Предрага. Разлика је велика међу вама.*”, *Bog je umro uzalud*, 01.19.58. - 01.20.10.

[740] ”*Нема друге, морам сад ја њега да украдем!*”, *Bog je umro uzalud*, 01.20.37. - 01.20.41.

[741] ”Мицко: *Извини, али ми у то нећемо више да се мешамо. Јер и ти ћеш као и Неша. Чим се вратиш тамо горе да заборавиш одакле си дошао. Не, ниси ти рђав човек. Не, не кажем! Али, изгледа да је човек као човек такав*.”, *Bog je umro uzalud*, 01.20.44. - 01.20.58.

социјализма природно стање ствари, да је социјалистичка демократија заснована на самоуправљању природна творевина, чиме би се на крају доктрина легитимисала најфинијим, најпрецизнијим и, на први поглед невидљивим, механизмом. За овај рад значајно, овиме је отворен и пут којим су значења архитектуре постављена у пожељан опсег, али и, неопходно је напоменути, у опсег одржавања *status-a quo* у друштву. Иако је филм могао бити усмерен на преиспитивање домета идеолошких премиса, суштински је био позициониран унутар доминатних интерпретативних стереотипа југословенства, јер је, као комедија, за разлику од реакционарне, морао имати улогу одржавања постојећег друштвеног статуса, с обзиром на улоге свих успешних жанрова. Џудит Рајт (Judith Wright) пише:

> Жанровски филмови се снимају и доживљавају успех јер привремено олакшавају страхове изазване свешћу о друштвеним или политичким сукобима; они помажу да се осујети било какав покушај акције који би под притиском тих сукоба живот могао да подстакне. Жанрови производе задовољство уместо акције, самилост и страх уместо побуне. Жанрови служе интересима владајуће класе, помажући јој да одржи *status quo* и смири потлачене групе. Неорганизоване и самим тим уплашене од саме идеје деловања, те групе одушевљено прихватају апсурдна решења друштвених и економских сукоба, које налазимо у жанровским филмовима. Када се вратимо у сложено друштво у коме живимо и када се поново суочимо са истим сукобима, изнова се окрећемо жанровским филмовима тражећи у њима охрабрење и утеху. Све нам то објашњава популарност тих филмова.[742]

Појава лика Предраговог и Ненадовог оца у кључним сценама у којима су се проблеми радника решавали, уз образложење да он ”зна” ко је ко, јесте почетак апсурдног решења сукоба о коме говори Рајтова, а који ће се разрешити у последњим сценама филма. Решење је уједно и основ за тумачење значења архитектуре која је интерпретирана на овом филму, те је, с обзиром на то да је могуће претпоставити да решење своју кулминацију добија у Ненадовом монологу пред радницима на крају филма, неопходно цитирати монолог. Ненад у Предраговој улози, каже **[Фт. 4.2.5.2.10. - 4.2.5.2.21.]**:

> *Шта је? Зашто ме тако гледате? Хоћете да будете судије? А свако од вас једва чека да ускочи на туђе место или у туђу постељу. И шта вас се тиче да ли сам ја ја, или ја нисам ја него мој брат. Сви смо исти! Али је још Бог рекао - Ко има даће му се! Због тога не вреди кукати! Уосталом, историја и нема времена за појединачна плакања. Некада је Бог гладнима обећавао рај. Ми знамо да Бога нема. Али знамо и то да је пред човечанством блистава будућност ... у којој ће сваки човек имати свој лични рај! Ако за сада у рају нема места за све, не будите гневни! Неко мора да пожури напред у будућност да би вам испричао како је тамо! Пустите мене! Пустите мене да стигнем међу првима! И ја ћу вам јавити! Јавићу вам сигурно! И увек ћу остати са вама, увек близак вама да ми сутра не бисте рекли – Нема раја! Бог је умро узалуд!*[743]

Поруком монолога нестаје класно удвојена и подељена садашњост, примарно конструисана путем југословенског ”другог”, реалности социјалистичке друштвене елите у властитој транзиционој садашњости, а ”лепша” садашњост, југословенско ”друго”, наспрам које би се доказивала нова југословенска модерност у настајању, метаморфозира у узорну будућност, ка којој би се доказивање усмерило. Метаморфоза југословенског ”другог”, које се налази у транзиционој садашњости, у узор који се

---

[742] Judith H. Wright, ”Genre Films and the Status Quo”, in: Barry Keith Grant, ed., *Film Genre Reader II* (Ostin: University of Texas Press, 1995), 41. Наведено према: Rafaela Moan, ”Čemu služe žanrovi”, u: Rafaela Moan, *Filmski žanrovi* (Beograd: Clio, 2006), 67-96, 80.

[743] *Bog je umro uzalud*, 01.21.05. - 01.22.21.

налази у будућности, јесте метаморфоза негативног у позитиван узор, и основ који наново успоставља контекст за нова тумачења значења архитектуре Београда на овом филму. Поруком монолога је јасно саопштено да је претходна интерпретација друштвених неједнакости, кроз проблематизацију залагања за вредности самоуправљања, којом је произведен ”други” унутар југословенске садашњости, била само акт који вредности није дестабилизовао. Оданост темељним вредностима самоуправљања овиме није негирана, већ је, из поља које је могло да нагласи да залагања за вредности више не постоје, концем филма премештена у поље у коме се оне подразумевају ”по себи”.

Иако су побројани архитектонски објекти делом филма означени као простор аутентичне транзиционе самоуправно социјалистичке садашњости и као простор њене другости, односно простор обесправљене радничке класе и простор социјалистичке друштвене елите, они су на концу репрезентовани као простори једног истог транзиционог тока, али различитих временских позиција. Били су то, са једне стране простор нужне садашњости, а са друге простор ”лепше” садашњости, односно простор будућности коју су већ досегли способнији чланови друштва, и где су, кључно, оба заснована на узору у самоуправној прошлости и јесу производ континуитета једног јединственог система развоја. Иако је на крају филма речено да су способнији успели да досегну лични рај, могућност да и остали чланови друштва досегну тај рај, или већ онај рај који могу сматрати својим, није негирана.

Дакле, архитектонски простор фабрике, од тога да је репрезент пејзажа обесправљене радничке класе која има узоре у аутентичној југословенској прошлости, метаморфозира у репрезента нужне садашњости мање способних чланова друштва. Сви остали архитектонски објекти, бивша Привилегована аграрна банка, Стамбена кула у блоку 2 у Новом Београду, Стамбена зграда П+4, и Стамбена зграда П+4, Хотел за самце ”Нови Београд”, у блоку 5 у Новом Београду, Музеј Савремене уметности и ТВ торањ на Авали, од тога да су репрезенти ”лепше садашњости” и пејзажа социјалистичке друштвене елите, метаморфозирају у репрезенте пожељне самоуправно социјалистичке будућности коју су досегли способни Југословени. Ни овај пејзаж није искључио континуитете са узором у југословенској аутентичној прошлости, с тим што континуитет остварују способнији чланови друштва. Архитектура Београда, која је репрезентована као сегмент југословенске будућности, јесте потврдила стереотипе о златном добу Југославије, које се налази на хоризонту очекивања, у светлој будућности, али је, значајније, потврдила и то да златно доба Југославије није само мит, већ реалност која се одиграва управо сада, у југословенској садашњости. Поменута архитектура, међутим, није представљала будућност у коју истовремено стижу сви чланови заједнице. Границе између властите будућности и властите транзиционе садашњости, уцртане унутар хронолошке садашњости транзиционог тела нације, нису биле уцртане хоризонтално унутар друштва, како би то на први поглед, и у вези са претходно поменутом проблематизацијом, којом је указано на постојање друштвених класа, могло да делује, већ вертикално, између људи који носе транзицију, тј. између оних који су за то ”способни” и оних који то нису.

Дакле, одабир архитектонског простора фабрике који је метаморфозирао у репрезента нужне садашњости мање способних чланова друштва, није био у

супротности са наративом који иницијалну критику друштвене неједнакости у Југославији преобраћа у констатацију о способностима чланова друштва, јер је употреба архитектонског објекта нерепрезентативних значења, у новом фикционом контексту, могла да допринесе конструкцији филмске слике свакодневице не обесправљених радника, већ оних радника који су мање способни. Одабир свих осталих архитектонских објеката, бивше Привилеговане аграрне банке, Стамбене куле у блоку 2 у Новом Београду, Стамбене зграде П+4, и Стамбене зграде П+4, Хотела за самце "Нови Београд", у блоку 5 у Новом Београду, Музеја Савремене уметности и ТВ торња на Авали, који су метаморфозирали у репрезенте пожељне будућности коју су досегли способни Југословени, такође се није косио са обртом у наративу, јер је употреба архитектонских објеката са значењима репрезентативности допринела конструкцији слике свакодневице не нове друштвене елите, већ свакодневице способних појединаца.

Неопходно је поменути и да, обртом у наративу по коме репрезентативни примери модерне архитектуре у послератној Југославији јесу репрезент не само једног сегмента пејзажа југословенске садашњости, већ и репрезент пејзажа југословенске будућности који заправо не стоји у опозицији са другим пејзажом, већ је само прогресивни сегмент истог транзиционог тока, ова архитектура више није репрезентована као архитектура која "није била последица општег друштвеног прогреса"[744], слика "лажне модернизације'", уместо које је, како пише Игњатовић, појашњавајући Кулића, "у суровој реалности свакодневице", између осталог, стајала и "утопија названа самоуправни социјализам", и коначно, као "својеврсни симулакрум модерности"[745]. Управо супротно, репрезентативни примери модерне архитектуре у послератној Југославији, репрезентовани су као архитектура реалне опције развоја, са којом паралелно постоји и сурова реалност свакодневице, као архитектура која је била последица општег друштвеног развоја, али у реалним оквирима, и коначно, као архитектура модернизације и модерности самоуправног социјализма. Будући да се *Бог је умро узалуд* може сматрати филмом који гледаоцу намеће друштвено прописана решења, јер филмске слике, како у делу текста *Чему служе жанрови?*, Рафаела Моан каже, "подржавају и чине природним односе доминације"[746], може се сматрати и да су бивша Привилегована аграрна банка, Стамбена кула, стамбена зграда, стамбена зграда Хотела за самце, Музеј Савремене уметности и ТВ торањ, осим што су репрезентовани као простори транзиционе будућности оних који су способнији, тј. као простори завршене југословенске модернизације на коју природно право имају способнији чланови друштва, репрезентовани су и зарад идеолошког тлачења, ради одржавања *status*-а *quo* у већ дубоко раслојеном друштву, чија је будућност, према реалним показатељима, чак четири године пре реализације филма, 1965, постајала неизвесна. Да ли је интерпретацијом поменутих архитектонских објеката на филму требало показати веродостојност не само дотадашње реалне пројекције развоја, већ и гаранције њених будућих претпоставки? Парадоксално, интерпретирани архитектонски објекти који су били реализовани након Другог светског рата, и који су били нарочит предмет архитектонских дискусија, и имали јасне позиције унутар дискурса архитектуре,

[744] Наведено према: Ignjatović, "Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980", 692.
[745] Наведено према: Ibid., 693.
[746] Moan, "Čemu služe žanrovi", 76.

репрезентовани су на филму као архитектура будућности, иако су били реализовани закључно са почетком привредне реформе 1965. године.

Сви архитектонски простори су филмском интерпретацијом, насупрот иницијалној тези, постављени у нови контекст из кога самоуправљање није изузето, те су репрезентовани у складу са поставкама о архитектури које имају везе са социјалним идеализмом. *Бог је умро узалуд* је, међутим, обртом у наративу, приказујући јединствену реалност која има упориште у темељу идеологије самоуправног социјализма, идеологизовао већ деидеологизовану наводно политички неутралну верзију модернизма у послератним годинама, те се у ширем друштвено-политичком контексту, ова значења могу сматрати политички активним.

Од почетка најавне шпице, филм приказује разлике између свакодневица главних актера, који живе у истој кући, каже наратор, Ненад у сутерену, а Предраг у "лепшем" делу куће, интерпретирајући најпре приватни план актера, док се у наредном кораку прелази на интерпретацију друштвеног плана. Почетак филма, али и велики број сцена које ће уследити снимљен је у Вили Роберта Цихлера – Гашпаровића на Сењаку, која је, по пројекту архитекте Рајка Татића, реализована 1936. године.[747] У првој секвенци, која се одиграва у Ненадовом делу куће, Ненаду у посету стижу колеге, заједно са Јасном, млађом девојком, која се жали Ненаду да је остала без посла.[748] Јасна позива колеге да унесу њене ствари код Ненада, и иако Ненад у првом часу то не дозвољава, она се усељава. Вече у Ненадовом делу куће, протиче у распоређивању Јасниних ствари и завршава се сценом у којој Јасна и Ненад седе пред улазом, на степеништу, и разговарају о пријему на спрату **[Фт. 4.2.5.2.22. – 4.2.5.2.30.]**.[749] У Предраговом делу куће је пријем за званице из високог друштва, које се ту редовно, петком, окупљају **[Фт. 4.2.5.2.31. – 4.2.5.2.36.]**.[750]

Вила Роберта Цихлера – Гашпаровића је иницијално репрезентована као једино место на коме се оба сегмента подвојене друштвене реалности пресецају, као граница две југословенске садашњости. Њена употреба на филму се може разумети као

---

[747] Видети: ИАБ, фонд бр. 6, ф. 13-25-1936.

[748] "Јасна: *Ја сам Јасна и радим у одељењу за политирање намештаја.* Ненад: *Да, да, Јасна политирка. Здраво, седите.* Јасна: *Хвала. У радној јединици увек су говорили, кад Јасна удари лоптице на фурнир, то је гланц ко бог.* Ненад: *Знам, знам.* Јасна: *Сви кажу Јасна, ти каква си радница не би те се стидели ни Маркс ни Енгелс.* Ненад: *Види луде, плаче што је хвале!* Јасна: *Не плачем ја зато друже Ненаде, него зато што ми није јасно.* Ненад: *Добро, добро. Хајде да видимо шта то Јасни није јасно.* Јасна: *Па ви сте добар човек. Добар мајстор. Зову вас људи Неша душа. Зато смо вас и бирали у самоуправу.* Ненад: *Ама шта ти није јасно, девојко, говори! Шта обилазиш као мачак око воденице!* Јасна: *Па није ми брате јасно зашто сам добила отказ. Ништа ми није јасно. Шта ћу ја сада?* Ненад: *Теби је то другарице, речено на састанку. Фабрика није рентабилна, слаба структура, а ти си сама, ниси хранилац. Па добро, помоћићемо. Раднички, другарски. Па нећемо те оставити на улици. Узми, једи!* Јасна (почиње да се осмехује): *Не зову вас ђабе Неша душа!*", *Bog je umro uzalud*, 00.04.45. - 00.06.18.

[749] "Јасна: *Чудо да и ви нисте горе? Браћа сте!* Ненад: *Ма браћу нам је бог дао, а пријатеље сами бирамо.* Јасна: *Нисте добро с' њима?* Ненад: *Добро сам, али ... свако има свој живот. Ја сам као дете волео дрво, разумео сам дрво и умео сам од њега свашта да направим. А он је одувек разумео људе. Свако зна понешто.*", *Bog je umro uzalud*, 00.13.10. - 00.13.33.

[750] "Предраг: *О, кога видим! Друже Војо, како је?! Кад домаћин закасни, то је срамота, веруј ми, срамота! Ево ме стигао сам! Драго ми је, драго ми је! А! А! Ти си ту?! Јел' стигао извештај из фабрике намештаја?! Само нешто траже, траже! Лепа ти је фризура! Браво! Бордо хаљина! Изванредно! Па рекао сам ти да ти бордо добро стоји, али не слушаш! Ако, није важно! О другарице Весна! Како је супруг? Ви увек елегантни и лепи! Дивно, дивно! Професоре! Како сте Ви професоре! Кажем како сте! Јаој, њему увек треба викати!* (…) *Кажем стално сам заузет! Састанци! Конференције! Не могу више! Треба неко да ме замени, не могу све сам! Пуниша! Јел' стигао онај извештај из коморе? Да знаш, да га видим, да га видим нећу! А Ви се забављате! Лако је Вама! Браво, браво! Па извол'те!* (мук) *Да вас ја нисам прекинуо ... Нисам!* (мук) *Браво! Само се ви забављајте!*", *Bog je umro uzalud*, 00.10.10. - 00.11.18.

најједноставнији начин не само за иницијалну конструкцију разлике између друштвених реалности, постављањем сцена Ненадове свакодневице у сутерен виле, и постављањем сцена Предрагове свакодневице у део куће који, између осталог, има салон и терасе са погледом на град, већ и да би се оне посложиле у бинарни пар. Чињеница да се са интерпретацијом почело постављањем сцена у вили која је реализована пре Другог светског рата може се тумачити као потреба да се удвојена друштвена реалност, тј. поларизована југословенска садашњост, репрезентује као својеврсна метафора континуитета са нејугословенском предреволуционарном прошлошћу, чиме се значења друштвене неједнакости и дисконтинуитета са самоуправљањем даље једноставно дистрибуирају. Обртом на крају филма, истој вили су, међутим, додељена значења репрезента граница, не између различитих друштвених реалности, већ између транзиционих ступњева једне исте, самоуправне друштвене реалности. На самом крају, међутим, остаје нејасно, због чега је, осим употребе баш овог архитектонског објекта, употребљена и сва остала архитектура на филму, јер, у крајњој линији, иста прича са истом поентом могла се испричати и без архитектуре. Да ли је репрезентација свих претходно помињаних објеката, као обриса будућности у садашњости, била неопходна и зашто? Зар Вила Роберта Цихлера – Гашпаровића, као место са кога филм почиње да интерпретира друштвене неједнакости и разлике између друштвених класа, које касније анулира у корист разлика између појединаца, није место на коме су обриси златног доба већ били досегнути? Зар двојица браће, узорни самоуправљач и узорнији техноменаџер, нису дотакли обрисе светле будућности становањем у стамбеној вили? Зар становање у вили није било репрезент златног доба, које је давно, национализацијом, већ стигло?

Интерпретацијом Стамбене виле Роберта Цихлера – Гашпаровића, зарад конструкције метафоре предреволуционарних остатака, дела нејугословенске историје и непожељне прошлости, обриси светле будућности, која је већ у првим годинама после рата била ту, нису могли бити репрезентовани на друштвено пожељан начин без интерпретације свих примера помињане архитектуре, јер филм без њих није могао произвести слику потврђивања аутентичног пута у бољу будућност и, још значајније, слику потврђивања производње пута замишљањем хоризонта, јер као што пише Жижек, филм не говори шта да желите, већ како да желите.[751] Иако је Вила Роберта Цихлера – Гашпаровића до краја филма постала репрезент једне јединствене реалности транзиционог тока реалне опције, она није могла бити репрезент социјалистичког раја који је требало да желе они од којих је рај давно почео да се удаљава, и да га желе баш таквог. За овај конструкт модерна архитектура Београда, изузетних архитектонских и грађевинских домета, модернизам политички неутралне верзије, била је више него добро решење за слику обећаног раја, који није имао никакве узоре ни на истоку ни на западу.

[751] Видети: *The pervert's guide to Cinema*, DVD, dir. Sophie Fiennes (NL: Sophie Fiennes, Georg Misch, Martin Rosenbaum, Ralph Wieser, 2012).

4.2.5.3. Још једно могуће читање

Након што је *Бог је умро узалуд* реализован, критика се није бавила његовим дометима. Био је ово још један у низу Ђукићевих филмова, који су, шест година раније, престали да се узимају у обзир.[752]

Иако је, по оцени критике, Ђукићево име за публику ”постало синоним забаве и разоноде”, а његови филмови ”најпопуларнији у биоскопским дворанама”, његов приступ филму је означен ”више као техничко средство комуникације између хумора и гледалаца него начин да се дође до особеног личног израза”[753]. Додељен му је епитет ”феномена који опстаје и поред свих оспоравања”[754]. Сасвим парадоксално чињеници да критика Радивоју Ђукићу никада није признала особени приступ филму, он је, међутим, оличавао остварен идеал слободе мишљења и деловања, о чему је уосталом и сам говорио. У интервјују за ТВ Београд, на питања Радослава Лазића, Ђукић одговара:

> Ја иначе спадам у тврдоглави сој људи и нисам волео да имам узоре. Увек сам мислио својеглаво. То није добро, али ја ту ништа не могу. Зато нисам имао узоре, а то је вероватно шкодило једино мени, јер је увек лакше ићи неким утабаним путем. *Не мислим да кажем да је мој редитељски пут особен и самосвојан*. Ја, пре свега, никад нисам себе сматрао искључиво редитељем. Ни писцем. Ја нешто стварам. И то увек сам – ма како то било. Ја не режирам туђе драме, или сценарије, а и не волим да неко поставља на сцену моје комедије. Чини ми се да је *моје дело – моја ствар*, без обзира у којем медију радио. Не препоручујем никоме да то ради, јер то сигурно није баш паметан поступак, али ја себе нисам могао да променим: оно што сам хтео да кажем – желео сам увек и до краја сам да кажем. А то сам радио у свим облицима сценског стваралаштва, то је вероватно и стицај околности и моја јака жеља да све пробам.[755]

На који начин чињеница да Ђукићу никада није признат особени приступ филму кореспондира са чињеницом да је његов рад оличавао у потпуности досегнут идеал

---

[752] *Нема малих богова* (1961) и *Срећа у торби* (1961) су 1962. сврстани у групу филмова комерцијалне оријентације југословенске продукције, коју је критика интерпретирала као супротност доминатном току развоја југословенског филма. Видети: Boglić, ”Takozvana orijentacija”, 1-6. Мира Боглић је овај став илустровала упоређујући оба филма са телевизијском серијом *Сервисна станица* у продукцији *Телевизије Београд, Југословенске радио телевизије* (ЈРТ), првом југословенском телевизијском серијом која је снимљена у шеснаест епизода и емитована од 14. фебруара 1959. до 22. октобра 1960. године. Филмови су означени као наставак серије, производа ”испод нивоа телевизијских емисија” који је филму *Нема малих богова* ”осигурао публику”, док је *Срећа у торби*, наводно нешто успешнији, ”примљен с далеко мање занимања”, јер код публике долази и до ”становитог засићења с обзиром да се тај домаћи забавни жанр испољава већ кроз шаблон који се понавља”, Ibid., 3. Био је ово само један од критичких осврта на феномен, на који је било и другачијих гледишта, ушанчених у виђење филма као привредне гране. Видети: Crnovšanin, ”Sa tribine potrošača”, 1-6. Петнаест година након реализације, Ђукићеви филмови из 1961. сврставани су у групу оних који ”носе на својим шпицама имена дилетаната и медиокритета домаће кинематографије, али, понекад, и имена синеаста која на том месту не бисмо очекивали”, Munitić, ”Savremena tema – najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma”, 16. *На место, грађанине покорни* (1964) *Авала филма*, који је такође настао по телевизијској серији у продукцији *Телевизије Београд, Огледало грађанина покорног* у десет епизода, емитованих од 1. фебруара 1964. до 11. априла 1964, сматран је филмом који је ”кројен” према глумачким могућностима најпопуларнијих комичара у Југославији, који се бави ”малим људима, помереним односима и атмосфером тренутка”, али и као филм ”истих врлина и мана” као и претходни, јер ”делује као добро увежбано естрадно позориште”, један од филмова који су ”издржали онолико колико је трајала актуелност њиховог хумора”, и као ”непретенциозна забава” која је имала ”не само дражи већ и одређено дејство у време када је домаћи филм био недовољно близак гледаоцима”, и, коначно као последица Ђукићевог приступа филму, који је ”више хумориста него сатиричар, ближи скечевима и веселим вечерима него сложеним структурама”, и уз све то, ”ипак има занимљивих запажања датих у форми која је рађена по укусу милиона гледалаца”, Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, 152. *Златна прашка* (1967) је назван покушајем ”пародије вестерна у форми примитивних каламбура”, а *Бог је умро узалуд* (1969) потрагом за ”искупљењем” због претходног филма којим се ”није отишло даље од позоришне представе”, Ibid.

[753] Ibid.

[754] Ibid.

[755] Radoslav Lazić, ”Radivoje Lola Đukić”, u: Lazić, *Estetika tv režije: reditelji govore*, 91-97, 91. (курзив Т.К.)

слободе и аутономије мишљења и деловања?[756] Уосталом, на Лазићево питање у поменутом интервјуу ”Шта је за Вас било најважније у уметничким процесима режије у појединим драмским медијима (театар, филм, радио, телевизија)? Шта је суштина режије као уметничког поступка?”[757], Ђукић одговара:

> Опет морам да раздвојим себе као редитеља од других колега. Ја сам само једном режирао на туђем тексту – у свом првом филму *Језеро.* У осталих неколико стотина режија увек сам режирао своје изворне комедије, ТВ серије, филмске сценарије, своје радио драме, приредбе итд. Значи да моје мишљење не може бити типично ни меродавно. Јер ја сам, у ствари, само остваривао оно што сам већ као писац замислио. Тумачио сам помоћу глумаца или слика своје мисли. Нисам, наравно, никад био против себе, а код многих редитеља постоји мишљење да писац није знао шта пише и да су они ту да исправе.[758]

На који начин се приступ филму, који критика није дотицала чак ни кроз интерпретације тема филмова, ипак некако уклапао у идеју о ”социјалистичким вредностима које тек треба стварати” и у интерпретативни стереотип о ”разноликости”[759] која чини специфичност филма у Југославији? Да ли се у разлози за рад Радивоја Ђукића на југословенској филмској комедији, такозваној оријентацији, како каже Мира Боглић, која је својевремено тврдила да је та оријентација угашена већ 1962, крију у ставовима које је наводио Црновшанин, а који се тичу југословенске филмске продукције као привредне гране? У интервјуу који је режисер Јован Живановић дао Горану Милорадовићу, а који је објављен 2010. године, повео се разговор и о Ђукићу:

> Ј. Ж.: (...) У сваком случају био је фаворизована личност. (...) Видео си филм [*Језеро*], филм је потпуно лишен било чега. Г.М.: Како фаворизован? Није био у СКОЈ-у за време рата. Ј.Ж.: Па знаш шта, нису они фаворизовали скојевце. То је од почетка почело. (...) Они су фаворизовали баш те, који ће да им служе. Г.М.: Који имају путера мало [на глави]? Ј.Ж.: Па да, да га има у

---

[756] Ђукићев рад на филму у својству режисера почиње равно двадесет година пре реализације *Бог је умро узалуд* и готово деценију пре комедија које је критика здушно негативно оцењивала, радом на филму *Језеро* (1950), који је у продукцији *Звезда филма* сниман током 1949. и завршен 1950. године. Филм о проблемима колективизације и саботаже при изградњи хидроценрале ”Јабланица” на Неретви, Ђукић је режирао по сценарију Југослава Ђорђевића. Видети: ”Film”, *Jugoslavija* (Beograd), br. 1 (1949), 116-117.; ”Најновији домаћи уметнички филм ’Језеро’”, *Политика,* 12. фебруар 1950, 5. Реч је о филму о сељацима који ”не дозвољавају потапање својих поседа”, и о људима који су ”из идеолошких разлога спремни на саботажу, ометају градитеље хидроенергетског објекта на Неретви” и где, ”По завршетку изградње, корисност електричне струје уверава људе тог краја у неопходност прогреса.”, Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 28. Године 1950. *Језеро* је назван уметничким филмом. Видети: N.N., ”Domaći umetnički film Jezero”, *Filmska kultura* (Beograd), br. 1, (1950), 93. Године 1975. је тумачен као занесена али обликовно уопштена и контекстуално непрецизна конструкција. Видети: Munitić, ”Savremena tema – najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma”, 8. Године 1986. *Језеро* је сматран филмом који је, у време када је реализован, изазвао ”необично снажан отпор јавности”, јер се појавио у тренутку када су ”многи настојали да оспоре и разобличе маниризам који је постепено гушио домаћи филм и успоравао његов развој”, односно у време када се друштво у Југославији ”ослобађало догми и њихових многоструких утицаја, у тежњи да афирмише право на сопствени и слободни развој у животу па и у уметности”, где се притом, под ослобађањем од догми подразумевало ослобађање од ангажованости, са значењем ”одређен начин априорног посматрања стварности”, која се ”сводила на историјску нужност и друштвену сврсисходност”, и конкретно ”(...) – треба илустровати тезе на живим људима и у природном амбијенту! У тим једообразним конструкцијама естетска субјективност је била потпуно парализана, тако да се од редитеља тражило да при додиру са реалношћу остане неосетљив и да учини напор како би у тим општим појмовима пронашао и своју стваралачку веродостојност.”, Volk, *Istorija jugoslovenskog filma,* 152. У контексту тумачења утицаја на филмско стваралаштво или, како је наведено, ”ограничења филмске уметности”, где аутори, ”без обзира на таленат и инвенцију, нису могли својим творевинама да дају облик реалности”, *Језеро* је коначно, тридесет година по реализацији, означен ”више као повод него као узрок (...) који је допринео да се административни утицај у стваралаштву донекле разобличи и лиши могућности да онако драстично врши притисак на савест стваралаца и онемогућава афирмацију изворног доживљаја”, након чега се Ђукић, како је наведено, повукао у позориште, а касније на телевизију, ”испољавајући више склоности ка хумору, комедији, естради”, Ibid.

[757] Lazić, ”Radivoje Lola Đukić”, 92.

[758] Ibid.

[759] Boglić, ”Geografija u kinematografiji”, 20.

> ћепу (...) А овај Ђукић је – што му се каже ... И он је тако и завршио живот, о томе сам и почео да ти причам. Он је после фаворизован, стално. Г.М.: Мада, после *Језера* он десет година није добио прилику да снима филм. Ј.Ж.: Па филм није он ни тражио. Он је одмах прешао у позориште. Није он имао никакве, знаш ... *Језеро* је било појам пропалог филма. Човек који направи пропао филм је ишчезавао из културе, из свега ... Он се одмах појавио као управник *Позоришта на Теразијама.* Па онда одмах се појавио као специјалиста за телевизију, о којој ништа није знао, јел, али је послат у Лондон, обавио послове, тако да он није ни покушавао да се бави филмом, јер он никад ни један филм честит није направио. Г.М.: А оно касније што је било, то је била забава ... Ј.Ж.: Па то је било ... да, то су били отпаци од телевизије. Он је на телевизији правио, *он је тачно пронашао то што треба, да се, као, критикује, ал' да се ништа не дира* ... Г.М.: Без праве жаоке да се критикује? Ј.Ж.: Па да ... Тако да, то што он десет година није радио то не значи ништа. Јер он никад више није ни радио на филму, него је крпио, тезгарио ... Радио је једно време у позоришту, док се није убацио на телевизију, после је на телевизији био главни.[760]

Даља тумачења репрезентације модерне архитектуре Београда могла би се спровести у контексту у коме се филм *Бог је умро узалуд* не би разумео као последица какве Ђукићеве тврдоглавости или својеглавости, о којој сам говори, или као какво естрадно позориште, на чему се критика у процени његовог рада истина зауставила, већ, у ширем идеолошком контексту, као и код свих претходних Ђукићевих филмова[761], као потреба да филм *Бог је умро узалуд,* као филмска екранизација идеологије социјалистичке самоуправне демократије, уз приступ филму уз гесло ”моје дело-моја ствар” и ”*да се, као, критикује, ал' да се ништа не дира*”, допринесе да идеологија делује ”лако и забавно”. Тумачење значења модерне архитектуре би се одавде могла да помере ка њиховој улози у производњи специфичног знања које конструише степен слободе, која је била доступна Радивоју Ђукићу, јер, осврћући се на драме близанаца Предрага и Ненада, Ђукић архитектуру Београда репрезентује као идеолошки субјект који, интерпретирајући садржај овог конкретног филма кроз приступ ”моје дело-моја ствар” и ”*да се, као, критикује, ал' да се ништа не дира*”, не чини отклон од догматизма, већ производи ”феномен који опстаје и поред свих оспоравања”.

---

[760] Горан Милорадовић, ”Глас 'ликвидиране генерације': Ауторизовани интервју са филмским редитељем Јованом Јоцом Живановићем”, *Годишњак за друштвену историју* (Београд), вол. 17 бр. 2 (2010), 74-113, 78.

[761] Ђукић се сличним темама бавио и у претходним филмовима. Филм *Нема малих богова* (1961): ”У једној сервисној станици, без посетилаца и без посла, царује атмосфера досаде и лењости. Једног дана, сасвим случајно, Рака – в.д. шефа, постаје шеф сервисне станице. Ово ангажовање мења његов карактер. Он почиње да наређује и виче. После реорганизације, коју Рака спроводи, у Сервисној станици очекује се долазак генералног директора предузећа, којем овај мотел припада. Рака жели да остави утисак на директора и упада у низ комичних ситуација.”, Ilić, ur., *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, 202.; *Срећа у торби* (1961): ”У сервисној станици долази до крађе. Шеф Рака успева да спречи лопове да однесу новац. Али ту почињу муке, јер Рака не зна шта да чини са милионима који су остали код њега. Страх га је да све пријави полицији, јер мисли да ће га оптужити за саучесништво у крађи. Рака ипак успева да се ослободи новца и ожени Маром која није хтела да чује за њега док му је новац био у рукама.”, Ibid., 216.; *На место грађанине покорни* (1964): ”Ситни чиновник Цуле проповеда ентузијазам своме колективу, љубав у породици и међу суседима. Због своје наивности уплиће се у аферу кријумчарења дрога и израста до јунака који, додуше под дејством хероина, баца истину у лице своме директору, колективу, грађанима и породици, да би, на крају, кад престане дејство дроге, схватио да мора да утоне, слаб и усамљен, међу људе онакве какви су.”, Ibid., 295.

ЗАКЉУЧАК

Истраживање модерне архитектуре Београда кроз фокус на историју њеног филмског бележења у југословенској кинематографији у периоду од 1945. до 1968. године, показало је да се о репрезентацији модерне архитектуре Београда на филму не може говорити као о рефлексији архитектуре као праксе, дисциплине или теорије на филмско платно, или о каквом одразу њеног претпостављеног егзистенцијалног, онтолошког својства које постоји по себи. Такође, значења модерне архитектуре забележене у југословенској кинематографији не тичу се ни рефлексије контекста, тј. какве објективне самоуправно социјалистичке стварности послератне Југославије, на модерну архитектуру Београда. Постмодерно теоријско и методолошко упориште истраживања преместило је расправу у опсег преиспитивања активне везе великих тема идеолошког контекста у Југославији у периоду од 1945. до 1968. године са универзалним значењима модерне архитектуре Београда, која је, према интерпретативним традицијама, реализована на строгим правилима и принципима, прекидом са традиционалним формама и техникама грађења, употребом нових технологија и материјала, градитељским програмима и задацима, субверзивном функцијом језика, ефектима фрагментације, функционализмом, апстракцијом, социјалним програмима.

Истраживање је показало да се преиспитивање активне везе тиче разумевања улоге универзалних значења модерне архитектуре Београда у творби сложенијих друштвених идентитета, виђене кроз југословенски филм, и да је модерна архитектура Београда која је приказана у југословенској кинематографији била сегмент дискурса који је учествовао у производњи знања о самоуправном социјализму и социјалистичкој демократији, а чије се конструисање одигравало и кроз друге низове дискурса уметности и културе.

Легитимација доктринарно нове идеолошке платформе у Југославији након раскида са Совјетским Савезом спроводила се кроз процесе конструкције и функционисања свих ДИА, међу којима су архитектура и кинематографија имале значајна места. Специфичност производње знања о специфичном спровођењу идеје о индустријској модерности по источном моделу масовне утопије, путем репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији, огледала се у особеностима реалности које су архитектура и кинематографија могле да произведу.

Након нулте идеолошке тачке, коју су за домен архитектуре означили пре свега ставови у извештајима са Првог саветовања студената архитектуре ФНРЈ, у тексту *Стваралачке компоненте архитектуре ФНРЈ* објављеном у часопису *Урбанизам архитектура*, и ставови у извештајима са Првог саветовања архитеката и урбаниста ФНРЈ, из 1950. године, модерна архитектура је, према упутствима, требало да крене путем слободног деловања архитеката у производњи окружења по мери човека, као саставног елемента југославизације архитектонског модернизма. У ширем идеолошком колоплету, ова идеја се подударала са широм идејом о затварању јаза, Лењиновим речима, ”између политичке авангарде и историјски ’заосталих’ привредних услова”, која је важила за све ДИА, и која је подразумевала хуманизовање простора историјске транзиције и доктринарно претварање терена од привредног до уметничког развоја у

зону слободе. Архитектура је добила улогу у ономе што Кулић назива неговањем естетског контраста са другим комунистичким земљама, уз шири друштвени оквир југословенске архитектуре који је остао чврсто социјалистички дефинишући своје типологије, обрасце финансирања, професионалне организације, али је и, како Игњатовић пише, ”задобила својеврсну телеолошку позицију тако што је конструисала слику обећане али извесне будућности ка којој се кретало југословенско социјалистичко друштво”, превазилазећи расцеп између ’простора искуственог’ и ’хоризонта очекиваног’.

Након нулте тачке оличене у реферату *Проблеми наше филмске уметности и задаци Савеза филмских радника* из 1950, југословенска кинематографија је званично кренула путем слободе уметничког стваралаштва, а филмска продукција путем самоуправљања. Међутим, финансирање производње, интервенције у процесима производње филмова и интервенције након њиховог објављивања, сведоче о слици механизма који се у складу са идејама о децентрализацији и либерализацији мењао, али чије су сложености, као последице промена и имплементације ових идеја, заправо коришћене за адекватнију контролу филма прецизним инструментима. Иако је практиковање слободе стваралаштва у области кинематографије могло да омогући потпуну имплементацију идеологије и њену репродукцију од раних дана, слобода стваралаштва је до 1969. године функционисала унутар строго контролисаног механизма производње филма, омеђеног сложеним односима у функционисању друштвене, самоуправљачке филмске продукције, а оличеним у неспорном и сталном надзору државе кроз финансирање филмова и у ”борби мишљења” о филмовима пре и током производње и након њихових објављивања.

Однос између идеологије самоуправног социјализма, тј. њене доктрине и модерне архитектуре, и југословенске кинематографије у посматраном периоду, као ДИА, трасираних и вођених на поменути начин, дало је најзначајније резултате истраживања.

Модерна архитектура Београда је у производњи самоуправно социјалистичког идентитета учествовала без обзира на најразличитије програмске, морфолошке, функционалне, естетске или било које друге квалификације, којима је разврставана унутар сопствене феноменологије и интерпретативних традиција. Истовремено, она је била једини маркер знања о самоуправном социјализму и у производњи самоуправно социјалистичког идентитета учествовала је без обзира на могућа разврставања филмова југословенске продукције, сходно филмолошким одређењима или одређењима теорије филма и развијене филмологије. Иако су се значења репрезентације архитектуре Београда у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године теоријски могла посматрати и анализирати у вези са садржајем, текстом и границама југословенског идентитета, који се у области филма уређивао еволуцијом ауторских приступа стваралаца филма, а тиме се, и кроз слободу стваралаштва на филму, легитимисала идеолошка платформа и производило знање о аутентичном југословенском путу, чињенице су указивале на то да је филмска продукција, још скоро двадесет година од тренутка објаве слободе, функционисала у етатистичком режиму и да су се садржај, текст и границе југословенског идентитета уређивали кроз еманциповани дискурс модерне архитектуре Београда уписан у нееманциповани дискурс филма.

Репрезентација модерне архитектуре била је место на коме су категорије, које постоје унутар модерне архитектуре као праксе, дисциплине или теорије, биле претпостављене сложеној друштвеној структури и изузетно комплексној творби самоуправно социјалистичког идентитета и знања о самоуправном социјализму и социјалистичкој демократији, који су се, као категорије које нису апстрактне, већ артефакт који се репродукује у ДИА, између осталог, градиле и модерном архитектуром Београда, виђеном кроз објектив филмске камере.

Како би се репрезентације модерне архитектуре на филму посложиле у систем производње самоуправно социјалистичког идентитета унутар хронолошких ограда, а место архитектуре на филму која је имала активну улогу у овом систему јасно позиционирало у механизам производње знања са свим својим варијететима у оквиру једног кохерентног система, истраживање је приступило идентификовању различитих перспектива представљања самоуправно социјалистичког идентитета а у вези са идеолошким варијететима. Ова идентификација је спроведена уз закључак да је модерна архитектура Београда у процесима конструкције и производње самоуправно социјалистичког идентитета учествовала само уколико је била постављена у сложене односе са политички мотивисаним знањем уобличеног идеологијом и, истовремено, у односе са контекстом, ширим друштвеним и, једнако важно, ужим филмским, контекстом, који су артикулисали одређене аспекте југословенског идентитета. Дакле, однос између субјекта (феноменологија модерне архитектуре одређена њеним интерпретативним традицијама), знања (артикулисаног идеологијом) и контекста (друштвено-политичко-економско-културног и филмског окружења) био је основ модела интерпретације који се користио за тумачење односа између репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији и самоуправно социјалистичког идентитета.

Како је знање, након сукоба Југославије са СССР-ом 1948, јасно уобличено на темељу доктрине спровођења аутентичног пута ка комунизму, тј. на темељу идеолошке платформе самоуправног социјализма којом је прокламован слободан развој најразличитијег спектра најширих друштвених вредности, категорија знања у односу субјект-знање-контекст, након формативне идеолошке фазе која је трајала од 1948. до 1953. године, а током које се у сложеним околностима знање тек успостављало као систем, није остајала проблематична. Након 1953. године доктрина је представљала у суштини конзистентан програм и, иако је деловало да се ради о различитим и међусобно супротстављеним фрагментима знањима, могло се говорити једино о његовим варијететима који суштински нису били удаљени од доктрине, јер је свако удаљавање од доктрине већ, претходно, било уграђено у темељ њене аутентичности. Такође, однос субјект-знање-контекст био је основ интерпретативног модела према датим појашњењима, и то само у случајевима филмова који су били еклатантни примери дела доминантног тока југословенске кинематографије у вези са њеним функционисањем у етатистичком режиму.

Истраживање је показало да је модерна архитектура Београда имала конструктивну улогу у репрезентацији самоуправно социјалистичке савремености у Југославији, и даље, улогу у, како је то Боро Драшковић у раније поменутом интервјуу

са Александром Петровићем рекао, ”производњи срећне будућности” ка којој се југословенско друштво по доктрини аутентичности југословенског пута кретало.

Унутар хронолошког оквира омеђеног 1945-ом и 1965-ом годином репрезентације модерне архитектуре Београда приказане у југословенској кинематографији су се, као артефакт конструисања самоуправно социјалистичког идентитета дискурсима архитектуре виђеним кроз строго контролисани дискурс филма, појавиле у две парадигматске перспективе, тј. два модела стабилизације система варијабли знања о самоуправном социјализму у одређеном контексту.

У оквиру парадигме *митологизације прогреса* произведена су пожељна значења модерне архитектуре Београда која су одговарала пожељној слици југословенства, као и у случају парадигме *конструкције модерности*. Иако су у случају *конструкције модерности* универзална значења модерне архитектуре могла послужити и извесној критици хоризонта ка коме се југословенско друштво кретало, њихова улога заправо никада није суштински кренула у правцу непожељне слике, јер је последњи степен корекције и критике филмског производа кориговао је „прави смер“.

Репрезентација модерне архитектуре Београда је, у перспективи парадигме *конструкције модерности*, где је појединац био у фокусу, била далеко сложенији захват од репрезентације у перспективи *митологизације прогреса*. Принуда исказивања искуства дисконтинуитета са предратном и са совјетизованом прошлошћу социјалистичке Југославије и искуства отклона од утопијске пројекције будућности, која је кореспондирала са знањем о самоуправном социјализму које негује аутентични *Zeitgeist*, али и са знањем које укључује појединца у изградњу пута ка будућности, захтевала је комплекснију конструкцију од принуде исказивања аутентичних модернизацијских токова, и педантније функционисање система надзора унутар кинематографије на свим ступњевима производње варијетета знања. Иако је врста линије раздвајања између парадигми јасна, и у односима модернизација / модерност, где разлику чини искуство појединца, она се није могла у потпуности подвући. Парадигма *конструкције модерности* на известан начин је укључивала репрезентације модерне архитектуре Београда као конкретних модернизацијских задатака који су већ реализовани. Наведене парадигме су постојале истовремено и нису биле наспрамно постављене. У потврђивању прокламованих вредности модерном архитектуром кроз визуелни језик обе су током посматраног периода биле неопходне.

Закључак се тиче и истовременог постојања најразличитијих културолошких улога различитих архитектонских текстова који су коришћени у различитим филмским контекстима. Културолошке улоге различитих архитектонских текстова испољавале су се најпре путем репрезентације одређених друштвених идентитета, а потом путем парадигми, у чему је филмски садржај и, конкретно, филмска прича као сегмент филма, имао једину улогу у механизму. Различите културолошке улоге, које су неретко биле додељене истим архитектонским текстовима, довеле су до идентификација најразличитијих идеолошких представа друштвених идентитета самоуправног социјализма, који иницијално потичу из ширег идеолошког, политичког, друштвеног, уметничког и културног контекста.

Истраживање је јасно показало да су појединачни примери модерне архитектуре, виђени као отворени текстови у културном пољу, истовремено функционисали кроз обе

парадигме и да су, у зависности од знања, тј. његовог варијетета, и од културолошке улоге исказивања варијетета знања у тачно одређеном друштвеном, ширем, контексту или у тачно одређеном филмском, ужем, контексту, одговарали извесној интерпретацији и идентификацији. Већина архитектонских текстова је у овом механизму употребљавана за више идентификација и функционисала је унутар обе парадигме, јер је сваки од њих понаособ, без ограничења, могао бити одабран као садржај самоуправно социјалистичког идентитета који ће се репрезентовати. Примера ради, стамбене зграде у стамбеним блоковима 1 и 2 у Новом Београду (1959-1963) Бранка Петричића, Тихомира Ивановића и Душана Миленковића, Зграда Савезне индустријске коморе (1954-1959) Лавослава Хорвата, Дом Штампе (1958) Ратомира Богојевића, употребљавани су за конструкцију најразличитијих друштвених идентитета (феномена), од модернизације по најбржем темпу, преко нове културе становања, физичке/урбане културе, комерцијализма, миграција и номадизма, трговине, културе и аутономне уметности и рада, којима су, у датом контексту, стабилизована пожељна знања и обриси самоуправно социјалистичког идентитета. Такође, поменути примери су истовремено функционисали кроз обе парадигме, јер су у тачно одређеном контексту исказивали пожељни варијетет знања. Различити и разноврсни архитектонски текстови су, у зависности управо од поменутог варијетета који су се у датом контексту исказивали, добили значења југословенске модерне архитектуре. Ова значења нису проистицала искључиво из уврежених одређења дискурса архитектуре у вези са урбанизацијом или модернизацијом у ужем смислу, из којих су интерпретацијама изградње и грађене средине неретко изостављана одређења ширих модернизацијских токова.

Како је истраживање показало да су појединачни примери модерне архитектуре, као текстови у културном пољу, оперисали као различити друштвени феномени самоуправно социјалистичког идентитета, дошло се до проблема типизација идентитета. Најпре, истраживање је показало да су се репрезентације модерне архитектуре Београда могле посматрати кроз типске артикулације самоуправно социјалистичког идентитета. Међутим, овакве могућности нису се узеле у обзир, јер би померање фокуса анализе ка парадигми грађења типова југословенског идентитета (класног, политичког, државног, итд.) модерном архитектуром кроз визуелни језик, створило или интерпретативне конфузије без и најмањег заједничког значењског садржаоца, или неконсеквентно нагомилавање најразличитијих идентитетских типова и подтипова југословенског идентитета, који пак, о модерној архитектури, самом поделом, не би ништа могли да кажу. Заправо, оваква подела би подразумевала да се, примера ради, појмови класе, политике, државе, који симултано постоје унутар типова, изоставе из тумачења неадекватно класификованих репрезентација. Такође, закључци показују и да су се репрезентације модерне архитектуре могле посматрати и кроз различите типске артикулације модерне архитектуре у односу на морфолошка, типолошка, програмска, функционална, ауторска одређења архитектуре, која припадају њеним интерпретативним традицијама. Међутим, ни померање фокуса ка парадигми грађења типова архитектонских идентитета није било могуће, јер би то произвело готово неограничен број типова и подтипова у вези са примерима идентитета модерне архитектуре, који, пак, о проблему у посматраном хронолошком опсегу не би могли

ништа релевантно да кажу. Раздвајање типова архитектонских идентитета подразумевало би да се из тумачења изостави симултаност постојања појмова морфологије, типологије, програма, функције, ауторског одређења архитектуре, и недоследно постојање свих њих кроз све посматране примере. Померања фокуса анализе ка било ком од поменутих типова идентитета југословенског/архитектонског претпостављала су и анулирање кључног места које архитектура, виђена кроз филм, у дефинисаном контексту, као артефакт претпоставља, а то је да се она приказује као друштвени феномен (или као просторно окружење за најшири спектар друштвених феномена), и да у творби идентитета има пре свега културолошку улогу.

Истраживање је показало и да се појединачни примери модерне архитектуре, као текстови у културном пољу, а који су оперисали као различити друштвени феномени самоуправно социјалистичког идентитета, такође нису могли даље типизирати нити у потпуности јасно одредити и омеђити, из већ поменутих разлога. Исти архитектонски пример је, приказивањем у оквиру једне филмографске јединице, преузимао значења једног друштвеног феномена, која су се у некој наредној јединици мењала. Такође, различити архитектонски примери су у оквиру исте филмографске јединице били носиоци значења истог друштвеног феномена. Како се један исти текст архитектуре, у конкретном филмском и конкретном ширем друштвеном контексту, исказивао као тачно одређени друштвени феномен, и како су се значења текста са променом контекста од филма до филма мењала, показало се да ни ове поделе, на којима је грађен рад, даље није било могуће консеквентно и конзистентно делити, јер би се приступило сливању и заланчавању идентитета. На овој разини, тумачење којим се понире испод нивоа парадигме, морало се исцрпети. Дакле, тумачење репрезентације модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији није се могло померити ни у ком, до у правцу поменутих парадигми репрезентације југословенског идентитета, чији су садржаји и границе, са циљем установљавања *различитости* и производње *другости*, изказани модерном архитектуром виђеном као друштвени феномен.

Потенцијална опасност, неопходно је нагласити, крила се и у могућем превиду особености етатизоване филмске продукције од 1945. до 1968. и разумевању филма као еманципованог дискурса. Овиме би се могло доћи и до питања у вези са филмским идентитетским типовима у односу на естетска, жанровска, стилска, ауторска одређења филма, која су у констелацији у којој је архитектура *marker* и *maker* југословенског идентитета заправо остала неактивна.

Однос између знања о самоуправном социјализму, модерне архитектуре Београда приказане на филму и југословенске кинематографије донео је највредније закључке истраживања.

Поставка нове идеолошке платформе о златном добу које се налази у будућности, на хоризонту очекивања, и константно одлагање остварења циља ка коме се Југославија кретала, остављало је простора за производње нових и најразличитијих представа о самоуправном социјализму и његовим идеалним обрисима. Претпоставке идентитета подразумевале су и да је самоуправни социјализам хуманизована варијанта социјализма, реална опција досезања индустријске модерности, удаљена од совјетског модела утопије, да Југославија спроводи самосвојни пут у будућност, да ће без икаквих

узора и традиције успети да надмаши домете земаља Истока и Запада, да је особена синтеза, али и граница између Истока и Запада.

Модерна архитектура Београда је у производњи ових представа имала значајно место, јер је кроз програмске, морфолошке, функционалне, естетске домене, а учествујући у конструкцији бирократизоване реалности, еманципације и нових друштвених идентитета и друштвених промена, конструишући нове друштвене реалности, а уређујући садржаје и границе самоуправно социјалистичког идентитета, указивала на његову кључну, транзициону, категорију. Замишљање самоуправно социјалистичког идентитета модерном архитектуром у југословенској кинематографији уређивало је пожељне обрисе степена и нивоа досегнутости циља транзиције, и то од приказа најбржег темпа развоја, до приказа социјалистичке свакодневице у којој се, од деконструкције родних идентитета до реконструкције класно подвојеног друштва, модернизују и, пре свега, хуманизују шири друштвени односи. Репрезентацијом модерне архитектуре Београда југословенска кинематографија је произвела сегменте стварности која је већ модернизована, или је, у процесима ширих модернизацијских токова и, најважније, произвела сегменте стварности властите аутентичне модерности која је дотакла део циља ка коме се кретала.

Покушај да се модерна архитектура тумачи изван институционализованих модела разврставања, утемељених у модерној науци и у идеји о објективном разуму, и покушај да се остане у домену визуелних уметности, определио је да се истраживање окрене ка филмским приказима модерне архитектуре и интердисциплинарним приступима истраживању. Контекстуализација истраживања и употреба конструкционистичке теоријске платформе довеле су до најзначајнијег закључка. Универзална значења послужила су конструисању представе самоуправно социјалистичког идентитета као аутентичног модела спровођења масовне утопије, кроз филм, који је био колективна конструкција настала у институционализованој мрежи југословенске филмске продукције током процеса истовременог преплитања идеолошко-политичких и економско-административних категорија, тј. материјализације филмске идеје у њеним различитим нивоима, од којих је сваки био под интервенцијом више инстанци, дефинисаних дивергентним позицијама и интересима у којима су учествовали друштвени, економски или политички медијатори, а унутар којих економска категорија није морала имати најзначајну улогу.

Модерном архитектуром се, у највећем броју случајева, репрезентовала будућност ка којој се југословенско самоуправно социјалистичко друштво кретало. То, међутим, није била репрезентација будућности која је настала као ауторски израз, како је, појашњавајући ”филозофски, идеолошки и стилистички план” *новог филма* Душан Стојановић писао, ”мноштва приватних”, већ ”једне колективне митологије”. Током конструкција представа мењала су се и универзална значења модерне архитектуре. Она су еманциповала идентитетске ознаке самоуправног социјализма, које су се у реалности налазиле далеко од пројектоване верзије. Такође, показало се да су значења модерне архитектуре, премештањем у нове контексте, у извесном смислу престала да буду универзална и да су, током конструкција аутентичних реалности, настале семиотизације архитектуре. Симболизујући југословенску совјетизовану прошлост и производећи разлике у односу на друге сложене друштвене идентитете, модерна архитектура је на

својеврстан начин учествовала у симболичкој размени. Била је то модерна архитектура универзалних значења, преко које је, у сложеним механизмима репродукције самоуправног социјализма и исказа колективне митологије кроз југословенску кинематографију, стављена пожељна идеолошка маска. Била је то, изнад свега, хуманизована, југословенска, модерна архитектура, окренута човеку, на чему се онолико од 1950, правилним ишчитавањем марксизма-лењинизма и применом Марксовог појма ”људског смисла”, инсистирало. Ова маска је, као део колективне митологије, произведена под државним надзором и под надзором контролних тела испод површине самоуправне филмске продукције, о чему су сведочили одабрани филмски примери, еклатантни и илустративни репрезенти државног финансирања и интервенционизма.

Након што су 1968. године прокламоване измене у идеолошкој платформи, покренути су други концепти знања о самоуправном социјализму. Иако су измене наизглед биле минималне, оне су промениле идеолошку матрицу. У заједници у којој се под националним подразумевао популус а не етнос, након измена једнакост се могла остваривати и кроз рад и по етничким категоријама. Ово је захтевало и да се кроз ДИА-е произведу нове реалности које би потврдиле измене доктрине. Измењени су и односи у функционисању југословенске филмске продукције. И једно и друго морало је имати последице по репрезентације модерне архитектуре, између осталог и на филму, где су могућности да се модерна архитектура Београда репрезентује, уз активну улогу стваралаца филмова и, пре свих режисера који су архитектуру интерпретирали, биле реалније. Универзална значења модерне архитектуре су, у периоду у коме су стеге пре свега у финансирању производње филмова почеле да пуцају, могла имати улогу у изражавању приватних митологија филмских стваралаца. Да ли је тек након 1969. године, када је филмским ствараоцима омогућено да ”слободније” делују, модерна архитектура која је репрезентована на филмовима добила своју потпуну идеолошку улогу? У крајњој линији, филмски стваралац је тек слободним деловањем постао идеолошки субјект социјализма са људским ликом. Која је улога универзалних значења модерне архитектуре Београда у слободном преузимању идеолошких симболичких мандата слободног ствараоца, у стављању маске са људским ликом? Која је улога универзалних значења модерне архитектуре Београда у показивању, које се с оне стране доминатног тока југословенске кинематографије пре 1969. године тек назначило кроз *нови филм* да постоји, како је навођено у поменутом интервујуу двојице режисера, ”једна стварност, опора и злослутна, која је била у противуречности са привлачном, али тешко достижном, готово утопијском визијом”? Која је улога универзалних значења модерне архитектуре Београда у ономе што Петровић и Драшковић називају ”један обрачун са илузијама и идеалима”.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА
ОРИГИНАЛНА ПРОЈЕКТНА ДОКУМЕНТАЦИЈА И АРХИВСКА ГРАЂА

ИСТОРИЈСКИ АРХИВ ГРАДА БЕОГРАДА
Пројектна документација
Фондови:
Фонд Скупштине Општине Нови Београд (бр. 22):
блок 31, кутија 1-3.; блок 5 кутија 1; 3.; блок 5 кутија 15.
Фонд Скупштине града Београда – техничка документација (бр. 17):
ф. 14-8-1948.; ф. 3-12-945.; ф. 17-40-1952.; ф. 14-6-1955.; ф. 644-2-1956.; ф. 13-7-1957., 499/1976.; ф. 4-2-1958.; ф. 165-6-1958.; ф. 18-8а-1959.; ф. 150-1-1960.; ф. 456-6-1963.; ф. 212-3-1964.
Фонд Општине града Београда – техничка дирекција (бр. 6):
ф. 2-6-1933.; ф. 22-23-1934.; ф. 13-25-1936.; ф. 7-12-1938.; ф. 14-6-1938.; ф. 30-25-1938.; ф. 6-16-1940.; ф. 2-26-1940; ф. I-86-1942.

АРХИВ СРБИЈЕ – Београд
Фонд: Централни Комитет Савеза комуниста Србије

АРХИВ ЈУГОСЛАВИЈЕ (АРХИВ СРБИЈЕ И ЦРНЕ ГОРЕ) – Београд
Фондови:
Министарство грађевина ФНРЈ
Министарство просвете за науку и културу Владе ФНРЈ
Привредни Савет Владе ФНРЈ
Председништво Владе ФНРЈ
Министарство грађевина Краљевине Југославије
Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ
Савет за науку и културу Владе ФНРЈ
Савезни Савет за образовање и културу
Савез Комуниста Југославије

ПЕРИОДИКА
(наведено према азбучном реду)

Arhitektura, Zagreb: (1947) br. 1-2; br. 3; (1948), br. 4-6, br. 8-10, br. 11-12, br. 13-17; (1949), br. 18-22, br. 22-24, br. 25-27; (1950), br. 3-4, br. 9-10; (1951), br. 1-4, br. 9-12; (1954), br. 8; (1956), br. 1-6; (1957), br. 1-2.
Arhitekt, Ljubljana: (1953), br. 2.
Arhitektura, Ljubljana: (1933), br. 5-6.
Arhitektura urbanizam, Beograd: (1960), br. 1, br. 2, br. 4, br. 6, br. 8-9; (1961), br. 11,12, br. 41,42; (1962), br. 14, br. 15, br. 16, br. 17, br. 18; (1963), br. 24; (1964), br. 25, br. 26, br. 27; (1965), br. 33-34, br. 35-36; (1966), br. 38, br. 40, br. 41,42, br. 51; (1967), br. 44, br. 47; (1968), br. 51; (1969), br. 56,57; (1973), br. 70,72; (1976), br. 74-77; (1977), br. 78,79.
Građevinski bilten, (1948), br. 2-5.
Годишњак града Београда, Београд: (1975), књ. XXII.
Delo, Beograd: (1963), br. 12.
Izgradnja, Beograd: (1985), br. 9.
Југославија СССР, Београд: (1945), бр. 1; (1946), бр. 3, бр.5, бр. 8; (1947), бр. 15, бр. 18; (1948), бр. 12-13, бр. 33; (1949), бр. 1.
Књижевност, Београд, (1950), бр. 2-3.
Komuna, Beograd: (1956), br. 2, br. 3; (1958), br. 1, br. 5.
Kultura, Beograd: (1998), br. 98.
Naše građevinarstvo, Beograd: (1947), br. 1, br. 2; (1948), br. 4-5, br. 6, br. 7; (1950), br. 2, br. 3, br. 11-12.
Naša stvarnost, Beograd: (1962), br.
Partijska izgradnja, ...: (1949), br. 1; (1950), br. 6.
Porodica i domaćinstvo, Beograd-Zagreb, (1960), br. 3-4.
Преглед архитектуре, Београд, (1954), бр. 2; (1955, 1956), бр. 4-5.
Republika, Zagreb, (1950), br. 1; (1952), br. 10-11.
Службени лист: (1945), бр. 3, бр. 46, бр. 57; (1946), бр. 52; (1950), br. 50.
Службени гласник НРС: (1955), бр. 27; (1957), бр. 27; (1958), бр. 26; (1959), бр. 51; (1962), бр. 45; (1965), бр. 51.
Службени лист СРС: (1973), бр. 19.
Službeni list SFRJ: (1955), br. 26; (1957), br. 29, br. 52; (1965), br. 13; (1966), br. 11; (1968), br. 32.
Službeni list FNRJ: (1946), br. 13, br. 98; (1947), br. 36; (1948), br. 76, br. 109; (1949), br. 49; (1950), br. 43; (1951), br. 18; (1952), br. 22; (1953), br. 14, br. 22, br. 52; (1954), br. 29; (1955), br. 34, br. 57; (1956), br. 6, br. 8; (1958), br. 52; (1959), br. 3, br. 16, br. 24; (1961), br. 24; (1962), br. 17; (1963), br. 1.
Stambena zajednica, Beograd-Zagreb: (1961), br.10.
Tehnika, Beograd: (1946), br. 1, br. 2, br. 3, br. 4-5, br. 6, br. 7-8, br. 9, br. 11-12; (1947), br. 1, br. 2-3, br. 4-5, br. 6, br. 7; (1948), br. 8-9, br. 10-12; (1950), br. 3-4, br. 6-7; (1951), br. 1; (1966).
Umetnost, Beograd: (1950), br. 2.
Urbanizam-arhitektura, Zagreb: (1950), br. 1-2, br. 5-6, br. 11-12; (1951), br. 9-12.
Film, Beograd: (1946), br. 1; br. 6,7, br. 8,9; (1949), br.

1,2; (1961), br. 4.
Filmska kultura, Zagreb: (1950), br. 1; (1960), br. 19; (1961), br. 21,22, br. 24,25; (1962), br. 26, br. 28, br. 29,30; (1963), br. 34,35, br. 36; (1964), br. 39,40, br. 41,42; (1965), br. 46,47; (1966), br. 51; (1967), br. 52,53, br. 57,58; (1968), br. 59,60. br. 61; (1975), br. 100.
Čovjek i prostor, Zagreb: (1954), br. 3, br. 11, br. 21; (1955), br. 22, br. 37; (1956), br. 48, br. 49, br. 56; (1957), br. 65; (1958), br. 79.

ФИЛМОГРАФИЈА

(наведено према редоследу појављивања у раду)

(подаци преузети из: Ilić, Momčilo, ur. *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965.* Beograd: Institut za film, 1970.)

BEOGRAD 1960 - pp. Avala film - ps: Olivera Gajić - r: Olivera Gajić - f: Radoš Lužanin, Stevo Landup - m: arhivska - mt: Milica Petrović - met: 528 - tp: 35mm; c/b; st. – rod: dokumentarni, propagandni – od: 10. XI 1960.

PRVI MAJ 1947. GODINE – pp: Zvezda film - ps: Mihailo Cagić, Svetolik Mitić - r: Vojislav Nanović - f: snimatelji Zvezda filma - m: arhivska - mt: Milanka Mladenović (Nanović) - met: 530 - tp: 35mm, c/b, st. - rod: dokumentarni, reportaža - od: 26. V 1947.

ZAJEDNIČKI STAN - pp: Avala film – ps: po istoimenoj pozorišnoj komediji Dragutina Dobričanina: Dragutin Dobričanin – r: Marijan Vajda – f: Milorad Marković – m: Darko Kraljić – sc: Miomir Denić – mt: Milica Polićević Jevtić – gl: Miodrag Petrović Čkalja, Dragutin Dobričanin, Mića Tatić, Milena Dravić, Branka Mitić, Vuka Kostić, Branka Veselinović, Vladimir Medar – met: 2.800 – tp: 35mm, c/b, st. – rod: igrani – od: 9. XII 1960.

SUBOTOM UVEČE (**NA KOŠAVI** – DOKTOR – SVIRA ODLIČAN DŽEZ) - pp: Avala film – ps: Dragoslav Ilić – r: Vladimir Pogačić – f: Aleksandar Sekulović – m: Bojan Adamič – sc: Vlastimir Gavrik – mt: Milada Rajšić-Levi – gl: I – Zoran Stojiljković, Radmila Radovanović, II – Milan Srdoč, Pavle Vujisić, III – Dejan Đurović, Snežana Mihajlović, Smiljka Ilić – met: 2.494 – tp: 35 mm, c/b, st. – rod: igrani (omnibus) – od: 31. VII 1957.

MUŠKARCI - pp. Lovćen film - ps: Julija Najman, Miroslav Milovanović - r: Milo Đukanović - f: Stevo Radović - m: Dušan Radić - sc: Vlastimir Gavrik - mt: Mirjana Mitić, Olga Skrigin - gl: Slobodan Perović, Olivera Marković, Mija Aleksić, Jelena Jovanović-Žigon, Velimir (Bata) Živojinović - met: 2.250 - tp: 35mm; c/b, vajdskrin - rod: igrani – od: 22. III 1963.

SUBOTOM UVEČE (NA KOŠAVI – **DOKTOR** – SVIRA ODLIČAN DŽEZ) - pp: Avala film – ps: Dragoslav Ilić – r: Vladimir Pogačić – f: Aleksandar Sekulović – m: Bojan Adamič – sc: Vlastimir Gavrik – mt: Milada Rajšić-Levi – gl: I – Zoran Stojiljković, Radmila Radovanović, II – Milan Srdoč, Pavle Vujisić, III – Dejan Đurović, Snežana Mihajlović, Smiljka Ilić – met: 2.494 – tp: 35 mm, c/b, st. – rod: igrani (omnibus) – od: 31. VII 1957.

LJUBAV I MODA – pp. Avala film - ps: Ljubomir Radičević, Nenad Jovičić - r: Ljubomir Radičević - f: Nenad Jovičić - m: Bojan Adamić - sc: Dušan Jeričević - mt: Milica Polićević (Jevtić) - gl: Desanka (Beba) Lončar, Dušan Bulajić, Mija Aleksić, Miodrag Petrović- Čkalja, Ljubomir Didić, Severin Bijelić, Mića Tatić, Vladimir Medar - met: 2.880 - tp: 35mm; kolor; vajdskrin - rod: igrani - od: 22. XI 1960.

DOĆI I OSTATI - pp: Jadran film i Avala film - ps: Gordan Mihić, Ljubiša Kozomara - r: Branko Bauer - f: Branko Blažina - m: Tomislav Simović - sc: Veljko Despotović - mt: Katja Majer - gl: Nikola (Kole) Angelovski, Dragomir Bojanić, Mija Aleksić, Pavle Vujisić, Marija Kohn - met: 2.750 - tp:35mm; c/b; vajdskrin - rod: igrani - od: 10.VII 1965.

(подаци преузети са шпице филма)

PUSTI SNOVI – produkcija: Filmska radna zajednica; direktor filma: Milan Žmukić; scenario: Borivoje Razić; režija: Soja Jovanović; pomoćni reditelj: Boško Vučinić; fotografija: Nenad Jovičić; kamera: Duško Nedeljković; muzika: Miodrag Ilić – Beli; scenografija: Miomir Denić; montaža: Milanka Nanović; kostimograf: Danka Pavlović; uloge: Mija Aleksić, Nuša Marović, Mira Banjac, Uglješa Rajičević; Stana Novičić, Dušan Poček, Mića Tomić, Ana Krasojević, Nada Borozan, Ivan Hajtl, Mija Adamović, Arsen Dedić, Dušan Kandić, Bratislav Grbić, Svetozar Stošić, Dušan Krcun Đorđević, Miroslav Vorkapić, Zoran Ratković, Dragutin Dobričanin, Mihajlo Paskaljević, Miloje Orlović, Bratislav Borozan, Dejan Čavić, Dušan Nedeljković, Petar Cvejić, Slobodan Jocić, Petar Spalajković, Branislav Ćatović, *Pusti snovi:* 00.00.00. – 00.03.07.

BOG JE UMRO UZALUD – produkcija: Inex film; scenario: Radivoje Lola Đukić; režija: Radivoje Lola Đukić; pomoćnik reditelja: Arsa Milošević; asistent režije: Milorad Bajić; kamerman: Dušan Nedeljković; muzika (izbor): Ildi Ivanji; scenografija: arh. Dragoljub Lazarević; asistent scenografa: Jovan Radić; montaža: Ivanka Vukasović; kostimograf: Danka Pavlović; ton: Bata Pivnički; mikroman: Marko Rodić; masker: Jelisaveta Eržebet; organizacija: Petar Galović; sekretar: Nada Nedeljković; direktor filma: Momčilo Dodočić; uloge: Miodrag Petrović-Čkalja, Stanislava Pešić, Zdravka Krstulović, Žika Milenković, Đokica Milaković, Miodrag Popović – Deba, Mika Viktorović, Željka Rajner, Bata Paskaljević, Duda Radivojević, Stevan Minja, Olga Ivanović, Mića Tomić, Nada Urban, Milan Puzić, Bogić Bošković, Ćaša Pavlović, Krcun Đorđević, Gorjana Janjić; boja; rod: igrani, 1969.

ПРИМАРНИ
(наведено према азбучном реду)

архитектура (чланци из зборника текстова и периодичних публикација)

Abramov, Nikolaj. ”Organizacija više tehničke nastave u SSSR”, *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 71-72.

Аноним. ”Земљиште за зграду Државне штампарије”, *Политика*, 1. јануар 1934, 10.

Аноним, ”Код Споменика диже се једна необично висока палата”, *Политика*, 2. септембар 1929, 12.

Antolić, V(ladimir). ”O industrijalizaciji”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 11-12 (1950), 578-579.

”Архитекти расправљају о обезбеђењу културних станова за радне људе”, *Политика*, 26. новембар 1950, 3.

B., M. ”Prvo savetovanje studenata arhitekture FNRJ u Zagrebu”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 2 (1950), 122-124.

Bauer, Hinko, Ivan Vitić. ”Projekt samostalne bioskopske zgrade za 500 gledalaca”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 27-29.

Baylon, Mate. ”Analiza funkcionalnih rešenja izgrađenih stanova”, u: Žanko, Aljoša, ur., *Stan I* (Beograd: Odbor za publicističku delatnost vojnog gradjevinarstva, nedatirana publikacija), 19-31.

Baylon, Mate. ”Konkurs za izradu idejnih skica tipskih stambenih zgrada u Beogradu”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 33-45.

Baylon, Mate. ”Mi ne počinjemo rad iznova – mi nastavljamo sa radom”, *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1946), 5.

Baylon, Mate. ”Neka pitanja u vezi sa upotrebnom vrednosti stana”, *Izgradnja* (Beograd)

Baylon, Mate. ”Stambena izgradnja”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 3 (1950), 168-177.

Bajlon, Mate. ”Stambena izgradnja”, *Tehnika* (Beograd), br. 3-4 (1950), 119-122.

Baylon, Mate. ”Stambena izgradnja”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 5-6 (1950), 41-46.

Baylon, Mate. ”Stan u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 74-77 (1976), 23-42.

Baylon, Mate, ur. *Stanbena izgradnja Švedske*. Beograd: Stalna konferencija gradova Jugoslavije, 1956.

Bežek, N., D. Kernc, ”Kinodvorana za 300 oseb, vezana z domom kulture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 22.

Bjelikov, Vladimir. ”Lik našeg urbaniste”, *Arhitektura Urbanizam* (beograd), br.14 (1962), 46-47.

Bjeličić, Sreten. ”Stambena zajednica – osnovna planska urbanistička jedinica grada”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 14 (1962), 43,44.

Богдановић, Богдан. ”Стварност архитектуре и студенти архитектуре. Поводом Међународне конференције студената архитектуре у Лондону”, *Народни студент*, 30. мај 1949, 3-4.

Venturini, Darko. ”Može li stambena zadruga riješiti stambeni problem”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 40 (1955), 1, (8).

Venturini, Darko. ”Stambena zajednica ’Prvomajska’”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 37 (1955), 1, (3).

”Vesti iz organizacija i ustanova”, *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1947), 28-29.

Vidaković, Slobodan. ”Stambene zadruge”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 48 (1956), 1-2, (21).

Vrbanić, Vido. ”Urbanistički plan Novog Beograda”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-4 (1951), 118-133, 129.

Вукадиновић, Љубомир. ”Спортске грађевине у Београду”, *Београдске општинске новине*, бр. 1-2 (1939), 15-18.

V(uković), S(iniša). ”Nagrada za najbolje arhitektonsko ostvarenje”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 27 (1964), 3-5.

Vuković, Siniša. ”Bioskopska dvorana ’Odeon’”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 4 (1960), 14-16.

Vuković, Siniša. ”Deset godina rada ateljea ’Stadion’”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 25 (1964), 44-45.

Vuković, Siniša. ”Zgrada Saveznog izvršnog veća na Novom Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 2 (1960), 13-15.

Vuković, Siniša. ”Zgrada Spoljnotrgovinske komore u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 16 (1962), 12-14.

Vuković, Siniša. ”Restoran ’Ušće’ na Novom Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 25 (1964), 36-37.

Giedion, Sigfried. ”CIAM X”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-6 (1956), 3-4.

Giedion, Sigfried. ”O radu Alvara Aalta”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 9-10 (1950), 50-54.

Glavički, Milutin. ”Detaljni urbanistički plan mesne zajednice u bloku 28 – jedna faza razrade Idejnog urbanističkog rešenja centralne zone Novog Beograda”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 41,42 (1966), 82-87.

Glavički, Milutin. ”Novi Beograd – Novi deo grada u centru gradske teritorije”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 41,42 (1961), 69-77.

”Govor Andrije Hebranga”, *Tehnika* (Beograd), br. 6 (1946), 169-171.

Gomboš, Stjepan. ”O industrijskoj arhitekturi”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 2 (1950), 77-82, 80.

”Graditeljstvo u Petogodišnjem planu”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 4-5.

”Gradnja stanova, jedino rješenje stambenog pitanja: razgovor sa ing. arh. Milanom Percom o Međugradskoj konferenciji o stanovima”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 3 (1954), 1-2.

”Građenje od gotovih armiranobetonskih delova u SSSR”, *Tehnika* (Beograd), br. 9 (1946), 259-261.

Gropius, Walter. ”Jedna osnova za studij arhitekture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 3-4 (1950), 75-78.

Dobrović, Nikola. ”Obnova i izgradnja Beograda. Konture budućeg grada”, *Tehnika* (Beograd), br. 6 (1946), 176-186.

Dobrović, Nikola. ”Osvrt na izložbu arhitekta Le Corbusiera”, *Arhitekt* (Ljubljana), br. 2, (1953), 32-34.

Dobrović, Nikola. ”Središnji i regionalni (urbanistički) planovi”, *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1946), 8-9.

”Drugi kongres Međunarodne unije arhitekata u Maroku”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 9-12 (1951), 118-119.
Dumengjić, Selimir, Ivan Kosić, ”Arhitektonske realizacije naše savremene izgradnje medicinskih ustanova”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 8-9 (1960), 11-55.
Dumengjić, Selimir, Ivan Kosić. ”Sektorska ambulanta u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 8-9 (1960), 11-55.
Đokić, A(leksandar). ”Oktobarska nagrada Beograda dodeljena za Kej”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br.47 (1967), 15.
Đokić, A(leksandar). ”Treća nagrada ’Borbe’ Milanu Mihelčiću i Svetlani Radević”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br.47 (1967), 15.
Đoković, Milan. ”Primena sistema IMS u izgradnji Novog Beograda”, *Izgradnja* (Beograd), br.9 (1985), 39-47.
Đorđević, Aleksandar. ”O nekim problemima planiranja i finansiranja kompleksne izgradnje stambenih naselja”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 14 (1962), 44,45.
Đorđević, Živa M. ”O projektovanju u 1947 godini i neposrednim zadacima projektantskih organizacija u 1948”, *Građevinski bilten* (Beograd), br.2-5 (1948), 222-237.
Đorđević, Živa M. ”Problemi i zadaci Ministarstva građevina. Iz referata održanog na konferenciji rukovodilaca ministarstva građevina 9. decembra 1945. godine”, *Tehnika* (Beograd), br.2 (1946), 35-39.
Žunković, Zoran. ”Osmogodišnja škola Jovan Miodragović”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 17 (1962), 19.
Žunković, Zoran. ”Pristanišna zgrada aerodroma ’Beograd’”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 16 (1962), 3-11.
”Zaključci prvog Jugoslovenskog savjetovanja o stambenoj izgradnji i stanovanju u gradovima”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-6, (1956), 30.
”Zaključci Prvog opštejugoslovenskog savetovanja o stambenoj izgradnji i stanovanju”, *Komuna* (Beograd), br. 3 (1956), 5.
”Zaključci Prvog savetovanja arhitekata FNRJ o pitanjima urbanizma i arhitekture, održanog u Dubrovniku od 23. do 25. novembra 1950.”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1950), 4-14.
”Zaključci Proširenog plenuma Uprave Saveza DIT Jugoslavije održanog 9, 10 i 11-II-1947 u Beogradu”, *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1947), 9-11.
Здравковић, Иван. ”Значајнији архитектонски објекти подигнути у Београду у прошлој грађевинској сезони. Две палате Хипотекарне банке Трговачког фонда”, *Правда*, 28. јануар 1940.
Zloković, Đorđe. ”Televizijski i UKT toranj na Avali kraj Beograda”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 40 (1966), 19-23.
Zloković, Milan. ”Osmogodišnja škola ’Stevan Filipović’ na Karaburmi u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 25 (1964), 10-11.
Ivanšek, France. ”Problemi nastave na arhitektonskom odjelu univerziteta u Ljubljani”, *Tehnika* (Beograd), br. 3-4 (1950), 107-111.
Ivanšek, France. ”Problemi nastave na Arhitektonskom odijelu Ljubljanskog sveučilišta”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb) br. 1-2 (1950), 68-74.
”Izveštaj o radu Saveza DITJ i pojedinih organizacija”, *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1948), 104.
”Izložba arhitekture naroda SSSR u našoj zemlji”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 4-6 (1948), 8.
Ilić, Ljubomir ”O problemu stambene jedinice u Novom Beogradu”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 18-22 (1949), 101-104, 104.
Janićijević, Mišo. ”Izložba 'Porodica i domaćinstvo'”, *Komuna* (Beograd), br.5 (1958), 58-60.
Јанковић, Мика. ”Међу нама: како је пројектована палата СИВ-а”, *Политика*, 9.август 1975, 20.
Јанковић, Мика. ”Стадион Југословенске народне армије у Београду”, *Преглед архитектуре* (Београд), бр. 4-5 (1955-1956), 96-101.
Janković, Mika, Kosta Popović, Mirjana Marjanović. ”Stadion i sportski park JNA u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962), 12-15.
Janković, Mika, Uglješa Bogunović. ”Stadion i plivalište ’Tašmajdan’ u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962), 16-19.
Јанковић, Мика, Угљеша Богуновић. ”Ташмајдански партер”, *Преглед архитектуре* (Београд), бр. 2 (1954), 29-32.
Jevtić, Dobrosav. ”Savremena tendencija u razvoju konstrukcija od prednapregutog betona”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 51 (1966), 27-44.
Jernejec, Mitja. ”Stambena naselja danas i sutra”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 14 (1962), 45.
Kanački, Smilja. ”Jedan pokušaj urbanističke valorizacije beogradskih obala Save i Dunava”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 56,57 (1969), 90-94.
Karamata, Kosta. ”Transformacija staroga Beograda”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 41,42 (1966), 39-47, 43.
Kiverov-Korka-Krekić, ”Idejna skica za novu zgradu Državne štamparije u Beogradu”, *Arhitektura* (Ljubljana), br. 5-6, (1933), 6.
Klemenčić, Tone. ”Izgradnja stanova kao ekonomsko i tehničko pitanje”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 22 (1955), 1, (3).
Kojić, Branislav. ”Uloga arhitekata u izgradnji zadružnih sela”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 5-6 (1950), 65-72.
Komar, Slavko. ”O politici izgradnje sportskih objekata”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962), 3.
Komuna (Beograd), br 3, (1956).
”Konkurs za izradu idejnih skica zgrade Pretsedništva vlade Federativne Narodne Republike Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 11-12 (1946), poleđina naslovne strane.
”Konkurs za izradu idejnih skica zgrade Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 11-12 (1946), poleđina naslovne strane.
”Konkurs za tipove bioskopa”, *Tehnika* (Beograd), br.1 (1947), 19-22.
”Konkursi za Dom Centralnog komiteta KPJ i zgradu Pretsedništva vlade FNRJ”, *Tehnika* (Beograd), br. 6 (1947), 143.
”Konferencija pretstavnika društava inženjera i tehničara

narodnih republika održana u Beogradu 23-25. II. 1946", *Tehnika* (Beograd), br. 3 (1946), 104.
"Konferencija rukovodilaca građevinarstva u Srbiji", *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 66-67.
Kornfeld, Jakov. "Savez Sovjetskih arhitekata", *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 58-59.
Krajgher, Mira. "Nekoliko misli o liniji naše arhitekture", *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 126-129.
Krajgher, Mira. "Nekoliko misli o liniji naše arhitekture", *Tehnika* (Beograd), br. 10-12 (1948), 288-291.
Kraus, H., P. Dujanović. "Uvodnik", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 8-9 (1960), 3.
Krunić, Jovan. "Neke naše stare konstrukcije i njihove forme", *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 9-12 (1951), 93-99.
Lazarević, Đordje. "Epohalni i sa istorijom savremeni konstruktori", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 51 (1968), 7-12.
Lazarević, Đorđe. "Visoke stambene zgrade na Južnom bulevaru u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 28.
Lazarević, Đorđe. "Visoke stambene zgrade u ulici 29. Novembra u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 28.
Lazarević, Đorđe. "Visoki stambeni objekti u novom stambenom naselju 'Karpoš'", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 19.
Lazarević, Đorđe. "Desetospratnice u Mariboru", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 20,21.
Lazarević, Đorđe. "Zgrade u Novom centru Karlovca", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 30.
Lazarević, Đorđe. "O nekim pitanjima građenja visokih zgrada – oblakodera", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 13-16, (62).
Lazarević, Đorđe. "Stambeni blok u Cvijićevoj ulici u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 29.
Lazarević, Đorđe. "Stambena kula na Bulevaru Kočo Racin", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 18.
Lazarević, Đorđe. "Stambene kule na Bulevaru Oktobarske Revolucije u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 27.
Lazarević, Đorđe. "Stambene kule na Bulevaru Revolucije u Beogradu (arh. I. Antić)", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 21-23.
Lazarević, Đorđe. "Stambene kule na Bulevaru Revolucije u Beogradu (arh. I. Potkonjak)", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 24-25.
Lazarević, Đorđe. "Stambene kule na obali Vardara", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 17,18.
Lazarević, Đorđe. "Stambene kule u Ilindenskoj ulici", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 19.
Lazarević, Đorđe. "Stambene kule u Novom Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 26.
Lazarević, Đorđe. "Stambene kule u Skoplju", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 17.
Lazarević, Đorđe. "Stambene kule u Ulici 11. Oktomvri", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 20.
Ljubičić, Predrag. "Kej-šetalište u Novom Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 41,42 (1966), 78-79.
M., O. "Разговори са урбанистима – Палата 'Албанија' – бела, сива или зелена?", *Политика*, 15. новембар 1958, 7.
Maksimović, Branko. "Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture", *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), 73-75.
Maksimović, Branko. "Moskva— centar nove socijalističke kulture", *Tehnika* (Beograd), br. 7 (1947), 176-177.
Maksimović, Branko. "Postavljanje urbanističkog rada na realne osnove", *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 56-57.
Maksimović, Branko. "Problem masovnog građenja stambenih zgrada u Sovjetskom Savezu", *Tehnika* (Beograd), br. 2-3 (1947), 55-57.
"Mali stadion u Beogradu", *Arhitektura* (Zagreb), br. 4-6 (1947/1948), 28-32.
Manević, Zoran. "Na vrhu jednog razvoja", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 25 (1964), 38, (58).
Manević, Zoran. "Srpska arhitektura XX veka", u: Manević, Zoran et. al. ur., *Arhitektura XX vijeka*, (Beograd: Prosveta, Zagreb: Spektar, Mostar: Prva književna komuna, 1986).
Marković, Tomislav. "Neimar arhitekta Mihailo Janković", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 78,79 (1977), 8-9.
Marinković, Dimitrije. "Zgrada 'Energoprojekta', Zgrada Socijalnog osiguranja", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 8,9 (1961), 56-58.
Martinović, Uroš. "Arhitektura: autori i ostvarenja", u: Bratislav Stojanović, Uroš Martinović, *Beograd 1945-1975: urbanizam arhitektura* (Beograd: Tehnička knjiga, 1978), 105-247.
Martinović, Uroš. "Naša savremena arhitektura", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 26 (1964), 4-6.
Martinović, Uroš. "O nekim pitanjima borbe za kvalitet studija", *Tehnika* (Beograd), br. 3-4 (1950), 100-106.
"Maršal Tito o našem radu i našim zadacima. Iz razgovora Maršala Tita sa rukovodiocima Ministarstva građevina", *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 33.
"Maršalu Jugoslavije Josipu Brozu Titu", *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 4.
Mac, I. L. "Opštenarodna demokratska načela sovjetske arhitekture", *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1946), 119-123.
Macura, Milorad. "Архитект и пројектовање", у: *Реферати за I саветовање архитеката и урбаниста Југославије. Први део. Дубровник 23. до 25-XI-1950 год.* (Beograd: Naučna knjiga, 1950), 187-196.
Macura, Milorad. "Delo, čovek i vreme: retrospekcija Rate Bogojevića ", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 24 (1963), 7-12.
Macura, Milorad. "Kule savremenih gradova", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 3, (61).
Macura, Milorad. "Neki primeri stambenih kula

izgrađenih poslednjih godina kod nas", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 4.
Macura, Milorad. "Problematika naše arhitekture u svetlosti konkursa za zgradu Predsedništva vlade FNRJ", *Arhitektura* (Zagreb), br. 3 (1947), 3-17.
Macura, Milorad. "Stanovanje", *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1950), 23-29.
Mendelson, A. "O istorijatu Društva inženjera i tehničara N.R. Srbije", *Tehnika* (Beograd), br. 10-12 (1948), 313-316.
Mendelson, A(ndrija). "Industrisko graditeljstvo i uloga arhitekte-projektanta", *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 11-12 (1950), 579-583.
Milenković, B. "Jedan nezavršen blok", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 3 (1960), 12-15, 12.
Milićević-Nikolić, Olga. "Administrativna zgrada Skupštine Grada Beograda na Trgu Marksa i Engelsa", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 21, 21.
Milićević-Nikolić, Olga. "Zgrada projektnog zavoda 'Srbije'", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 4 (1960), 10.
Milićević-Nikolić, Olga. "O realizacijama, projektima i načinu rada projektonog biroa GP 'Komgrap'", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 3-22.
Miličević-Nikolić, Olga. "Osnovna škola 'Aleksa Šantić' u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33-34 (1965), 18.
Milićević-Nikolić, Olga "Poslovna zgrada gradjevinskog preduzeća 'Komgrap' u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 19, 19.
Milićević-Nikolić, Olga. "Robna kuća 'Beograd'", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 1 (1960), 21-23.
Milićević-Nikolić, Olga. "Stambena zgrada tip P+10 "R" na Karaburmi u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 15, 15.
Milićević-Nikolić, Olga. "Stambena zgrada P+4 tip "T" na Karaburmi u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 33,34 (1965), 14, 14.
Minić, Oliver. "Visoki objekti u gradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 40-42, (63).
Minić, Oliver. "Godišnja nagrada za arhitekturu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 4 (1960), 2-5.
Minić, Oliver. "Zgrada Saveza trgovinskih komora", *Arhitektura i urbanizam* (Zagreb), br. 4 (1960), 4-5.
Minić, Oliver. "Jedna nova prostorna koncepcija muzeja", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 38 (1966), 17-21.
M(inić), O(liver). "Konkurs za zgradu Moderne galerije u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 1 (1960), 33.
Minić, Oliver. "Moderna galerija u Beogradu", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 16 (1962), 33-41.
Minić, Oliver. "Povodom Prvog savetovanja studenata arhitekture", *Tehnika* (Beograd), br. 3-4 (1950), 98-100.
Minić, Oliver. "Poslednji CIAM 1956. godine u Dubrovniku: Neostvareni susret s Le Corbusierom", *Arhitektura Urbanizam* (Beograd), br. 35-36 (1965), 84.
Minić, Oliver. "Pregled urbanističke i arhitektonske delatnosti u Jugoslaviji 1945-1946", posebno izdanje časopisa *Tehnika* (Beograd, 1966), 61.
Minić, Oliver. "Transformacija centra Beograda", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 1 (1960), 18-21.
Минић, Оливер, Коста Поповић. "Површине за фискултуру у Београду", *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-4 (1951), 145-149.
Mitrović, Mihajlo. "Aktuelno i polemično", *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 70,72 (1973), IV-X.
Mohorovičić, A. "Prilog teoretskoj analizi problematike arhitektonskog oblikovanja", *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1950), 5-12.
Mohorovičić, Andrija. "Teoretska analiza arhitektonskog oblikovanja", *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 6-8.
Mutnjaković, Andrija. "Stambena problematika u okviru II međunarodne izložbe 'Porodica i domaćinstvo' 1958.", *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 79 (1958), 4-5.
"Na međunarodnom kongresu arhitekata u Lausanni", *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 139-141.
"На Техничком факултету отворена је изложба конкурсних радова за зграде Централног комитета Комунистичке партије Југославије; Претседништва владе ФНРЈ и репрезентативног хотела", *Политика*, 21. јул 1947, 2.
Navinšek, Emil. "Kino za 500 oseb z domom kulture", *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 23.
Navinšek, Emil. "Kinodvorana za 700 oseb", *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 24.
"Napomena redakcije", *Iz prakse za praksu* (Zagreb: Savez narodnih sveučilišta NR Hrvatske, 1958), bez paginacije.
"Napomene redakcije uz članak prof. B. Maksimovića 'Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture'", *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), 76-80.
Nastasović, M., B. Stojanović, "Konkurs za tipove stambenih zgrada", *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1947), 106-109.
"Natječaj za Olimpijski stadion na Banjici u Beogradu – 1947", *Arhitektura* (Zagreb), br. 4-6 (1947/1948), 20-27.
"Nacrt opšeg zakona o stambenim zajednicama", *Komuna* (Beograd), br. 1 (1958), 71-74.
"Naši novotari", *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 4-5 (1948), 272-273.
"Naši udarnici i novotari", *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 6 (1948), 352-353.
Nenadović, Vladimir. "O stanu za naše prilike", *Porodica i domaćinstvo*, (Beograd-Zagreb), br. 3-4, (1960), 6.
"Nema više razloga da se stambene i mesne zajednice odvojeno tretiraju: intervju sa sekretarom Saveznog izvršnog vijeća za zakonodavstvo Džemalom Bijedićem", *Stambena zajednica*, (Beograd-Zagreb), br.10 (1961), 1-15.
"O zadacima inženjera i tehničara u izvršenju Petogodišnjeg plana (Referat Vladimira Nenadovića, potpredsjednika Saveza DITJ)",

Arhitektura (Zagreb), br. 13-17 (1948), 116-121.
”O jednoj strani borbe za novu, socijalističku kulturu i umjetnost. Riječ Radovana Zogovića u diskusiji na Petom kongresu KPJ”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1948), 54-57.
”O naučnom radu. Referat ing. prof. Milenka Jakovljavića, održan na II Kongresu inženjera i tehničara Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 10-12 (1948), 213-216.
”Ormarski stanovi—'marseilleski' projekat Le Corbusiere-a”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 25-27 (1949), 76-77, (96).
”Osnovna škola izmedju Francuske i Skadarske ulice”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 6 (1960), 10.
”Osnovna škola od montažnih prefabrikovanih elemenata”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 6 (1960), 13.
”Osnovna škola u Jovanovoj ulici”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 6 (1960), 20.
”Osnovna škola u Kosmajskoj ulici”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 6 (1960), 18.
Ostrogović, Kazimir. ”Arhitektura SSSR 1917 -1947”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 4-6 (1948), 3-8.
Ostrogović, Kazimir, Božica Ostrogović. ”Projekt samostalne bioskopske zgrade za 700 gledalaca”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 30-32.
Perak, Dragica, Antun Ulrich. ”Projekt samostalne bioskopske zgrade za 300 gledalaca”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 25-26.
Петричић, Бранко. ”Прве урбанистичке реализације, Нови Београд 1955-1975”, *Годишњак града Београда,* књ. XXII (1975), 219-233.
Petrović, Zoran. ”Zgrada Skupštine Opštine Novi Beograd”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br.40 (1966), 44-47.
Petrović, Zoran. ”Centar mesne zajednice u Bloku 1 u Novom Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br.44 (1967), 25-27.
Piha, B(ranislav). ”Deset godina stambene izgradnje u Beogradu”, *Komuna* (Beograd), br. 2 (1956), 32-37.
”Plenum uprave Saveza DIT Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 7-8 (1946), druga nepaginirana strana.
”Povodom izložbe ’Stan za naše prilike’”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 49 (1956), 1.
Poznanović, Milenko. ”Dom ’Metalurgije’ u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 17 (1962), 25.
Porodica i domaćinstvo, izvanredno izdanje, (Beograd-Zagreb), V, (1960), Vodič kroz proljetni Zagrebački velesajam i izložbu Porodica i domaćinstvo, bez paginacije.
”Почео је рад Други конгрес инжењера и техничара Југославије”, *Политика*, 1. новембар 1948, 1-2.
”Почео рад први састанак архитеката и урбаниста Југославије”, *Политика*, 24. новембар 1950, 3.
”Prvi kongres inženjera i tehničara Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 6 (1946), 167-168.
”Prvi slobodni Kongres Saveza službenika privredno-upravnih i tehničkih ustanova Jugoslavije održan od 31 marta do 2 maja 1946 godine u Zagrebu”, *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1946), 133-166.
”Prvomajsko takmičenje”, *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 65.
”Predlog za reorganizaciju projektantske službe”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 9-10 (1950), 67-69.
”Pređeni put”, u: *Porodica i domaćinstvo* (Beograd-Zagreb), br. 1, (1957).
Prljević, Miladin. ”Problem stambenih zgrada”, *Tehnika* (Beograd), br. 2-3 (1947), 49-54.
Prljević, Miladin. ”Sto-dnevni tečaj za crtače”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 1 (1947), 11-13.
”Problemi nastave na Arhitektonskom odijelu Ljubljanskog sveučilišta”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb) br. 1-2 (1950), 68-74.
”Projektantima Pristanišne zgrade surčinskog aerodroma dodeljena sedmojulska nagrada”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 16 (1962), 52.
Ravnikar, Edvard. ”Osmospratne stambene zgrade u Mariboru”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 6.
Ravnikar, Edvard. ”Stambena kula u Kidričevoj ulici u Ljubljani”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 5.
Ravnikar, Edvard. ”Stambene kule u naselju Grbavica II u Sarajevu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 10,11.
Ravnikar, Edvard. ”Stambene kule na Roškoj cesti u Ljubljani”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 6,7.
Ravnikar, Edvard. ”Stambene kule u Ruzveltovoj ulici u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 8,9.
Ravnikar, Edvard. ”Stambene kule na Fruškogorskom putu u Novom Sadu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 11,12 (1961), 12.
Radojević, Aleksandar. ”Hemijski institut u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 18 (1962), 36-38.
”Rezolucija povodom klevetničke kampanje koja se vodi protiv naše zemlje, naših naroda, KPJ i njenog rukovodstva”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 115.
”Rezolucija savjetovanja arhitekata Jugoslavije”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 21 (1954), 1.
”Rezolucija sekcije arhitekata na II. Kongresu inženjera i tehničara Jugoslavije”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 5.
”Rezolucija II. Kongresa inženjera i tehničara Jugoslavije o izvršenju Petogodišnjeg plana i zadacima tehničkih stručnjaka”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 113-114.
”Referat zagrebačke sekcije arhitekata o arhitektonskoj problematici”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 122-126.
”Referat o stručnoj štampi održao na Plenumu Saveza DITJ ing. Zdenko Dizdar”, *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1947), 5-6.
”Referat organizacije Narodne omladine Tehničkog fakulteta u Zagrebu”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb) br. 1-2 (1950), 74-79.
Ribnikar, Vladislav. ”Problem stanbenih zgrada”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1950), 15-23.
Rodić, Djuro. ”Kreditiranje i financiranje stambene izgradnje”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 56 (1956), 1.

”Savetovanje arhitekata i urbanista”, *Tehnika* (Beograd), br. 6-7 (1950), 205.
”Savetovanje arhitekata FNRJ po pitanjima arhitekture i urbanizma”, *Tehnika* (Beograd), br. 1 (1951), 1-2.
Sila, Zdenko, Radovan Miščević. ”Optimalne veličine stambenih zajednica”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 14 (1962), 46.
Simonov, G. A. ”Najznačajniji zadaci sovjetskih arhitekata”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), 63-67.
”Smernice za stambenu izgradnju”, u: Žanko, Aljoša, ur. *Stan I*, (Beograd: Odbor za publicističku delatnost vojnog gradjevinarstva, nedatirana publikacija).
St., Ž. ”Izložba Porodica i domaćinstvo”, *Čovjek i prostor*, (Zagreb), br. 65, (1957), 4-5.
Ст., Р. ”Градитељ берлинског спортског стадиона г. Вернер Марх говори нам о стадиону за 55.000 гледалаца у београдском доњем граду”, *Политика*, 28. јул 1939.
Stajević, Svetislav. ”Stadioni”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 15 (1962), 6.
Standardizacija (Beograd), april (1956).
Stojanović, B. ”O osnivanju Društva inženjera i tehničara”, *Tehnika* (Beograd), br. 2 (1946), 40-41.
Stojanović, Bratislav. ”Konkursi za Dom Centralnog komiteta KPJ i zgradu Pretsedništva vlade FNRJ”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 8-10 (1948), 69-71.
(Stojanović, Bratislav). ”Konkursi za Dom centralnog komiteta KPJ i Zgradu predsedništva FNRJ”, *Tehnika* (Beograd) br. 6 (1947-1948), 141-148.
Stojanović, Bratislav. ”O arhitekturi nove Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 2-3 (1947), 39-41.
Stojanović, Bratislav. ”Prvi kongres inženjera i tehničara Jugoslavije”, *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1946), 109-110.
Stojanović, Bratislav. ”Rad Saveza Društava inženjera i tehničara Jugoslavije od I do II kongresa i naredni zadaci”, *Tehnika* (Beograd), br. 8-9 (1948), 181-194.
Стојановић, Братислав. ”Споменик Марксу и Енгелсу у Београду”, *Годишњак Музеја града Београда* / ГМГБ (Београд) књ. III (1956), 553–588.
Stojanović, Bratislav. ”Urbanizam”, u: Stojanović, Bratislav, Uroš Martinović, *Beograd 1945-1975: urbanizam arhitektura* (Beograd: Tehnička knjiga, 1978), 9-103.
Стојановић, Хранислав. ”О споменицима”, у: *Реферати за I саветовање архитеката и урбаниста Југославије. Први део. Дубровник 23. до 25-XI-1950 год.* (Београд: Научна књига, 1950), 181-186.
Suvajdžić, Slavko. ”Moskovski metropoliten”, *Tehnika* (Beograd), br. 3 (1946), 84-85.
”Suvremena mađarska arhitektura”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1948), 40-41.
T., B. ”Kako ne treba raditi: jednoobrazna naselja”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 7 (1948), 443-446.
T., B. ”Pregled osnova stanova”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 6 (1948), 354.
T., B. ”Uputstva i tumačenja: Honorari privatnih projektanata”, *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 2 (1947), 99.
”Telegram Predsjedniku Vlade FNRJ – Maršalu Titu s Prvog savjetovanja arhitekata i urbanista Jugoslavije”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 11-12 (1950), 3.
Tepina, Marjan. ”Planiranje traži nove metode projektovanja”, *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1946), 111-112.
Tepina, Marjan et. al, ur. *Stan za naše prilike: izložba i savetovanje*. Ljubljana: Stalna konferencija gradova Jugoslavije, 1957.
”Tipska osnovna škola”, *Arhitektura urbanizam*, (Beograd), br. 6 (1960), 9.
Trbojević, Ranko. ”Dom omladine u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 44 (1967), 8-11.
Trbojević, Ranko. ”Zgrada Društvenih organizacija u Novom Beogradu (Centralni komitet SKJ)”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 44 (1967), 18-19.
Trbojević, Ranko. ”Zgrada ’Jadran’ u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 44 (1967), 12-13.
Trbojević, Ranko. ”Zid-zavesa i njena primena u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 44 (1967), 3-7.
Trbojević, Ranko. ”Prikaz sistema prefabrikacije ing. Branka Žeželja”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 35-36 (1965), 7-9.
Трифуновић, Д. ”Отварање бежанијског аеродрома, Ваздушна одбрана Београда”, *Политика,* 26. март 1927, 5.
”Uvod”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 1-2 (1947), 3.
”Uputstvo za izgradnju stambenih zgrada za potrebe JNA”, Видети: ”Smernice za stambenu izgradnju”, u: Žanko, Aljoša ur., *Stan I* (Beograd: Odbor za publicističku delatnost vojnog građevinarstva, nedatirana publikacija), 11-18.
Filipović, Milenko. ”Planska priprema inženjerskih kadrova”, *Tehnika* (Beograd), br. 3 (1946), 101-103.
Finci, Jahiel. ”O stambenom problemu”, *Čovjek i prostor* (Zagreb), br. 11 (1954), 1, (8).
Fisker, Kay. ”Moral funkcionalizma”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 9-10 (1950), 64-66.
”Centralnom Komitetu Komunističke Partije Jugoslavije”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 3.
Č(anak)., M(ihajlo). ”In memoriam: Ivan Petrović”, *ARD bilten* (Beograd), br. 19 (2000), 10.
Čanak, Mihajlo. ”Formiranje sistema vrednovanja upotrebne vrednosti stana”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 74-77 (1976), 102-104.
Šegvić, Neven. ”Zablude i kriza buržoaske arhitekture”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 13-17 (1948), 129-131.
Šegvić, Neven. ”Stvaralačke komponente arhitekture FNRJ”, *Urbanizam-arhitektura* (Zagreb), br. 5-6 (1950), 5-40.
Šterić, Milica. ”Mašinski i tehnički fakultet u Beogradu”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 18 (1962), 23-25.
”II kongres inženjera i tehničara”, *Tehnika* (Beograd), br. 4-5 (1948), 85-86.

архитектура (књиге, зборници текстова, каталози)

Beograd, Novi Beograd. Beograd: Direkcija za izgradnju Novog Beograda, 1967.

Бркић, Алексеј. *Знакови у камену: српска модерна архитектура: 1930-1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992.

Bunjac, Vladimir. *Česme i fontane Beograda.* Beograd: Turistička štampa, 1986.

Žanko, Aljoša, ur. *Stan II* (Beograd: Odbor za publicističku delatnost vojnog građevinarstva, nedatirana publikacija).

Zaključci savetovanja o iskustvima stanbene izgradnje. Beograd: Stalna konferencija gradova Jugoslavije, 1958.

Jarić, Miloš ur. *Stan i stanovanje*. Beograd: Časopis Izgradnja, Savez građevinskih inženjera i tehničara SR Srbije, Savez društava arhitekata Srbije, Savet za građevinarstvo Republičke privredne komore SR Srbije, 1972.

Katalog izložbe Stan za naše prilike. Ljubljana: Jugoslavija, 1956.

Katalog jesenskog Zagrebačkog velesajma (Zagreb: Uprava Zagrebačkog Velesajma, 1957).

Manević, Zoran. ”Pojava moderne arhitekture u Srbiji”. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1979.

Manević, Zoran, ur. *Srpska arhitektura: 1900-1970*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.

Martinović, Uroš. *Moderna Beograda: Arhitektura Srbije izmedju dva rata*. Beograd: Privredni pregled, 1972.

Митровић, Михајло. *Новија архитектура Београда.* Београд: Југославија, 1975.

Митровић, Михајло, ур. *Градови и насеља у Србији*. Београд: Научна књига, 1953.

Novi Beograd. Beograd: Direkcija za izgradnju Novog Beograda, 1961.

Obnova i izgradnja Beograda. Beograd: Urbanistički institut, 1946.

Pregled osnova stanova: za 1948. Beograd: Ministarstvo građevina FNRJ, 1948.

Преглед типских пројеката малих стамбених зграда. Београд: Економски институт Народне Републике Србије, 1958.

Преглед типских пројеката малих стамбених зграда. Београд: Економски институт Привредног савета Народне Републике Србије, 1953.

Projekti spratnih stambenih zgrada: 17 tipova u modularnom sistemu. Beograd: Zavod za unapređenje komunalne delatnosti Srbije, 1962.

Реферати за I саветовање архитеката и урбаниста Југославије. Први део. Дубровник 23. до 25-XI-1950 год. Београд: Научна књига, 1950.

Referati: Prvo opštejugoslovensko savetovanje o stanbenoj izgradnji i stanovanju. Novi Sad: Zmaj, 1956.

Саветовање о запошљавању младих архитеката. Београд: Архитектонски факултет, 1968.

Stojanović, Bratislav, Uroš Martinović. *Beograd 1945 1975: urbanizam arhitektura*. Beograd: Tehnička knjiga, 1978.

Uputstva o racionalnom projektovanju i ekonomičnoj izgradnji stanova. Beograd: Direkcija za izgradnju stanova N.O. grada Beograda, 1957.

Čanak, Mihailo. ”Vrednovanje kvaliteta u stambenoj izgradnji i stanovanju”. Doktorska disertacija, Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1984.

Štraus, Ivan. *Arhitektura Jugoslavije 1945-1990.* Sarajevo: Svjetlost, 1991.

I Kongres arhitekata Jugoslavije: Beograd 12-13 i 14 juna 1958: koreferati I. Beograd: Savez društava arhitekata FNRJ, 1958.

I Kongres arhitekata Jugoslavije: Beograd 12-13 i 14 juna 1958: koreferati II. Beograd: Savez društava arhitekata FNRJ, 1958.

I Kongres arhitekata Jugoslavije: Beograd 12-13 i 14 juna 1958: referati. Beograd: Savez društava arhitekata FNRJ, 1958.

филм (чланци из зборника текстова и периодичних публикација)

Avenarius, G. ”Kuda ide francuski film?”, *Film* (Beograd), br. 8,9 (1948), 57-59.

Adamović, Dragoslav. ”Jedno prijatno iznenadjenje”, *Politika*

Adamović, Dragoslav. ”Festival dobrog proseka”, *Nin,* 5. avgust 1962.

Adamović, Dragoslav. ”Filmski barometar”, *Nin*

Anonim. ”Naš dokumentarni film”, *Film* (Beograd), br. 6,7 (1948), 1-16.

Anonim. ”Prikazivanje najnovijih sovjetskih filmova nagrađenih Staljinovom nagradom”, *Film* (Beograd), br. 8,9 (1948), 63-64.

Anonim, ”Uspeh naših dokumentarnih filmova na festivalu u Lokarnu”, *Film* (Beograd), br. 3 (1947), 54.

Аноним, ”Чудна одлука о Вајдином искључењу”, *Нин*, 6. мај 1962.

Аноним, ”?”, *Политика*, 25. април 1962.

Б., Ђ. ”Оснивање Савеза филмских радника Југославије”, *Књижевност* (Београд), бр. 2-3 (1950), 298-299.

Bilten Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ (Beograd), br.17 (1948).

Bogdanović, Žika. ”Porretta terme 1966.: jedno značajno ’jugoslovensko oprobavanje’ sa pogledom unapred”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 51 (1966), 73-75.

Bogdanović, Žika. ”Pula 1965: bitka nije okončana”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 46,47 (1965), 2-17.

Boglić, Mira. ”Vraćeni optimizam”, *Vjesnik,* 7. Avgust 1962.

Boglić, Mira. ”Geografija u kinematografiji”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 61 (1968), 17-24.

Boglić, Mira. ”Interakcija općeg i pojedinačnog u jugoslavenskom filmu”, u: Boglić, Mira, ur. *Mit i antimit: povjesno kritičke bilječke o jugoslavenskom filmu* (Zagreb: Spektar, 1980), 175-194.

Boglić, Mira. ”Prekobrojna”, u: Boglić, Mira, ur. *Mit i antimit: povjesno kritičke bilječke o jugoslavenskom filmu* (Zagreb: Spektar, 1980), 251-261.

Boglić, Mira. ”Radnička klasa i naš film”, *Filmska kultura,* (Zagreb), br. 100 (1975), 38-51.

Boglić, Mira. ”Radnička klasa ide (ne ide) u raj?”, u:

Boglić, Mira ur. *Mit i antimit: povjesno kritičke bilječke o jugoslavenskom filmu* (Zagreb: Spektar, 1980), 155-173.
Boglić, Mira, ur. *Mit i antimit: povjesno kritičke bilječke o jugoslavenskom filmu.* Zagreb: Spektar, 1980.
Boglić, Mira. "Takozvana orijentacija", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 26 (1962), 1-6.
Boškovski, Petar. "Dvoje", *Mladi borac.*
Bošnjak, Mirko. "Stanje krize i kriza stanja", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 52,53 (1967), 1-6.
Volk, Petar. "Dnevnik iz Pule", *Telegram,* 10. Avgust 1962.
Vučo, Aleksandar. "Velika ostvarenja sovjetske kinematografije", *Film* (Beograd), br. 8,9 (1948), 8-11.
Vučo, Aleksandar. "Lik Čoveka današnjice u scenariju", *Film* (Beograd), br. 6,7 (1948), 60-63.
Vučo, Aleksandar. "Naša mlada filmska proizvodnja", *Film* (Beograd), br. 1 (1946), 1-5.
Dečermić, Bogdan. "Duplo prazno sa mučninom", *Večernje novosti*
"Domaći umetnički film Jezero", *Filmska kultura* (Beograd), br. 1, (1950), 93.
Dražević, Ratko. "Dva savremena filma", *Film 61* (Beograd), br. 4. (1961), 6.
Đurković, Dejan. "Proces", *Delo,* (Beograd), br. 12 (1963).
Žižić, Bogdan. "Dani", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 34, 35 (1963), 122-124.
"Zaključci Savetovanja o problemima našeg umetničkog filma", *Film* (Beograd), br. 1,2 (1949), 59-61.
K., S. "Osnovan je Savez filmskih radnika Jugoslavije", *Filmska kultura* (Beograd), br. 1, (1950), 71-72.
K., H. "Afirmacija mladih režisera", *Vjesnik,* 29. jul 1962.
Komatina, Milija. "Jalovost epigonstva", *Komunist.*
Kosanović, Dejan. "Dani: neuspeh koji otkriva neke slabosti domaćeg filma", *Rad.*
Kosanović, Dejan. "Razvoj filmske proizvodnje u Jugoslaviji", u: Kosanović, Dejan, ur. *Leksikon jugoslovenskog filma* (Beograd: BIGZ i Jugoslavija film, 1985).
Kostić, A. B. "Novi jugoslovenski film Dani", *Beogradska nedelja.*
Krelja, Petar. "Kritičke postfestivalske marginalije", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 29,30 (1962), 109-112.
Kuzmanović-Janković, Milica. "Filmska produkcija i država: uloga RZK Srbije (1971-1990)", *Kultura* (Beograd), br. 98 (1998), 65-80.
L., M. "Nekoliko problema u vezi sa kinofikacijom naše zemlje", *Film* (Beograd), br. 1 (1946), 26-28.
Lazić, Radoslav. "Radivoje Lola Đukić", u: Lazić, Radoslav, *Estetika tv režije: reditelji govore* (Beograd: RTS, Televizija Beograd, 1997), 91-97.
Lazić, Radoslav. "Sofija Soja Jovanović", u: Lazić, Radoslav, *Estetika tv režije: reditelji govore* (Beograd: RTS, Televizija Beograd, 1997), 79-88.
Lehpamer, Marko. "Krletka za filmske amatere", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 29,30 (1962), 106-109.
M., M. "Novi film Čarli Čaplina", *Film* (Beograd), br. 3 (1947), 59.
Милорадовић, Горан. "Глас 'ликвидиране генерације': Ауторизовани интервју са филмским редитељем Јованом Јоцом Живановићем", *Годишњак за друштвену историју* (Београд), вол. 17 бр. 2 (2010), 74-113, 78.
Modrinić, Miroslav. "Autentična kronika", *Večernji list,* 3. avgust 1962.
Modrinić, Miroslav. "Nekom zvižduk, nekom pljesak", *Večernji list,* 30. jul 1962.
Munitić, Ranko. "Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 34,35 (1963), 116-119.
Munitić, Ranko. "Savremena tema – najveće iskušenje jugoslavenskog igranog filma", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 100 (1975), 4-35.
"Nagrade na IX festivalu jugoslovenskog filma", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 29,30 (1962), 101-102.
"Nagrade na X festivalu jugoslavenskog igranog filma", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 36 (1963), 73-75.
"Најновији домаћи уметнички филм 'Језеро'", *Политика*, 12. фебруар 1950, 5.
Nanović, Vojislav. "Naši reporteri", *Film* (Beograd), br. 1 (1946), 41-43.
Nedović, B. "O filmu 'Jugoslavija, maja 1949'", *Filmska kultura* (Beograd), br. 1 (1950), 59-61.
Novaković, Slobodan. "Dani", *Mladost.*
Novaković, Slobodan. "Licem u lice", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 36 (1963), 62-65.
Novaković, Slobodan. "Narodni poslanik", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 41,42 (1964), 82-85.
Novaković, Slobodan. "Sedmi dan", *Mladost.*
Pavlović, Živojin. "Dvoje", *Danas.*
Petrović, Aleksandar, Boro Drašković. "Razgovor dvojice reditelja o Novom filmu", u: Aleksandar Petrović, *Novi film II 1965-1970: 'crni film'* (Beograd: Naučna knjiga, 1988), 326-354.
Petrović, Aleksandar. "Situacija jugoslovenskog modernog filma", *Delo.*
Petrović, Zoran. "Filmska hronika", *Vidici.*
Pisarevski, D. "Zapažanja o jugoslovenskom filmu", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 39,40 (1964), 112-119.
Pogačić, Vladimir. "Dramaturgija scenarija", *Film* (Beograd), br. 6,7 (1948), 29-34.
Pogrmilović, Milivoj. "Na marginama jednog stenograma", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 57,58 (1967), 31-36.
Popović, Jovan. "Problemi našeg umetničkog filma: Iskustva iz šest naših prvih umetničkih filmova i pouke za dalji rad", *Film* (Beograd), br. 1,2 (1949), 3-18.
Pretnar, Igor. "Problemi scenarija u našoj proizvodnji", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 19 (1960), 1-14.
Radičević, Ljubimir. "Hteo sam da snimim savremeni film", u: Matijević, Ivana, "Amerikanizacija socijalizma", *Danas,* 2. jul 2010. (http://www.danas.rs/dodaci/vikend/amerikanizacija_socijalizma.26.html?news_id=194110)
Raspor, Vicko. "Dogadjaji u Areni 61", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 24,25 (1961), 1-12.
Raspor, Vicko. "Dokumentarni film i naša stvarnost", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 21,22 (1961), 25-44.
Raspor, Vicko. "Problemi naše filmske umjetnosti i zadaci filmskih radnika Jugoslavije", *Filmska kultura* (Beograd), br. 1, (1950), 1-14.
Raspor, Vicko. "Uz sedamdesetogodišnjicu jugoslavenskog filma", *Filmska kultura* (Zagreb), br. 100 (1975), 206-208.

”Rezolucija protiv klevetničke kampanje protiv FNRJ”, *Film* (Beograd), br. 1,2 (1949), 1-2.
Sremec, Rudolf, et. al. ”Dvadeseta godina jugoslavenskog filma”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 46,47 (1965), 61-124.
Sremec, Rudolf. ”Ne diraj u sreću”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 24,25 (1961), 135-138.
Stojanović, Dušan, et. al. ”Dvadeseta godina jugoslavenskog filma”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 46,47 (1965), 61-124.
Tadić, Zoran. ”Ono ’nešto’ ovogodišnje Pule”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 46,47 (1965), 49-52.
Tirnanić, Bogdan, et. al. ”Dvadeseta godina jugoslavenskog filma”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 46,47 (1965), 61-124.
”Film”, *Jugoslavija* (Beograd), br. 1 (1949), 116-117.
Finci, Moni. ”Dvije kinematografije”, *Film* (Beograd), br. 8,9 (1948), 16-19.
Cagić, M. ”Film treba da pomogne izgradnji zemlje”, *Film* (Beograd), br. 1 (1946), 46-48.
Crnovšanin, Smajo. ”Sa tribine potrošača”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 28, (1962), 1-6.
Č. M. ”Premijera u Beogradu: Dani – film dosade i osame”, *Politika.*
Čaplin, Čarli. ”Inspiracija”, *Film* (Beograd), br. 1 (1946), 57-59.
Čolić, Milutin. ”Uzroci i posledice”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 59,60 (1968), 13-25.
Čolić, Milutin. ”Čovek iz hrastove šume”, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 41,42 (1964), 78-82.
Štaka, Aco. ”Neuzbudljiva avantura ljubavi: Dvoje”, *Oslobodjenje*.

филм (књиге, зборници текстова, каталози)

Volk, Petar. *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film i Partizanska knjiga, 1986.
Ilić, Momčilo, ur. *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965.* Beograd: Institut za film, 1970.
Kosanović, Dejan, ur. *Jugoslovenska kinematografija u brojkama*. Beograd: Institut za film, (bez datuma).
Pavlović, Živojin. *Đavolji film: ogledi i razgovori*. Beograd, Institut za film, 1969.
Pavlović, Živojin. *Planeta filma: sećanja*. Beograd: Zepter Book World, 2002.
Petrović, Aleksandar. *Novi film 1950-1965: prva knjiga*. Beograd: Institut za film, 1971.
Ranković, Milan. *Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom igranom filmu.* Beograd: Institut za film, 1970.
Ranković, Radenko. *Organizacija jugoslovenske kinematografije u administrativnom periodu.* Novi Sad: Zvezda film, 2004.
Stojanović, Dušan. *Velika avantura filma.* Novi Sad: Prometej; Beograd: Institut za film, 1998.

Југославија, политичка историја (чланци из зборника текстова и периодичних публикација)

”Borba za dalji razvoj socijalističkog samoupravljanja u našoj zamlji i uloga SKJ”, u: *Deseti kongres SKJ: dokumenti,* (Beograd: Komunist, 1974), 39-47.
”Borba za dalji razvoj socijalističkog samoupravljanja u našoj zamlji i uloga SKJ, X kongres, 1974”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata,* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1176-1181.
Broz, Josip Tito. ”Borba komunista Jugoslavije za socijalističku demokratiju”, *VI kongres Komunističke partije Jugoslavije (Saveza komunista Jugoslavije). Stenografske beleške* (Beograd: Kultura, 1952), 26-95.
Broz, Josip Tito. ”Govor na VII kongresu Narodne omladine Jugoslavije”, u: *Govori i članci,* XVIII (Zagreb: Naprijed, 1966), 67-81.
Броз, Јосип. ”Експозе Јосипа Броза, Народна скупштина ФНРЈ, 27. децембар 1948. године”, *Filmski Bilten*, br. 40, (1948).
Broz, Josip Tito. ”Iz razgovora sa članovima predsjedništva Saveza novinara Jugoslavije”, u: *Govori i članci,* XVIII (Zagreb: Naprijed, 1966), 87-101.
Броз, Јосип Тито. ”Политички извјештај”, у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије. Извештаји. Реферати* (Београд: Култура, 1948).
”Govor druga Edvarda Kardelja na svečanom zasedanju slovenske Akademije znanosti i umjetnosti”, *Arhitektura* (Zagreb), br. 25-27 (1949), 3-4.
”Говор маршала Тита поводом Предлога основног закона о управљању државним привредним предузећима и вишим привредним удружењима од стране радних колектива”, *Политика*, 28. јун 1950, 1-4.
”Govor pretsednika Privrednog saveta i ministra industrije Savezne vlade Borisa Kidriča”, *Tehnika* (Beograd), br. 11-12 (1946), 315-316.
Đilas, Milovan. ”Aktuelna pitanja agitacije i propagande”, referat održan na Drugom plenumu CK KPJ, *Partijska izgradnja,* br.1 (1949), 13-24.
Ђилас, Милован. ”Извјештај о агитационо пропагандном раду”, у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије. Извештаји. Реферати* (Београд: Култура, 1948), 242-294.
Đilas, Milovan. ”O teorijskom radu naše Partije”, Referat sa Četvrtog plenuma CK KPJ, u: Petranović, Branko, et.al, ur., *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952* (Beograd: Komunist, 1985), 589-597.
Đilas, Milovan. ”Problemi školstva u borbi za socijalizam u našoj zamlji”, Referat sa Trećeg plenuma CK KPJ, u: Petranović, Branko, et.al, ur., *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952* (Beograd: Komunist, 1985), 287-320.
”Ekspoze E. Kardelja u Saveznoj narodnoj skupštini o novom uređenju srezova i opština 16. juna 1955”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds. *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1066-1069.
”Експозе Јосипа Броза Тита о политици нове Владе”, *Политика*, 2. фебруар 1946, ...
”Iz platforme za pripremu stavova i odluka Desetog kongresa SKJ, juna 1973”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*

(Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1170-1176, 1170.
”Iz Rezolucije kongresa radničkih saveta”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1070-1071.
”Извештај о организационом раду Комунистичке партије Југославије поднео је друг Александар Ранковић”, *Политика*, 23. јул 1948, 1-4.
”Извештај ЦК КПЈ о агитационо-пропагандном раду”, *Политика*, 23. јул 1948, 5-6.
”Историски Пети конгрес КП Југославије”, *Југославија* (Београд), бр. 12-13 (1948), 1-7.
Едвард Кардељ, ”Комунистичка партија Југославије у борби за нову Југославију, за народну власт и социјализам”, у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије. Извештаји. Реферати* (Београд: Култура, 1948), 295-400.
”Комунистичка партија Југославије у борби за нову Југославију, за народну власт и социјализам. Реферат друга Едварда Кардеља”, *Политика*, 27. јул 1948, 1-5.
Марковић, Мома. ”Критика и самокритика закон живота и борбе наше Партије”, *Борба,* 6. новембар 1948, 3.
”Peti kongres Komunističke partije Jugoslavije”, *Jugoslavija SSSR* (Beograd), br. 33 (1948), 1-3.
Пијаде, Моша. ”О пројекту програма Комунистичке партије Југославије”, у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије. Извештаји. Реферати* (Београд: Култура, 1948), 489-534.
”Политички извештај Централног комитета Комунистичке партије Југославије поднео је друг Тито”, *Политика*, 22. јул 1948, 1-6.
”Програм Комунистичке партије Југославије”, *Политика*, 30. јул 1948, 3-6.
”Program Saveza komunista Jugoslavije usvojen na VII Kongresu SKJ”, u: *Sedmi kongres Saveza komunista Jugoslavije: Ljubljana 22-26. aprila 1958.* (Beograd: Kultura, 1958), 926-1106.
”Пројекат декларације о циљевима и задацима Социјалистичког Савеза”, *Борба*, 21. фебруар 1953.
”Projekat deklaracije o ciljevima i zadacima Socijalističkog Saveza”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1038-1040.
Ранковић, Александар. ”Извештај о организационом раду”, у: *V конгрес Комунистичке партије Југославије, Извештаји. Реферати* (Београд: Култура, 1948), 161-240.
Ranković, Aleksandar. ”O daljem jačanju pravosuđa i zakonitosti”, Referat sa Četvrtog plenuma CK KPJ, u: Petranović, Branko, et.al, ur. *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952* (Beograd: Komunist, 1985), 508-544.
Ranković, Aleksandar. ”O organizacionim pitanjima Partije”, referat održan na Drugom plenumu CK KPJ, *Partijska izgradnja,* br.1 (1949), 1-12.
”Rezolucija Drugog plenuma CK KPJ o tekućim organizacionim i agitaciono-propagandnim zadacima”, *Partijska izgradnja,* br.1 (1949), 45-46.
”Rezolucija četvrtog plenuma CK KPJ o teorijskom radu u KPJ”, u: Petranović, Branko, et.al, ur. *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952* (Beograd: Komunist, 1985), 639.
”Rezolucija VI kongresa KPJ o zadacima i ulozi Saveza komunista Jugoslavije”, *VI kongres Komunističke partije Jugoslavije (Saveza komunista Jugoslavije). Stenografske beleške* (Beograd: Kultura, 1952), 422-428.
”Резолуција VI конгреса о задацима и улози Савеза Комуниста Југославије”, *Борба*, 8. новембар 1952.
”Rezolucija VI kongresa o zadacima i ulozi Saveza Komunista Jugoslavije”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1035-1037.
Republika (Zagreb), br. 1 (1950), 43-57, 55.
”Svim centralnim komitetima KP republika – CK KPJ, 22. jun 1950”, *Partijska izgradnja,* br.6 (1950), 55-60.
”Smernice o najvažnijim zadacima Saveza komunista u razvijanju sistema društveno-ekonomskih i političkih odnosa”, *Политика*, 14. јун 1968, 1.

Југославија, политичка историја (књиге, зборници текстова, каталози)

Броз, Јосип Тито. *Govor na Trecem kongresu Antifasistickog fronta zena.* Dakovo, Kotarsko-Gradski odbor Narodnog fronta: 1950.
Broz, Josip Tito. *Govori i članci,* XVIII. Zagreb: Naprijed: 1966.
Broz, Josip Tito. *Govori i članci,* XXI. Zagreb: Naprijed, 1972.
Dedijer, Vladimir, ur. *Dokumenti 1948*, knjiga 1 (Beograd: Rad, 1980).
Deseti kongres SKJ, Dokumenti. Beograd: Komunist, 1974.
Petranović, Branko, et. al. ur. *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952*. Beograd: Komunist, 1985.
Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds. *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata*. Beograd: Izdavačka radna organizacija "Rad", 1988.
Трећи конгрес Народне омладине Србије. Београд: ЦК Народне омладине Србије, 1949.
Трећи конгрес Народног фронта Југославије. Београд: Савезни одбор народног фронта, 1949.
II конгрес ССЈ за Србију: (25-27 септембра 1949). Београд: Главни одбор ССЈ за Србију, 1949.
V конгрес Комунистичке партије Југославије. Извештаји. Реферати. Београд: Култура, 1948.
VI kongres Komunističke partije Jugoslavije (Saveza komunista Jugoslavije). Stenografske beleške. Beograd: Kultura, 1952.
VII kongres Saveza omladine Jugoslavije. Beograd: Komunist, 1963.

Југославија, историја (чланци из зборника текстова и периодичних публикација)

”Амерички сенат одобрио нацрт Закона о пружању помоћи Југославији”, *Политика*, 21. децембар 1950, 1.

Беговић, Вељко. ”Могућност и задаци планирања у привреди Југославије”, *Југославија СССР* (Београд), бр. 3 (1946), 14-15.

Budimirović, Dušan. ”Značaj zakona o nacionalizaciji privatnih privrednih preduzeća”, *Jugoslavija SSSR* (Beograd), br. 15 (1947), 13-14.

Веселинов, Јован. ”Уводно излагање”, у: *Идејни проблеми у области науке и културе: материјал VII пленума Централног комитета Савеза Комуниста Србије* (Београд: Седма сила, 1963), 3-15.

Vidaković, Zoran. ”Klasne promene u socijalizmu”, *Sociologija: časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju* (Beograd), br. 3-4 (1967), 13-22.

Vidaković, Zoran. ”Prilog teorijskom pristupu istraživanju odnosa između podele rada i klasne strukture u savremenom jugoslovenskom društvu”, *Sociologija: časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju* (Beograd), br. 1-2 (1966), 57-72.

Вукос, Милан. ”Дискусија”, у: *Идејни проблеми у области науке и културе: Материјал VII пленума Централног комитета Савеза Комуниста Србије* (Београд: Седма сила, 1963), 54-64.

”Govor druga Vladimira Bakarića Drugom kongresu književnika Jugoslavije”, *Republika* (Zagreb), br. 1 (1950), 1-2.

Goričar, Jože. ”Neke promene u društvenim strukturama Jugoslavije i novi ustav”, *Naša stvarnost* (Beograd) br. (1962), 460-479.

”Данас се одржава конгрес Савеза композитора ФНРЈ”, *Политика*, 12. фебруар 1950, 5.

”Данас се одржава оснивачки конгрес Савеза филмских радника Југославије”, *Политика*, 5. март 1950, 4.

”Донесен је статут и изабрана управа Савеза музичких уметника Југославије”, *Политика*, 26. април 1950, 3.

”Други дан заседања основачког конгреса Савеза репродуктивних музичких уметника Југославије”, *Политика*, 24. април 1950, 4.

”Drugi kongres književnika Jugoslavije”, *Republika* (Zagreb), br. 1 (1950), 43-57.

Друловић, Милојко. ”Дискусија”, у: *Идејни проблеми у области науке и културе: Материјал VII пленума Централног комитета Савеза Комуниста Србије* (Београд: Седма сила, 1963), 79-89.

Зихерл, Борис. ”?”, *Политика*, 7. март 1948.

J., Ж. ”Југословенско-совјетска хроника”, *Југославија СССР* (Београд), бр.5 (1946), 43.

”Југословенски писци између два своја конгреса обогатили су нашу литературу новим прозним, песничким и драмским делима”, *Политика*, 24. децембар 1949, 5.

”Југословенско-совјетска хроника”, *Југославија СССР* (Београд), бр. 8 (1946), 43.

Krleža, Miroslav. ”Govor na Kongresu književnika u Ljubljani”, *Republika* (Zagreb), br. 10-11 (1952), 205-243.

Krleža, Miroslav. ”Riječ u diskusiji na Drugom kongresu književnika Jugoslavije”, *Republika* (Zagreb), br. 1 (1950), 13-17.

Марковић, Дража. ”Дискусија”, у: *Идејни проблеми у области науке и културе: Материјал VII пленума Централног комитета Савеза Комуниста Србије* (Београд: Седма сила, 1963), 41-54.

Митевић, Душан. ”Дискусија”, у: *Идејни проблеми у области науке и културе: Материјал VII пленума Централног комитета Савеза Комуниста Србије* (Београд: Седма сила, 1963), 147-156.

”Одржана генерална проба завршне приредбе Дана Младости”, *Политика*, 25. мај 1988, 9.

Olešćuk, F. ”Sovjetski savez – zemlja socijalizma”, *Југославија СССР* (Београд), бр. 18 (1947), 5-7.

”Основан је Савез филмских радника Југославије”, *Политика*, 6. март 1950, 5.

Pečujlić, Miroslav. ”Društvena struktura Jugoslavije”, u: Pečujlić, Miroslav, ur. *Osnovi nauke o društvu* (Beograd: Rad, 1963), 529-563.

Pečujlić, Miroslav. ”Teorijski okvir za proučavanje klasnih promena u socijalizmu”, *Sociologija: časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju* (Beograd), br. 1-2 (1966), 5-25.

”Плакете ’25. мај’ најбољима”, *Политика*, 26. Мај 1988, 8.

”Полет науке данас надахњују у првом реду велико револуционарно збивање у нашој земљи и пригресивни став наше државе у свету уопште”, *Политика*, 14. децембар 1949, 1-2.

Popov, Nebojša. ”Štrajkovi u savremenom jugoslavenskom društvu”, *Sociologija* (Beograd) br. 4 (1969).

Предмет К-446/63 Окружног суда у Сарајеву, 13. август 1963.

Prnjat, Branko. ”Kulturna politika u socijalističkom samoupravnom društvu”, u: Smiljković, Radoš, et. al. *Politička sociologija* (Beograd: Radnička Štampa, 1978), 392-405.

”Пуна стваралачка слобода омогућиће истински успех наше ликовне уметности”, *Политика*, 7. мај 1950, 4.

”Рад друштва за културну сарадњу Југославије са Совјетским Савезом”, *Југославија СССР* (Београд), бр.1 (1945), 46, 47.

”Rezolucija Drugog kongresa Saveza likovnih umjetnika Jugoslavije”, *Umetnost* (Beograd), br. 2 (1950), 79.

”Rezolucija Drugog plenuma CK KPJ o tekućim organizacionim i agitaciono-propagandnim zadacima”, *Partijska izgradnja*, br.1 (1949), 45-46.

”Rezolucija Trećeg plenuma CK KPJ o problemima školstva u borbi za socijalizam u našoj zemlji”, u: Petranović, Branko, et.al, ur. *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952* (Beograd: Komunist, 1985), 483-490, 483.

”Rezolucija Trećeg plenuma CK KPJ o problemima školstva u borbi za socijalizam u našoj zemlji”, наведено према: Martinović, Uroš, ”O nekim

pitanjima borbe za kvalitet studija", *Tehnika* (Beograd), br. 3-4 (1950), 100-106, 100.
"Rezolucija četvrtog plenuma CK KPJ o teorijskom radu u KPJ", u: Petranović, Branko, et.al, ur. *Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948-1952* (Beograd: Komunist, 1985), 639.
"Резолуција II конгреса Савеза ликовних уметника Југославије, Београд", Архив Југославије, 317-80-113.
"Реферат Бранка Шотре, секретара Савеза ликовних уметника Југославије", Архив Југославије, 317-80-113.
Реч Велибора Глигорића. "Конгрес књижевника Југославије", *Политика*, 28. децембар 1949, 11.
Реч Владимира Бакарића. "Конгрес књижевника Југославије", *Политика*, 28. децембар 1949, 11.
Реч Петра Шегедина, у реферату о југословенској савременој критици. "Конгрес књижевника Југославије", *Политика*, 28. децембар 1949, 11.
Реч Чедомира Миндеровића, Реферат о развитку и задацима југословенске књижевности. "Конгрес књижевника Југославије", *Политика*, 28. децембар 1949, 11.
"Rešenje o određivanju grana delatnosti Savjeta za nauku i kulturu", *Službeni list*, br.50 (1950).
"Садашњи нови наше репродуктивне уметности виши је од њеног некадашњег нивоа", *Политика*, 23. април 1950, 4.
"Својим делима наши композитори обогаћују музичку уметност и приближују је народним масама", *Политика*, 13. фебруар 1950, 4.
"Сматрам да је дужност сваког грађанина наше земље да да све од себе за остварење задаћа које се постављају пред нас у вези са петогодишњим планом", *Политика*, 27. април 1947, 1-2.
"Спровођење новог закона о државним службеницима", *Политика*, 27. септембар 1947, 5.
"Ставови и мере у области културе у вези са говором друга Тита: материјал који је Извршни комитет ЦК СК Србије усвојио на својој седници од 12. фебруара ове године као основу за разматрање ових проблема", у: *Идејни проблеми у области науке и културе: Материјал VII пленума Централног комитета Савеза Комуниста Србије* (Београд: Седма сила, 1963), 17-27.
"Treći kongres književnika Jugoslavije", *Republika* (Zagreb), br. 10-11 (1952), 333-334.
Ćalović, Dragan. "Učešće jugoslovenske posleratne umetnosti u učvršćivanju imidža Josipa Broza Tita", *Kultura Polisa* (Novi Sad), br. 15 (2011), 177-194.
Ђопић, Бранко. "Јеретичка прича", *Књижевне новине,* 22. август 1950.
"Uputstvo o osnivanju i radu radničkih saveta državnih privrednih preduzeća", u: Marković, Dragan et. al. *Hronika o radničkom samoupravljanju: fabrike radnicima* (Beograd: Privredni pregled, 1964), 90-92.
Šegedin, Petar. "O našoj savremenoj kritici", *Republika* (Zagreb), br. 1 (1950), 3-12.

Југославија, историја (књиге, зборници текстова, каталози)

Bilandžić, Dušan. *Borba za samoupravni socijalizam u Jugoslaviji 1945-69.* Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske, 1969.
Bilandžić, Dušan. *Ideje i praksa društvenog razvoja Jugoslavije 1945-1973.* Beograd: Komunist, 1973.
Djetelić, Pera, Dragan Maršičević. *Narodna omladina i Jugoslovenski Kongres za Fizičku kulturu.* Beograd: Mladost, 1959.
Kardelj, Edvard. *Zemljoradničko zadrugarstvo u planskoj privredi*. Zagreb: Kultura, 1947.
Кардељ, Едвард. *О комуни.* Београд: Радничка штампа, 1981.
Kardelj, Edvard. *Problemi socijalističke politike na selu: osnove za diskusiju na Devetom plenumu Saveznog odbora SSRNJ*. Beograd: Kultura, 1959.
Kongres radničkih saveta Jugoslavije, 25-27 jun 1957. Beograd: Rad, 1957.
Kongres SKOJ-a i Narodne omladine Jugoslavije. Kongres. Beograd: Centralni komitet Narodne omladine Jugoslavije, 1949.
Krleža, Miroslav. *Govor na Kongresu književnika u Ljubljani*. Zagreb: Državno izdavačko preduzeća Hrvatske, 1952.
Lakočević, Ljubomir. *Izdavačka delatnost u SFRJ.* Beograd: Jugoslovenski bibliografski institut, 1974.
Majstorović, Stevan. *Cultural Policy in Yugoslavia: Studies and Documents on Cultural Policies*. Paris: Unesco, 1972.
Materijalni i društveni razvoj SFR Jugoslavije 1947-1972. Beograd: Savezni zavod za statistiku, 1973.
Миленковић, Бранислав, Зоран Петровић. *Становање на селу*. Београд: Завод за унапређење домаћинства НР Србије, 1960.
Milić, Vladimir. *Revolucija i socijalna struktura.* Beograd: Mladost, 1978.
Pečujlić, Miroslav. *Budućnost koja je počela.* Beograd: Institut za političke studije, 1969.
Протић, Миодраг. *Нојева барка: поглед с краја века (1900-1965).* Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
Horvat, Branko. *Privredni sistem i ekonomska politika Jugoslavije problemi, teorije, ostvarenja, propusti*. Beograd: Institut ekonomskih nauka, 1970.
Cvjetičanin, Veljko. *Klase i klasna struktura suvremenog društva.* Zagreb: Školska knjiga, 1974.

Југославија, легислатива (чланци из зборника текстова и периодичних публикација)

"Закон о аграрној реформи и колонизацији", *Службени лист ДФЈ,* бр. 64 (1945).
"Закон о властиштву на деловима зграда", *Службени лист ФНРЈ*, бр. 16 (1959).
"Закон о доприносу за стамбену изградњу", *Службени лист ФНРЈ*, бр. 57 (1955).

”Закон о изменама и допунама Закона о подручјима срезова и општина у НР Србији”, *Службени гласник НРС*, бр.27 (1957), 386.
”Закон о изменама и допунама Закона о подручјима општина и срезова у НР Србији”, *Службени гласник НРС*, бр.45 (1962), 268.
”Закон о изменама и допунама Закона о подручјима општина и срезова у НР Србији”, *Службени гласник НРС*, бр.51 (1965), 246.
”Zakon o nadležnosti opštinskih i sreskih narodnih odbora i njihovih organa”, *Službeni list FNRJ*, br. 34 (1955).
”Zakon o nadležnosti opštinskih i sreskih narodnih odbora i njihovih organa”, *Službeni list SFRJ*, br. 52 (1957).
”Zakon o nacionalizaciji najamnih zgrada i građevinskog zemljišta”, *Službeni list FNRJ*, br. 52 (1958).
”Zakon o nacionalizaciji najamnih zgrada i građevinskog zemljišta”, *Službeni list FNRJ*, br. 3 (1959).
”Zakon o nacionalizaciji najamnih zgrada i građevinskog zemljišta”, *Službeni list FNRJ*, br. 24 (1959).
”Zakon o nacionalizaciji najamnih zgrada i građevinskog zemljišta”, *Službeni list FNRJ*, br. 24 (1961).
”Zakon o nacionalizaciji najamnih zgrada i građevinskog zemljišta”, *Službeni list FNRJ*, br. 1 (1963).
”Закон о национализацији приватних привредних предузећа”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 98, (1946).
”Zakon o opštenarodnom privrednom planu i državnim organima za planiranje”, *Tehnika* (Beograd), br. 6 (1946), 204.
”Закон о Петогодишњем плану развитка народне привреде ФНРЈ у годинама 1947-1951”, *Борба,* 1. мај 1947, 13-19.
”Закон о Петогодишњем плану развитка народне привреде ФНРЈ у годинама 1947-1951”, *Службени лист ФНРЈ,* бр. 36 (1947).
”Закон о подручјима срезова и општина”, *Службени гласник НРС*, бр.27 (1955), 433.
”Закон о подручјима срезова и општина у НР Србији”, *Службени гласник НРС*, бр.26 (1958), 146.
”Закон о подручјима општина и срезова у НР Србији”, *Службени гласник НРС*, бр.51 (1959), 804.
”Закон о пољопривредном земљишном фонду општенародне имовине и о додељивању земље пољопривредним организацијама”, *Службени лист ФНРЈ,* бр. 22 (1953).
”Закон о пословним зградама и просторијама”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 16 (1959).
”Закон о стамбеним односима”, *Службени лист СФРЈ*, бр. 16 (1959).
”Zakon o stambenim odnosima”, *Službeni list FNRJ*, br. 17 (1962).
”Закон о стамбеним односима”, *Службени лист СФРЈ*, бр. 11 (1966).
”Закон о стамбеним односима”, *Службени лист СФРЈ*, бр. 32 (1968).
”Закон о стамбеним односима”, *Службени лист СРС*, бр. 19 (1973).
”Zakon o udruženom radu”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds. *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1188-1192.
”Одлука о нижој стопи доприноса за стамбену изградњу”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 8 (1956).
”Одлука о оснивању државног филмског предузећа”, *Службени лист*, бр. 3 (1945), 29.
”Opšti zakon o narodnim odborima”, *Službeni list FNRJ*, br. 49 (1949), 697-711.
”Opšti Zakon o narodnim odborima”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds. *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1025-1028, 1025.
”Opšti zakon o narodnim odborima, 1952.”, *Službeni list FNRJ*, br. 22 (1952).
”Општи закон о стамбеним заједницама”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 16 (1959).
”Opšti zakon o uređenju opština i srezova”, *Službeni list SFRJ*, br. 26 (1955).
”Opšti zakon o uređenju opština i srezova”, *Službeni list SFRJ*, br. 29 (1957).
”Osnovni zakon o poljoprivrednim zadrugama”, *Službeni list SFRJ*, br. 13 (1965).
”Osnovni zakon o upravljanju državnim privrednim preduzećima i višim privrednim udruženjima od strane radnih kolektiva”, *Službeni list FNRJ*, br. 43, (1950).
”Početak menjanja federacije. Ustavni amandmani”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1140-1145.
”Предлог закона о Петогодишњем плану развитка народне привреде Федеративне Народне Републике Југославије у годинама 1947-1951”, *Политика*, 26. април 1947, 3-5.
Službeni list FNRJ, br. 13 (1946).
Službeni list FNRJ, br. 98 (1946).
”Ukaz o obrazovanju Ministarstava za nauku i kulturu FNRJ”, *Službeni list FNRJ,* br 109 (1948).
”Ukaz o rekonstrukciji Vlade FNRJ”, *Službeni list FNRJ,* br 76 (1948).
”Ukaz o reorganizaciji Vlade Federativne Narodne Republike Jugoslavije, 1951.”, *Službeni list FNRJ*, br. 18 (1951).
”Ukaz o reorganizaciji Vlade Federativne Narodne Republike Jugoslavije, 1951”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds. *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1024-1025.
Укус (Београд), бр.1 (1946), 1.
”Уредба о имовинским односима и реорганизацији сељачких радних задруга”, *Службени лист ФНРЈ,* бр. 14 (1953).
”Уредба о образовању републичких фондова за стамбену изградњу”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 6 (1956).
”Уредба о оснивању комитета за кинематографију”, *Службени лист*, бр.52, (1946), 602.
”Уредба о оснивању Филмског предузећа ДФЈ”, *Службени лист*, бр. 46 (1945), 401.
”Уредба о управљању стамбеним зградама”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 52 (1953).
”Уредба о управљању стамбеним зградама”, *Службени лист ФНРЈ*, бр. 29 (1954).
”Уредба о цензури кинематографских филмова”, *Службени лист*, бр. 57 (1945), 51.
”Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, aprila 1963”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds. *Jugoslavija 1918-1988: tematska*

zbirka dokumenata (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1091-1092.
”Ustav SFRJ, februara 1974”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds. *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1181-1187.
”Ustavni amandman VII”, *Službeni list* br. 55 (1968).
”Ustavni amandman XVIII”, *Službeni list* br. 55 (1968).
”Ustavni amandman XIV”, *Službeni list* br. 55 (1968).
”Ustavni amandman XX”, *Službeni list* br. 29 (1971).
”Ustavni amandman XXI”, *Službeni list* br. 29 (1971).
”Ustavni amandman XXII”, *Službeni list* br. 29 (1971).
”Ustavni amandman XXXVI”, *Službeni list* br. 29 (1971).
”Ustavni amandman XIX”, *Službeni list* br. 55 (1968).
”Ustavni amandman, decembra 1968.”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1141.
”Уставни закон о основама друштвеног и политичког уређења Федеративне Народне Републике Југославије и савезним органима власти (1953)”, *Službeni list FNRJ*, br. 3 (1953).
”Ustavni zakon o osnovama društvenog i političkog uređenja Federativne Narodne Republike Jugoslavije i saveznim organima vlasti, januara 1953.”, u: Petranović, Branko, Momčilo Zečević, eds., *Jugoslavija 1918-1988: tematska zbirka dokumenata* (Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988), 1028-1032.

Југославија, легислатива (књиге, зборници текстова, каталози)

Zakon o udruženom radu. Beograd: ”Privredna štampa” OOUR Preduzeća finansijski studio, 1976.
Закон о финансирању стамбене изградње. Службени лист ФНРЈ, 1959.
Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Beograd: Savezna administracija, 1974.
Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Beograd: Službeni list SFRJ, 1963.
Устав Федеративне Народне Републике Југославије. Београд: Службени лист, 1946.

СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ

(наведено према азбучном реду)

архитектура (чланци из зборника текстова и периодичних публикација)

Vukić, Fedja. ”Kontekst društvenog aktivizma u stanovanju”, u: Vukić, Fedja, *Modernizam u praksi* (Zagreb: Meandar, 2008), 177-191.
Galjer, Jasna, Iva Ceraj. ”Uloga dizajna u svakodnevnom životu na izložbama *Porodica i domaćinstvo* 1957-1960 godine”, *Journal of the Institute of Art History* (Zagreb), br.35 (2011), 277-296.
Damljanovic, Tanja. ”The Question of National Style in Interwar Yugoslavia: Belgrade, Zagreb, Ljubljana”. PhD Dissertation, Ithaca: Cornell University, 2003.
Димитријевић Марковић, Светлана, Ирена Сретеновић. ”Београдска ’Фабрика шећера’ – Могућности и проблеми рехабилитације”, *Наслеђе* (Београд), бр. IX (2008), 71-78.
Ignjatović, Aleksandar. ”Dom Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata u Beogradu”, *Nasledje,* 7 (2006), 87-118.
Ignjatović, Aleksandar. ”Poricanje i obnova: arhitektura postmodrnizma 1980-1991”, u: Šuvaković, Miško, ed. *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek. Radikalne umetničke prakse 1913-2008* (Beograd: Orion Art, 2010), 663-670.
Ignjatović, Aleksandar. ”Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980”, u: Šuvaković, Miško, ed. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata* (Beograd: Orion Art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2012), 689-710.
Ignjatović, Aleksandar, Olga Manojlović Pintar, ”Prostori selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat”, u: Cipek, Tihomir, Olivera Milosavljević, eds. *Kultura sjećanja: 1941. Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti* (Zagreb: Disput, 2008), 95-112.
Кадијевић, Александар. ”У трагању за узорима Дома народне скупштине”, *Наслеђе* (Београд), бр. VI (2005), 45-54.
Клеут, Иван. ”Историја и архитектура Железничке станице у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. VII (2006), 37-50.
Krečić, Peter. ”Architecture in Former Yugoslavia: From the Avant-garde to the Postmodern”, in: Djurić, Dubravka, Miško Šuvaković, eds. *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2003), 333-373.
Крунић, Чедомир. *Цивилно ваздухопловство Краљевине Југославије*. Београд: Ч. Крунић, 2010.
Kulić, Vladimir. ”Izgradnja Beograda u periodu socijalizma (1945-2000)”, u: Kovenc Vujić, Anamarija, ur. *50 beogradskih arhitekata* (Beograd: Akademska misao, 2002), 15-27.
Михајлов, Саша. ”Фабрика хартије Милана Вапе”, *Наслеђе,* (Београд), бр. XI (2010), 267-276.
Михајлов, Саша, Биљана Мишић. ”Палата Главне поште у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. IX (2008), 239-264.
Мишић, Биљана. ”Хангар старог аеродрома – сведочанство првог ваздушног пристаништа у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. XIV (2013), 95-114.
Просен, Милан. ”Палата Привилеговане аграрне банке у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. XV (2014), 63-76.
Просен, Милан. ”Палата Пензионог фонда чиновника

и служитеља Народне банке", *Годишњак града Београда* (Београд) бр. XLIV (2002-2003).
Церанић, Милица. "Историја и архитектура Палате 'Албанија' у Београду", *Наслеђе* (Београд), бр. VI (2005), 147-162.
Šarenac, D. "Ideja o izgradnji palate 'Albanija' rodjena je tačno pre 25 godina – o najlepšoj zgradi u Beogradu", *Duga*, 10. oktobar 1960.

архитектура (књиге, зборници текстова, каталози)

Blagojević, Ljiljana. *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.
Blagojević, Ljiljana. "Odnos funkcije i forme u modernoj arhitekturi Beograda na primeru porodične kuće/vile u periodu između dva svetska rata". Magistarska teza, Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1998.
Благојевић, Љиљана. "Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године". Докторска дисертација, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2004.
Живанчевић, Јелена. "Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије". Докторска дисертација одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2012.
Игњатовић, Александар. "Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године". Докторска дисертација Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2005.
Koli, N. J. *Realizam Sovjetske arhitekture.* Beograd: Biblioteka za kulturnu saradnju Jugoslavije sa SSSR, 1947.
Kulić, Vladimir. "Land of the In-Between: Modern Architecture And The State In Socialist Yugoslavia, 1945-65". PhD Dissertation, Austin: The University of Texas, 2009. (Преузето са: https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/11635).
Kulić, Vladimir, Maroje Mrduljaš. *Modernism in between: the mediatory architectures of Socialist Yugoslavia*. Berlin: Jovis, 2012.
Kulić, Vladimir, Maroje Mrduljaš, eds. *Unfinished modernisations: Between utopia and pragmatism: architecture and urban planning in the former Yugoslavia and the successor states*. Zagreb: Croatian Architect's Association, 2012.
Лујак, Михајло. "Промена парадигме архитектонско урбанистичких концепата на објектима културе у процесу конституисања југословенског културног простора у периоду од 1947. до 1974.". Докторска дисертација одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2012.
Панић, Вања. "Афирмација принципа модерне архитектуре и специфичности њихове примене у Србији на примеру јавних објеката архитекте Милана Злоковића". Магистарска теза, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2010.
Панић, Вања. "Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београд, период 1918-1941". Докторска дисертација, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013.
Perović, Miloš R. *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma/Serbian 20th Century Architecture: from historicism to second modernism.* Beograd: Arhitektonski fakultet, 2003.

филм (чланци из зборника текстова и периодичних публикација)

Зарић, Снежана. "Репетиција филма Бал на води у београдској јавности". Дипломски рад, Филозофски факултет Универзитета у Београду.
Малешевић, Мирослава. "Искушења социјалистичког раја – рефлексије конзумеристичког друштва у југословенском филму 60-тих година XX века", *Гласник етнографског института* (Београд) бр. LX (2012), 107-123.
Polimac, Nenad. "Čudnovati slučaj jugoslavenskog Eda Wooda", *Gordogan* (Zagreb) br. 15-18 (2008, 2009), 137-153.
Rimkute, Agne. "Negotiating Self-management While Producing Films Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972". Master Thesis, Budapest: Central European University, 2014.
Sudar, Vladimir. "Belgrade as New York", in: Kristensen, Lars, ed. *Postcommunist Film – Russia, Eastern Europe and World Culture: Moving Images of Postcommunism* (London, New York: Routledge, 2012), 35-54.
Tadić, Darko. "Jugoslovenski propagandni film: rani radovi", u: Tadić, Darko, *Propagandni film* (Beograd: Spektrum Books, 2009), 154-168.
Tadić, Darko. "Sovjetski propagandni film", u: Tadić, Darko, *Propagandni film* (Beograd: Spektrum Books, 2009), 69-97.

филм (књиге, зборници текстова, каталози)

Goulding, Daniel J. *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.: oslobodjeni film.* Zagreb: V.B.Z., 2004.
DeCuir Jr., Greg. *Jugoslovenski crni talas: polemički film od 1963. do 1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji.* Beograd: Filmski centar Srbije, 2011.
Катарина, Оливера. *Аристократско стопало.* Београд: Просвета, 2006.
Levi, Pavle. *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugosloevnskom filmu*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2009.
Sudar, Vladimir. *A Portrait of the Artist as a Political*

Dissident: The Life and Work of Aleksandar Petrović. Bristol: Intellect Books, 2012.
Tirnanić, Bogdan. *Crni talas.* Beograd: Filmski centar Srbije, 2008.
Tucaković, Dinko. *Doktor Rej i đavoli: beogradska misterija.* Beograd: Dereta, 2012.

Југославија (чланци из зборника текстова и периодичних публикација)

Велимировић, Данијела. ”Мода и идеологија: ка новој политици стила”, у: Ристовић, Милан, ур. *Приватни живот код Срба у двадесетом веку* (Београд: Clio, 2007), 342-359.
Гудац-Додић, Вера. ”Жена у социјализму: сфере приватности”, у: Ристовић, Милан, ур. *Приватни живот код Срба у двадесетом веку* (Београд: Clio, 2007), 165-204.
Doknić, Branka. ”Institucionalizacija federalne uprave u sektoru kulture”, u: Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963* (Beograd: Službeni glasnik, 2013), 121-132.
Kuljić, Todor. ”Evolucija shvatanja o klasnoj strukturi socijalističkog društva u glavnim političkim dokumentima SKJ od 1945 do 1975 godine”, *Marksistička misao: časopis za teoriju i praksu socijalizma i socijalističkog samoupravljanja* (Beograd), br. 5 (1979), 81-103.
Kuljić, Todor. ”Evolucija shvatanja o klasnoj strukturi socijalističkog društva u glavnim političkim dokumentima SKJ od 1945 do 1975 godine”, u: Popović, Mihailo, Danilo Mrkšić, Todor Kuljić, ur. *Politika raspodele i ideologija* (Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta, 1981), 73-135.
Matić-Panić, Radmila. ”The Painter and Critic as the Founder of the Museum of Contemporary Art” in: Denegri, Jerko, Radmila Matić-Panić, eds. *Miodrag B. Protić* (Belgrade: Clio, 2002), 246-247.
Obradović, Marija. *„Narodna demokratija“ u Jugoslaviji 1945-1952*. Beograd: INIS, 1995.
Petranović, Branko. ”Idejni prelom i sloboda stvaralaštva”, u: Petranović, Branko, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988* (Beograd: Nolit, 1981), 316-331.
Petranović, Branko. ”Radnički saveti”, u: Petranović, Branko, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988* (Beograd: Nolit, 1981), 288-315.
Petranović, Branko. ”Reforma federacije u znaku političkih kriza”, u: Petranović, Branko, *Istorija Jugoslavije, knjiga III - Socijalistička Jugoslavija 1955-1988* (Beograd: Nolit, 1981), 380-417.
Starc, Gregor. ”Sportsmen of Yugoslavia, Unite: Workers’ Sport between Leisure and Work”, in: Luthar, Breda, Maruša Pušnik, eds. *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia* (Washington, DC: New Academia Publishing, 2010), 259-288.
Šljukić, Srdjan. ”Seljaštvo izmedju ideologije i teorije”, *Kultura polisa* (Novi Sad), vol.8. br.15 (2011), 319-334.

Југославија (књиге, зборници текстова, каталози)

Богавац, Томислав. *Становништво Београда 1918 – 1991*. Београд: БИГЗ, 1991.
Božinović, Neda. *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku.* Beograd: Devedeset četvrta, Žene u crnom, 1996.
Bošković, Dušan. *Estetika u okruženju: sporovi o marksističkoj estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944. do 1972. godine.* Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju ”Filip Višnjić”, 2003.
Burg, Steven L. *Conflict and Cohesion in Socialist Yugoslavia.* Princeton: Princeton University Press, 1983.
Vahtel, Endru Baruh. *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji.* Beograd: Stubovi kulture, 2001.
Vučetić, Radina. *Monopol na istinu*. Beograd: Clio, 2016.
Gaćeša, Nikola. *Agrarna reforma i kolonizacija u Jugoslaviji 1945-1948*. Novi Sad: Matica srpska, 1984.
Гудац-Додић, Вера. *Аграрна политика ФНРЈ и сељаштво у Србији 1949-1953.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Институт за политичке студије, 1999.
Dedijer, Vladimir. *The Battle Stalin Lost: Memoirs of Yugoslavia, 1948-1953.* New York: Gossett, 1971.
Димитријевић, Бранислав. ”Утопијски конзумеризам: настанак и противречности потрошачке културе у социјалистичкој Југославији (1950-1970)”. Докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2011.
Dimić, Ljubodrag. *Agitprop kultura: Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952*. Beograd: Izdavačka radna organizacija ”Rad”, 1988.
Doknić, Branka. *Kulturna politika Jugoslavije 1946 1963.* Beograd: Službeni glasnik, 2013.
Dragović-Soso, Jasna. *‘Spasioci nacije’: Intelektualna opozicija Srbije i oživljavanje nacionalizma.* Beograd: Edicija REČ, 2004.
Đilas, Milovan. *Rise and Fall*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1985.
Đilas, Milovan. *Unperfect Society: Beyond the New Class.* New York: Harcourt, Brace and World, Inc, 1969.
Đilas, Milovan. *Conversations with Stalin.* New York: Harcourt, Brace & Co., 1962.
Зундхаусен, Холм. *Историја Србије од 19. до 21. века.* Београд: Clio, 2009.
Jugoslavija 1945-1985: statistički prikaz. Beograd: Savezni zavod za statistiku, 1986.
Korać, Ljubiša. *Organizacija federacije u socijalističkoj Jugoslaviji 1943-1978.* Zagreb: Globus, 1981.
Kuljić, Todor, Olivera Milosavljević, Olga Manojlović Pintar. *Balkanski rašomon: istorijsko i literarno vidjenje raspada SFRJ.* Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2002.
Lempi, Džon R. *Jugoslavija kao istorija: bila dvaput jedna zemlja.* Beograd: Dan Graf, 2004.
Марковић, Предраг Ј. *Београд између истока и запада*

1948-1965. Београд: Службени лист СРЈ, 1996.
Macesich, George. *Yugoslavia: The Theory and Practice of Development Planning.* Charlottesville: University Press of Virginia, 1964.
Merenik, Lidija. *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968.* Beograd: Beopolis, 2001.
Митровић, Андреј. *Ћудљива муза: огледи о историјском, научном и уметничком.* Ваљево: "Милан Ракић", 1992.
Митровић, Милован. *Српско село: прилог социологији традиционалног српског друштва.* Нови Сад: Матица српска, 1999.
Mihelj, Sabina. "The Dreamworld of New Yugoslav Culture and the Logic of Cold War Binaries", in: Romijn, Peter, Giles Scott-Smith, Joes Segal, eds. *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), 97-114.
Pavlović, Momčilo. *Srpsko selo 1945-1952: otkup.* Beograd: Institut za savremenu istoriju, 1997.
Павловић, Стеван К. *Србија историја иза имена.* Београд: Clio, 2004.
Pavlowitch, Stevan K. *Yugoslavia.* London: Ernest Benn Limited, 1971.
Пековић, Ратко. *Суданије Бранку Ћопићу.* Бања Лука, Београд: Књижевни атеље, 2001.
Petranović, Branko. *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945-1963*. Beograd: Centar za ideološko-političko obrazovanje, 1963.
Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije, knjiga III – Socijalistička Jugoslavija 1955-1988*. Beograd: Nolit, 1981.
Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1978.* Beograd: Nolit, 1980.
Petranović, Branko, Čedomir Štrbac. *Istorija socijalističke Jugoslavije.* Beograd: Radnička štampa, 1977.
Петровић, Небојша. *Политика на селу 1945-1950.* Нови Сад: Култура полиса, Факултет за Европске правно-политичке студије, 2009.
Ramet, Sabrina P. *Nationalism and Federalism in Yugoslavia, 1962-1991.* Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992.
Rusinow, Dennison. *The Yugoslav Experiment 1948 - 1974.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, for the Royal Institute of International Affairs, London, 1977.
Тодић, Миланка. *Фотографија и пропаганда.* Бања Лука: ЈУ Књижевна задруга, 2005.
Ćalović, Dragan. *Josip Broz Tito: studija imidža.* Beograd: Zadužbina Andrejević, 2006.
Ulam, Adam B. *Titoism and Cominform.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952.
Шљукић, Срђан. *Сељак и задруга у равници.* Нови Сад: Mediterran publishing, 2009.

ЛИТЕРАТУРА

(наведено према азбучном реду)

архитектура (чланци из зборника текстова и периодичних публикација)

Bulok, Nikolas. "Frankfurt i nova kultura stanovanja", u: Perović, Miloš R., ur. *Istorija moderne arhitekture. Antologija tekstova. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti. Knjiga 2/B* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2000), 382-394.
Varga-Harris, Christine. "Moving Toward Utopia: Soviet Housing in the Atomic Age", in: Romijn, Peter, Giles Scott-Smith, Joes Segal, eds. *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), 133-154.
Virilio, Paul. "The Overexposed city", in: Hays, K. Michael, ed. *Architecture Theory Since 1968* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2000), 540-551.
Darling, Elizabeth. "'A citizen as well as a housewife': New spaces of domesticity in 1930s London", in: Heynen, Hilde, Gulsum Baydar, eds. *Negotiating Domesticity: Spatial productions of gender in modern architecture* (London, New York: Routledge, 2005), 49-64.
Denby, E. "The Role of Organized Services outside the Home in relation to Scientific Management in the Home", in: Sixth International Congress for Scientific Management, *Papers* (London: P.S. King, 1935).
Kop, Anatol. "Novi socijalni kondenzatori: 1925-1932", u: Perović, Miloš R., ur. *Istorija moderne arhitekture. Antologija tekstova. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti. Knjiga 2/B* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2000), 475-497.
Kruft, Hano-Valter. "Teorija arhitekture: Engleska u devetnaestom veku", u: Perović, Miloš R., ur. *Istorija moderne arhitekture. Antologija tekstova. Koreni modernizma. Knjiga 1* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1997), 193-214.
Kruft, Hano-Valter. "Teorija arhitekture: Nemačka u devetnaestom veku", u: Perović, Miloš R., ur. *Istorija moderne arhitekture. Antologija tekstova. Koreni modernizma. Knjiga 1* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1997), 215-251.
Pješivac, Željka. "Afektivna topologija: *Maks Rajnhard kuća* (1992) Pitera Ajzenmana", *Art + Media: Časopis za studije umetnosti i medija,* (Beograd), br.3 (2013), 83-89.
Simon, S. "Report", in: Sixth International Congress for Scientific Management, *Proceedings* (London: P.S. King, 1935).
Schutte-Lihotzky, Grete. "Was geschieht fur Frau und Kind in der neuen Siedlung", in: Nosbisch, Werner, *Das Wohnungswesen der Stadt Frankfurt a. M.* (Frankfurt am Main: Magistratsbaurat W. Nosbisch, 1930), 128.
Fišman, Robert. "Ebenizer Hauard i njegov koncept vrtnog grada", u: Perović, Miloš R., ur. *Istorija*

moderne arhitekture. Antologija tekstova. Koreni modernizma. Knjiga 1 (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1997), 330-349.

Henderson, Susan R. ”A Revolution in the Woman’s Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen”, in: Coleman, Debra, Elizabeth Danze, Carol Henderson, eds. *Architecture and Feminism* (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 221-253.

Whyte, Iain Boyd. ”Modernity and architecture”, in: Hvattum, Mary, Christian Hermansen, eds. *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City* (London: Routledge, 2004), 42-55.

Colomina, Beatriz. ”The Media House”, in: *Assemblage* no. 27 (1995), 55–66.

архитектура (књиге, зборници текстова, каталози)

Giedion, Sigfried. *Space, Time, and Architecture.* Cambridge: Harvard University Press, 1967.

Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.

Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.

Mako, Vladimir, Marta Vukotic Lazar, Mirjana Roter Blagojevic, eds. *Architecture and Ideology.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Tarkhanov, Alexei, Sergei Kavtaradze. *Architecture of the Stalin Era.* New York: Rizzoli, 1992.

Tournikiotis, Panayotis. *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.

Hitchcock, Jr., Henry-Russell, Philip Johnson. *The international style: architecture since 1922.* New York, W. W. Norton & company, 1932.

Dženks, Čarls. *Moderni pokreti u arhitekturi.* Beograd: Građevinska knjiga, 1990.

Wigley, Mark. *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture.* Cambridge, Mass: MIT Press, 1995.

филм (чланци из зборника текстова и периодичних публикација)

Daković, Nevena. ”Od teorija do studija filma u prostoru evroamerikane”, Šuvaković, Miško, et. al. *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: Orion art, 2011), 37-42.

Daković, Nevena. ”Srce tame i slike granice: Celuloidna Jugoslavija/Balkan”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* (Beograd), br. 6-7 (2002/2003), 261-270.

Daković, Nevena. ”The Crime that Changed Serbia”, in: Kristensen, Lars, ed. *Postcommunist Film-Russia, Eastern Europe and World Culture: Moving images of postcommunism* (London, New York: Routledge, 2012), 134-142.

Daković, Nevena. ”Imagining Belgrade: The Cultural/Cinematic Identity of a City on European Fringes”, in: Pizzi, Katia, Godela Weiss-Sussex, eds. *The Cultural Identities of European Cities* (Oxford: Piter Lang, 2011), 61-77.

Daković, Nevena. ”City Foxes: East-West Soap”, in: Herrmann, Sebastian M., Katja Kanzler, Anne Koenen, Zoë A. Kusmierz, Leonard Schmieding, eds. *Ambivalent Americanizations: Popular and Consumer Culture in Central and Eastern Europe* (Heidelberg: Unversitatsverlag, 2008), 105-121.

Daković, Nevena. ”Cityscape and Cinema”, in: Švob Đokić, Nada, ed. *The Creative City: Crossing Visions and New Realities in the Region* (Zagreb: Institute for International Relations, 2007), 173-184.

Daković, Nevena. ”Urban Myth and Yugoslav Cinema 1991-2001”, in: *Cinque Letteratura Oggi* (Udine: Universita di Udine, 2002), 269-279.

Daković, Nevena. ”Geto film”, u: Miško Šuvaković, ed., *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek. Radikalne umetničke prakse 1913-2008*, (Beograd: Orion Art, 2010), 883-886.

Daković, Nevena, Aleksandra Milovanović, ”The Socialist Family Sitcom: Theatre at Home (Socialist Federal Republic of Yugoslavia 1972 - Republic of Serbia 2007)”, in: Bonker, Kirsten, Julia Obertreis, Sven Grampp, eds. *Television Beyond and Across the Iron Curtain* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 124-147.

Donald, James. ”Metropolis: The City as Text”, in: Bocock, Robert, Kenneth Thompson, eds. *Social and Cultural Forms of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1992), 417–461.

Lapsley, Rob. ”Mainly in Cities and at Night: Some Notes on Cities and Film”, in: Clarke, David B., ed. *The Cinematic City* (London and New York: Routledge, 1997), 187-210.

Metlić, Dijana. ”Dragoljub Aleksić u tornju večnosti”, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* (Beograd), br. 9 (2013), 19-28.

Moan, Rafaela. ”Čemu služe žanrovi”, u: Moan, Rafaela, *Filmski žanrovi* (Beograd: Clio, 2006), 67-96.

Penz, Francois. ”From Topographical Coherence to Creative Geography: *Rohmer’s The Aviator’s wife* and Rivette’s *Pond du Nord* ”, in: Webber, Andrew, Emma Wilson, eds. *Cities in Transition: The Moving Image and The Modern Metropolis* (London and New York: Wallflower Press, 2008), 123-140.

Taylor, Richard. ”The spark that became a Flame: The Bolsheviks, Propaganda and the Cinema”, in: Rigby, Thomas Henry, Peter Reddaway, eds. *Authority, Power and Policy in the USSR* (London: Palgrave Macmillan UK, 1980), 56-76.

Hjort, Mette, Scott MacKenzie. ”Introduction”, in: Hjort, Mette, Scot MacKenzie, eds. *Cinema and Nation* (London, New York: Routledge, 2000), 1-14.

Yampolsky, Mikhail. ”Kuleshov’s experiment and the

new anthropology of the actor", in: Taylor, Richard, Ian Christie, eds. *Inside the film factory: New Approaches to Russian and Soviet Filmmaking* (London: Routledge, 1994), 31-50.

Wright, Judith H. "Genre Films and the Status Quo", in: Grant, Barry Keith, ed. *Film Genre Reader II* (Ostin: University of Texas Press, 1995).

филм (књиге, зборници текстова, каталози)

Bernstein, Matthew, Gaylyn Studlar, eds. *Visions of the East: Orientalism in Film.* London: I.B. Tauris Publishers, 1997.

Bondanella, Peter. "La dolce vita: The Art Film Spectacular", in: Bondanella, Peter, *The Films of Federico Fellini* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 65-92.

Bordwell, David, Noel Carroll, eds. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies.* Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

Gledhill, Christine, Linda Williams, eds. *Reinventing Film Studies.* London: Hodder Headline Group, 2000.

Daković, Nevena. *Balkan kao /filmski/ žanr: slika, tekst, naracija*. Beograd: FDU, 2008.

De Vany, Arthur. *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry.* New York, London: Routledge, 2003.

Maltby, Richard, Daniel Biltereyst, Philippe Meers, eds. *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Malden: Wiley-Blackwell, 2011.

Nelmes, Jill. *An Introduction to Film Studies.* London: Routledge, 1999.

Taylor, Richard. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Taylor, Richard, Ian Christie, eds. *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London: Routledge, 1994.

Fuery, Patrick. *New Development in Film Theory.* London: MacMillan Press LTD, 2000.

Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts.* London: Routledge, 2000.

Hill, John, Pamela Church Gibson, eds. *A Companion to Film Studies.* Oxford: Oxford University Press, 1998.

Hill, John, Pamela Church Gibson, eds. *Film Studies: Critical Approaches.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

Casetti, Francesco. *Theories of Cinema 1945-1990.* Austin: University of Texas Press, 1999.

општа литература (чланци из зборника текстова и периодичних публикација)

Abrams, Philip. "Notes on the Difficulty of Studying the State (1977)", *Journal of Historical Sociology*, 1(1), (1988), 58-89.

Argan, Giulio Carlo. "Umjetničko i estetsko", u: Denegri, Ješa, ur. *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit, 1982), 251-264.

Bart, Rolan. "Mit danas", u: Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija* (Beograd: Nolit, 1971), 261-314.

Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity.* New York: Penguin Books, 1988.

Berman, Marshall. "Introduction: Modernity – Yesterday, Today and Tomorrow", in: Berman, Marshall, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin Books, 1988), 15-36.

Berman, Marshall. "Preface To The Penguin Edition: The Broad and Open Way", in: Berman, Marshall, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin Books, 1988), 5-12.

Butler, Judith. "Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion", in: Butler, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* (London: Routledge, 1993), 121–140.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Construction: An essay in phenomenology and feminist theory", in: Auslander, Philip, ed. *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies,* vol. 4. (London: Routledge, 2003), 97-110.

Bhabha, Homi K. "DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation", in: Bhabha, Homi K. *The Location of Culture* (London, New York: Routledge, 2004), 199-244.

Vowinckel, Annette. "Flying Away: Civil Aviation and the Dream of Freedom in East and West", in: Romijn, Peter, Giles Scott-Smith, Joes Segal, eds. *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), 181-200.

Gavrilović, Ljiljana, "Muzeji i geografije klasne moći", u: Gavrilović, Ljiljana, *Muzeji i granice moći* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2011), 55-68.

Gavrilović, Ljiljana. "Muzeji i geografije nacionalne moći", u: Gavrilović, Ljiljana, *Muzeji i granice moći* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2011), 37-54.

Greenberg, Clement, "Modernist Painting", *Arts Yearbook* 4, (1961), 109-116.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari, "Treatise on Nomadology: The War Machine", in: Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987), 351–423. / (Žil Delez, Feliks Gatari, (prevod Branka Arsić), "Rasprava o nomadologiji" преузето са сајта: http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html

Deleuze, Gilles, Felix Guattari, "The Smooth and the Striated", in: Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987), 474–500.

Достојевски, Ф. М. "Забелешке из подземља", у:

Достојевски, Ф. М., *Забелешке из подземља и две новеле* (Београд: Народна просвета, 1933), 7-192.
Edele, Mark, ”Soviet Society, Social Structure, and Everyday Life: Major Frameworks Reconsidered”, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* (Bloomington), no.2 (2007), 349-373.
Eyal, Gil, Larissa Buchholz. ”From the Sociology of Intellectuals to the Sociology of Interventions”, *Annual Review of Sociology,* 36(1), (2010), 117-137.
Žižek, Slavoj. ”The Spectre of Ideology”, in: Žižek, Slavoj, ed. *Mapping Ideology* (London, New York: Verso, 1995), 1-33.
Žižek, Slavoj. ”The Two Totalitarianisms”, *London Review of Books,* vol. 27 no. 6 (2005).
Jameson, Frederic. ”The Existence of Italy”, in: Jameson, Frederic, *Signatures of the Visible* (New York, London: Routledge, 1992), 213-314.
Koselleck, Reinhart. ”’Space of Experience’ and ’Horizon of Expectation’: Two Historical Categories”, in: Koselleck, Reinhart, *Future's Past: On the Semantics of Historical Time* (New York: Columbia University Press, 2004), 255-275.
Lacan, Jacques. ”Presentation on Psychical Causality”, in: Lacan, Jacques, *Écrits* (New York, London: W.W. Norton & Company, 2006), 123-161.
Lewin, Moshe. ”Society, State and Ideology during the First Five-Year Plan”, in: Fitzpatrick, Sheila, ed. *Cultural revolution in Russia, 1928-1931,* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).
Malou, Sarah. ”Materializing Ideas: A Socio-Material perspective on the Organizing of Cultural Production”, *European Journal Of Cultural Studies,* 14(3), (2011), 283-297.
Mitchell, Timothy. ”Society, Economy and the State Effect”, in: Sharma, Aradhana, Akhil Gupta, eds. *The Anthropology of the State: A Reader, Blackwell Readers in Anthropology 9* (Malden, MA; Oxford: Blackwell Pub, 2006), 169-186.
Ože, Mark. ”Od mesta do nemesta”, u: Ože, Mark, *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2005), 73-111.
Snyder, Timothy. ”The Ethical Significance of Eastern Europe, Twenty Years On”, *East European Politics & Societies,* 23(4), (2009), 455-460.
Fisk, Džon. ”Popularna diskriminacija” u: Đorđević, Jelena, ur. *Studije kulture* (Beograd: Službeni glasnik, 2008), 339-347.
Foucault, Michel. ”Two Lectures”, in: Gordon, Colin, ed., *Power Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977* (New York: Pantheon Books, 1981), 78-108.
Frisby, David. ”Modernite”, in: Frisby, David, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Works of Simmel, Kracauer and Benjamin* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1988), 11-37.
Fritzsche, Peter. *A Nation of Flyers: German Aviation and the Popular Imagination.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992.
Hall, Stuart. ”Encoding / Decoding”, in: Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis eds., *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79* (London: Hutchinson, 1980), 128–138.
Hall, Stuart. ”Introduction”, in: Hall, Stuart, ed. *Representation: Cultural representation and signifying practices* (London: SAGE Publishers, 1997), 1-12.
Hall, Stuart. ”The West and the Rest”, in: Hall, Stuart, Bram Gieben, eds. *Formations of Modernity* (Cambridge: Polity Press, The Open University, 1992.
Hall, Stuart. ”The Question of Cultural Identity”, in: Hall, Stuart, Tony McGrew, David Held, eds., *Modernity and it's Future: Understanding modern* (Cambridge: Polity Press, 1992), 274-316.
Hall, Stuart. ”The Work of Representation”, in: Hall, Stuart, ed. *Representation: Cultural representation and signifying practices,* (London: SAGE Publishers, 1997), 13-74.
Hall, Stuart. ”Cultural Studies: two paradigms”, in: *Media, Culture and Society,* vol. 2. No. 1 (1980), 57–72.
Heller, Leonid. ”A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories”, in: Lahusen, Thomas, Evgeny Dobrenko, eds. *Socialist Realism Without Shores* (Durham, Indiana, and London: Duke University Press, 1997), 51-75.
Heller, Mikhail. *La machine et les rouages: La formation de l’homme sovietique.* Paris: Calmann-Levy, 1985.
Hennion, Antoine. ”The History of Art – Lessons in Mediation”, *Reseaux,* 3(2) (1995), 233-262.
Hobsbom, Erik. ”Uvod: Kako se tradicije izmišljaju”, u: Hobsbom, Erik, Terens Rejndžer, ur. *Izmišljanje tradicije* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2011), 5-27.
Shklovsky, Viktor. ”The Resurrection of the Word”, in: Bann, Stephen, ed. *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation* (Edinburgh; London: Scottish Academic Press, 1973), 41-47.
Šuvaković, Miško. ”Kritične poetike spektakla”, u: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi ‘diskurzivne analize’ filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006), 484-506.
Williams, Robert W. ”Night Spaces: Darkness, Deterritorialization, and Social Control”, *Space and Culture,* 11(4), 514-532.

општа литература (књиге, зборници текстова, каталози)

Altiser, Luj. *Ideologija i državni ideološki aparati*. Loznica: Karpos, 2009.
Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London, New York: Verso, 1991.
Aragon, Louis. *Pour un Réalisme socialiste*. Paris: Denoel et Steele, 1935.
Arsić, Draginja. *Poljoprivreda zemalja Istočne Evrope u posleratnom razvoju*. Beograd: Institut za međunarodnu politiku i privredu, 1960.
Archibald Getty, John. *Origins of the Great Purges: The Soviet Communist Party Reconsidered, 1933-1938.* New York: Cambridge University Press, 1985.

Bak-Mors, Suzan. *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*. Beograd: Beogradski krug, 2005.
Barnard, Frederick. *Herder on Nationality, Humanity and History.* Montreal: McGill-Queen's University Press, 2004.
Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. London: Jonathan Cape, 1967.
Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays.* London: Phaidon, 1970.
Baudelaire, Charles. *Constantin Guys: le peintre de la vie moderne.* Geneva: La Palatine, 1943.
Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2002.
Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
Verdery, Katherine. *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania,* Societies and Culture in East Central Europe 7, (Berkeley: University of California Press, 1991).
Gilman, Nils. *Mandarins of the Future: Modernization Theory in Cold War America.* Baltimore: JHU Press, 2003.
Гројс, Борис. *Уметност утопије: Gesamtkunstwerk Сталин.* Београд: Плави круг, Логос, 2011.
Dreyfus, Hubert, Paul Rabinow, eds. *Beyond Structuralism and Hermeneutics.* Brighton: Harvester, 1962.
Đorđević, Jelena, ur. *Studije kulture: zbornik*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
Engels, Friedrich. *Zur Wohnungsfrage*. Hottingen Zürich: Volksbuchhandlung, 1887.
Žižek, Slavoj. *Birokratija i uživanje.* Beograd: Radionica SIC, 1984.
Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso, 1999.
Kawamura, Yuniya. *Fashion-ology: an introduction to fashion studies.* Oxford: Berg, 2005.
Lenjin, Vladimir Ilič. *Dela,* XXV. Beograd: Jugoslavijapublik, 1975.
Лењин, Владимир Илич. *Дечија болест левичарства у комунизму*. Београд: Култура, 1949.
Lenjin, Vladimir Iljič. *Država i revolucija: učenje marksizma o državi i zadaće proletarijata u revoluciji* (Beograd: Kultura, 1947).
Lenjin, Vladimir Ilič. *Izabrana dela,* XXIV. Beograd: Kultura, 1960.
Ленин, Владимир ИлЬич. *Полное собрание сочинений*. Том 22 (Июль 1912 — февраль 1913).
Ленин, Владимир ИлЬич. *Полное собрание сочинений*. Том 24 (Апрелъ - июнъ 1917).
Ленин, Владимир ИлЬич. *Полное собрание сочинений*. Том 26 (СентябрЬ 1917 - февралЬ 1918).
Lefebvre, Henri. *The Production of Space.* Oxford, UK: Blackwell, 1991.
Lewin, Moshe. *The Making of the Soviet System: Essays in the Social History of Interwar Russia.* New York: Pantheon Books, 1985.
Llobera, Josep. *The God of Modernity: The Development of Nationalism in Western Europe.* Oxford: Berg Publishers, 1994.
Lunačarski, A. V. *O ruskoj književnosti*. Beograd: Kultura, 1959.
Marx, Karl, Friedrich Engels. *Nemačka ideologija: kritika najnovije nemačke filozofije u licu njenih predstavnika Fojerbaha, B. Bauera i Štrinera i nemačkog socijalizma u njegovim različitim prorocima I, II.* Beograd: Kultura, 1964.
Palmer, Brayan. *Cultures of Darkness: Night Travels in Histories of Transgression (From Medieval to Modern).* New York: Monthly Review Press., 2000.
Renan, Ernest. *Qu'est ce qu'une nation?* Paris: Calmann Levy, 1882.
Foucault, Michel. *Discipline and Punish.* London: Tavistock, 1977.
Foucault, Michel. *Znanje i moć.* Zagreb: Globus, Zavod za filozofiju Filozofskog fakulteta, 1994.
Foucault, Michel. *Power/Knowledge.* Brighton: Harvester, 1980.
Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge.* London: Tavistock, 1972.
Frow, John. *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity.* Oxford: Clarendon Press, 1997.
Фуко, Мишел. *Археологија знања.* Београд: Плато; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
Hall, Stuart. *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, 1973.
Hall, Stuart, Paul du Gay, Linda Janes, Hugh Mackay, Keith Negus. *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman.* London: SAGE, The Open University, 1997.
Hall, Stuart, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke, Brian Roberts. *Policing the Crisis*. London: Macmillan Press, 1978.
Hvattum, Mary, Christian Hermansen, eds. *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City.* London: Routledge, 2004.
Clark, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual.* Chicago: University of Chicago Press, 1981.
Cousins, Mark, Athar Hussain. *Michel Foucault.* Basingstoke: Macmillan, 1984.
Culler, Jonathan. *Saussure.* London: Fontana, 1976.

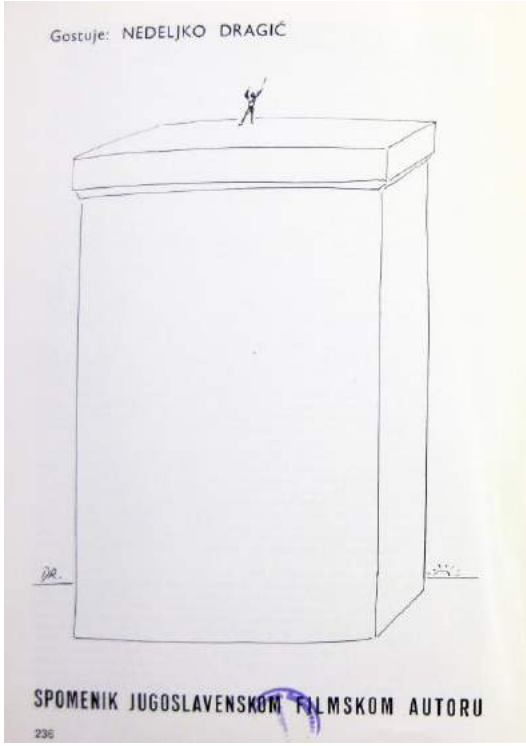
ПРИЛОЗИ

[Сл. А.]

Dušan Vukotić, *Eppur si muove*, 1975.

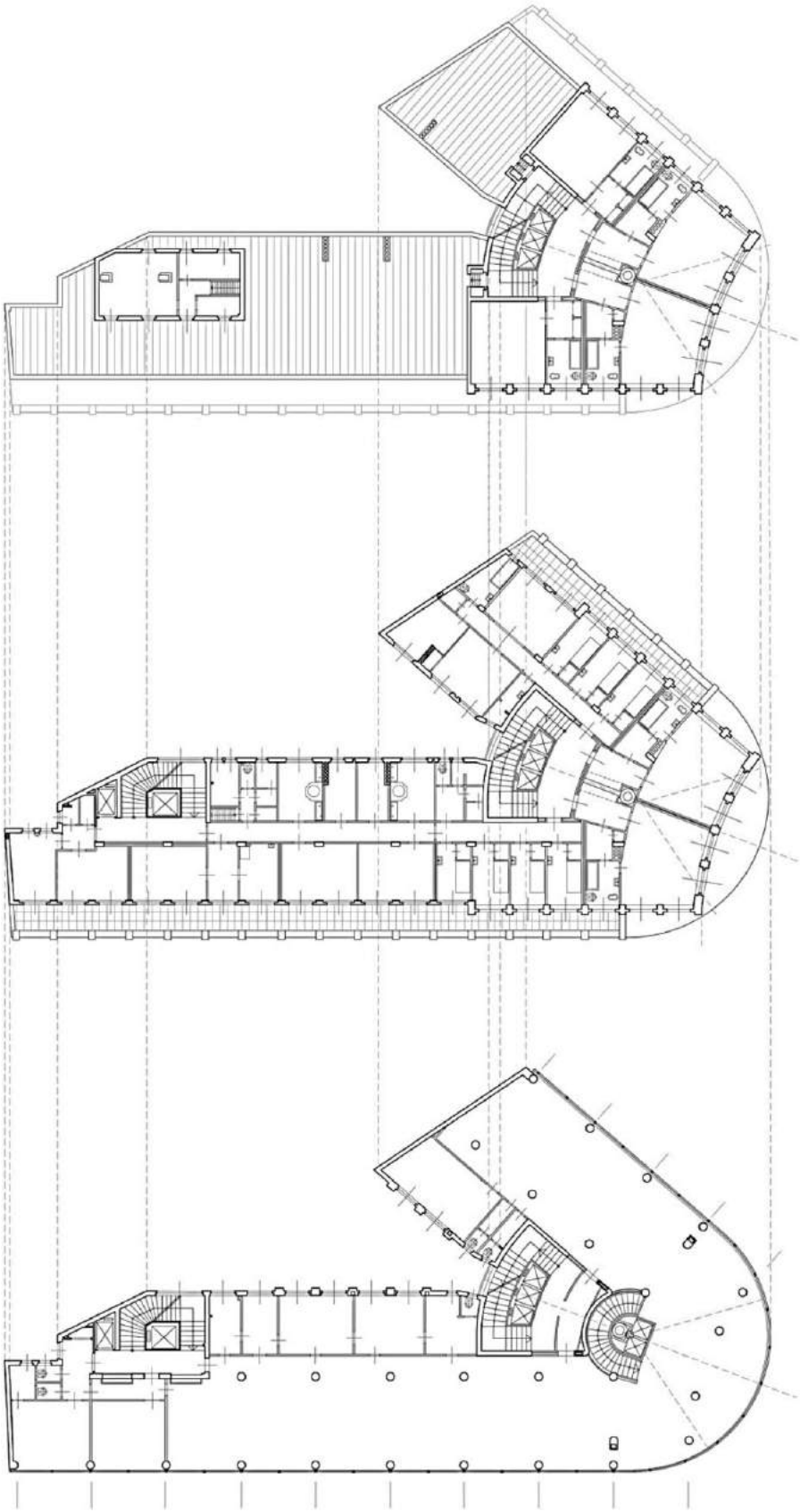
[Сл. Б.]

Dušan Vukotić, *Spomenik jugoslavenskom filmskom autoru*, 1975.



[Сл. 1.]

Палата "Албанија" (Палата Хипотекарне банке трговачког фонда) (1938-1939)
архитекти: Бранко Бон, Миладин Гракалић, Миладин Прљевић и инж.Ђорђе Лазаревић



в. основа куле

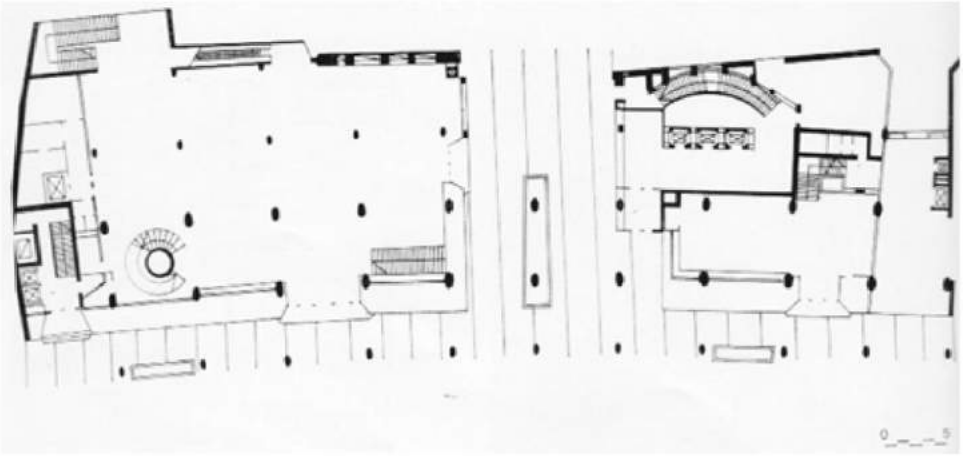
б. основа повученог спрата

а. основа мезанина

г. поглед на палату 1

д. поглед на палату 2

[Сл. 2.]
Зграда Савезне привредне коморе (1959)
архитект: Лавослав Хорват



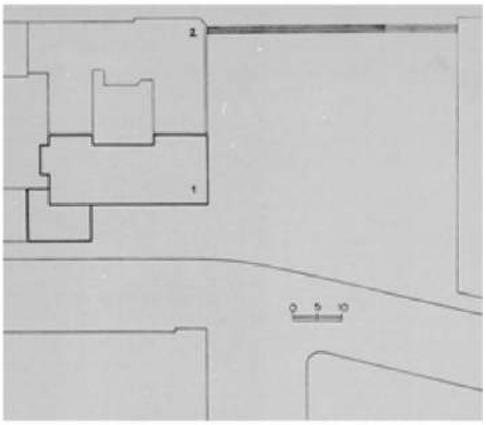
а. основа приземља

б. поглед

в. ентеријер

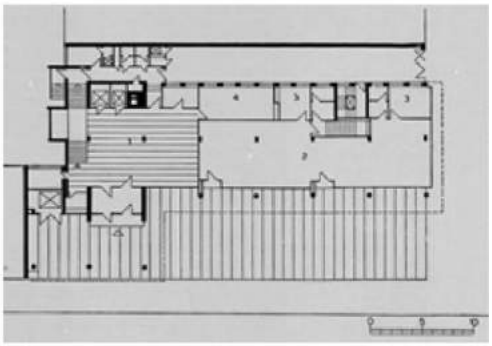
[Сл. 3.]
Зграда Спољнотрговинске коморе (1960)
архитект: Иво Куртовић

д. поглед 1

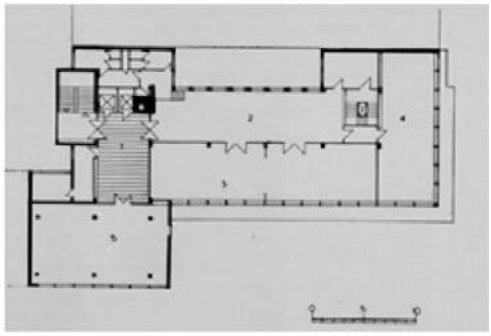


а. ситуација

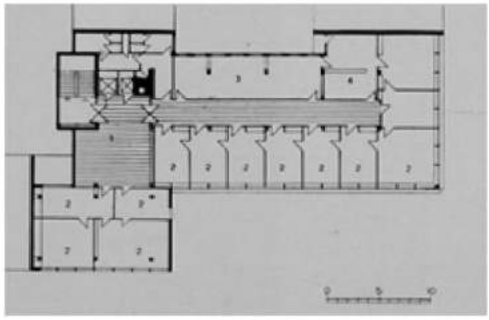
ђ. поглед 2



б. основа приземља



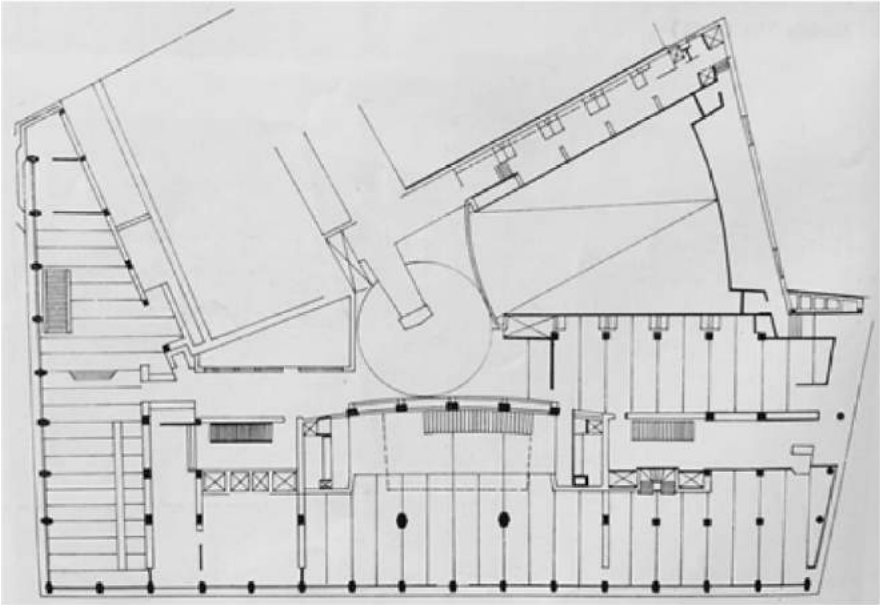
в. основа мезанина



г. основа првог спрата

е. детаљ фасаде

[Сл. 4.]
Дом штампе (1958-1960)
архитект: Ратомир Богојевић



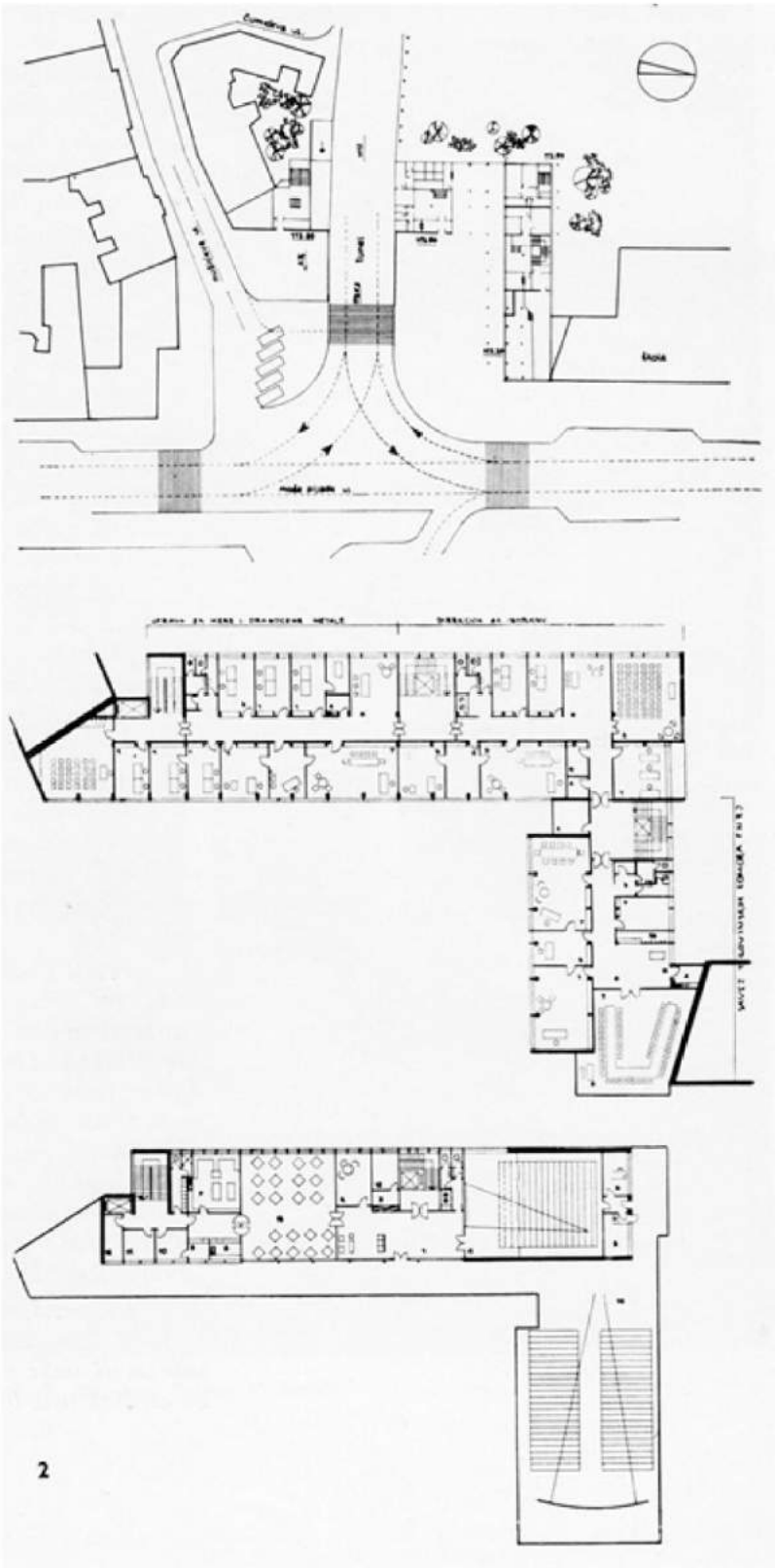
а. основа приземља

б. поглед

[Сл. 5.]

Зграда Савеза трговинских комора и Секретаријата за робни промет (1960)

архитект: Загорка Мешулам



а. ситуација

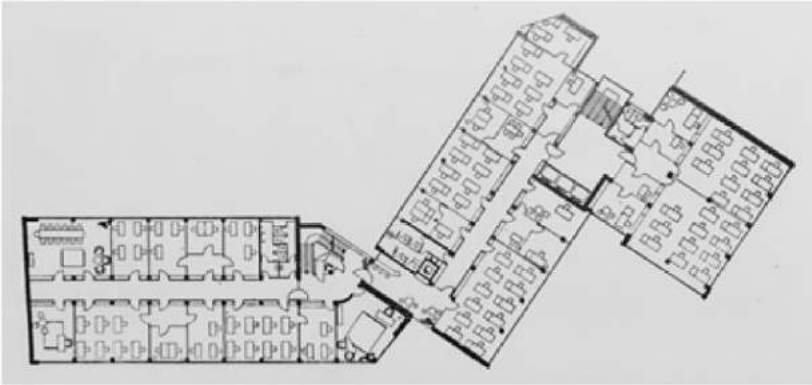
б. основа I спрата

в. основа VIII спрата

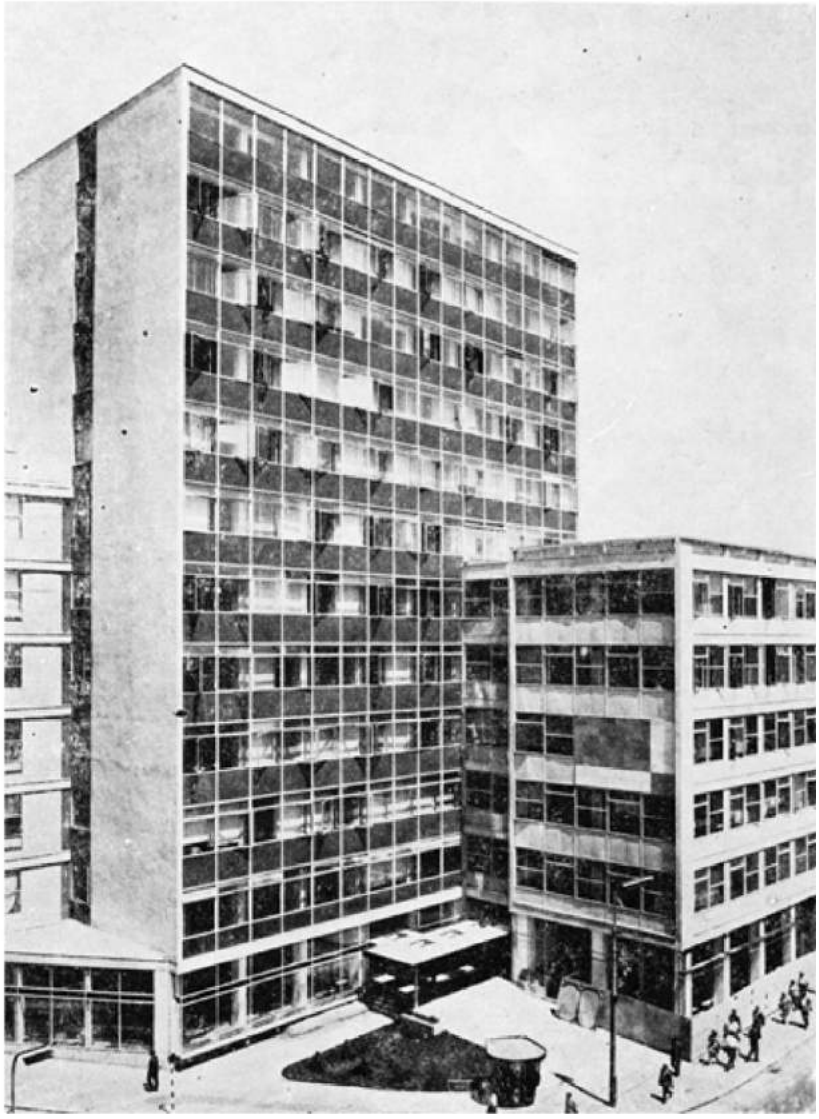
г. поглед 1

д. поглед 2

[Сл. 6.]
Пословна зграда "Енергопројекта" (1956-1957)
архитект: Милица Штерић



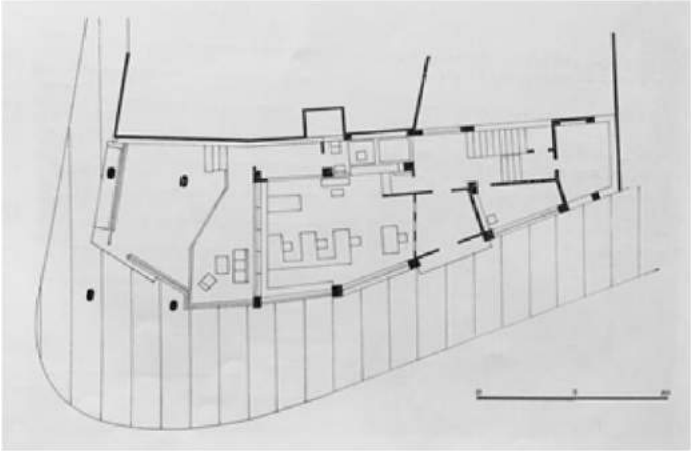
а. основа типског спрата



б. поглед

[Сл. 7.]

Пословна зграда "Србија-пројект" (1957-1959)
архитект: Слободан Михајловић



а. основа типског спрата

б. поглед

[Сл. 8.]

Стамбена зграда у Гепратовој улици (1960)
архитекти: Богдан Игњатовић и Леон Кабиљо

а. поглед

[Сл. 9.]

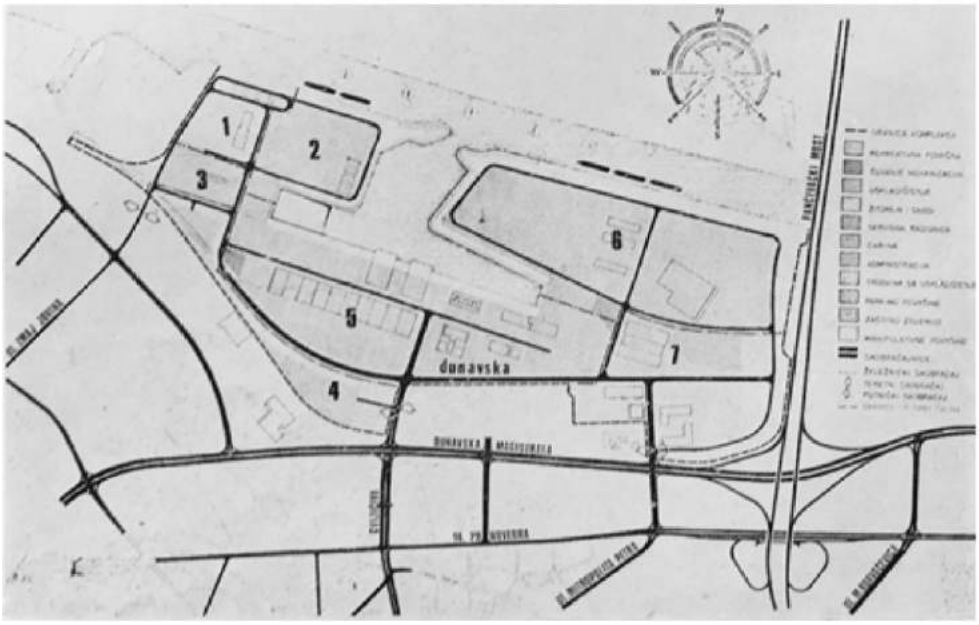
Пословна кула на углу Гепратове и Балканске улице (1960)
архитект: Богдан Игњатовић

а. поглед

[Сл. 10.]
Хотел "Метропол" (1954-1958)
архитект: Драгиша Брашован

а. поглед

[Сл. 11.]
Комплекс Лука и складишта (1959-1963)
архитекти: Угљеша Богуновић и Слободан Јањић



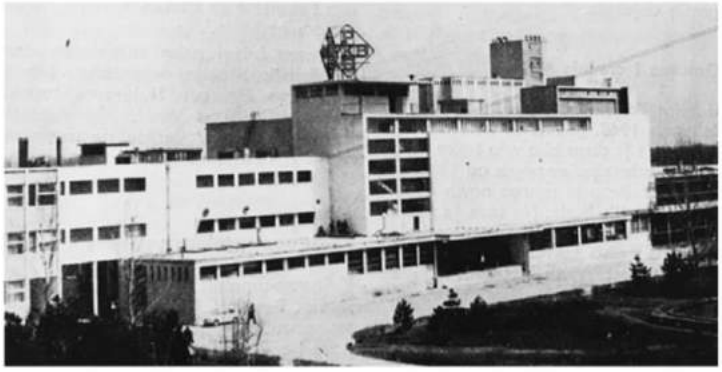
а. ситуација

б. поглед 1

б. поглед 2

[Сл. 12.]

Комплекс прехрамбене индустрије Пољопривредног комбината 'Београд'



а. поглед

[Сл. 13.]

Тржни центар са самопослугом на Звездари (1955)
архитекти: Угљеша Богуновић и Михаило Јанковић

а. поглед

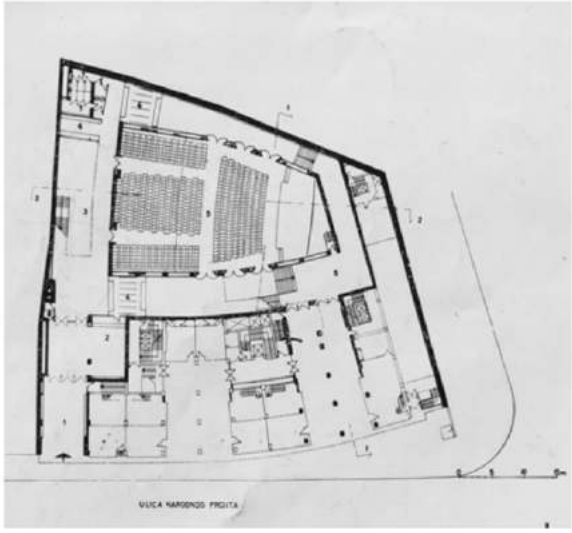
[Сл. 14.]

Објекат сервиса за самопослуживање "Врачар" на Врачару (1958)
архитекти: Бранислав Маринковић и Слободан Јањић

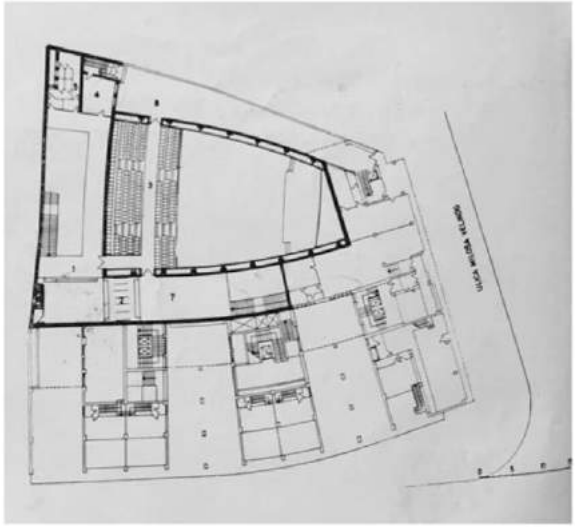
а. поглед

[Сл. 15.]
Биоскоп Одеон (1960)
архитект: Ратомир Богојевић

а. главни улаз



б. основа приземља



в. основа галерије

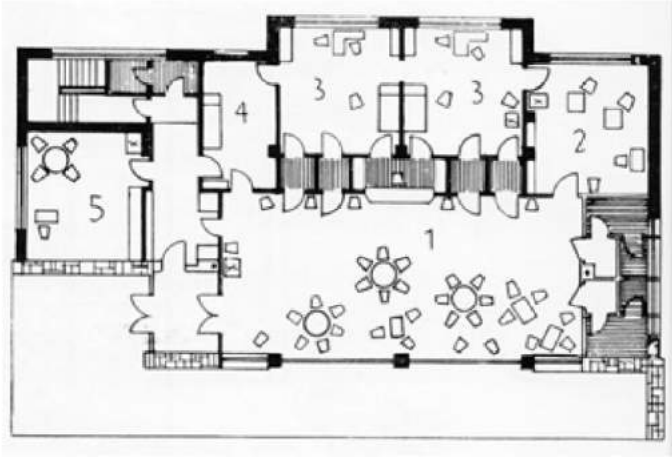
г. поглед

д. фоаје

[Сл. 16.]

Секторска амбуланта у Београду

архитект: Леон Кабиљо



а. основа приземља

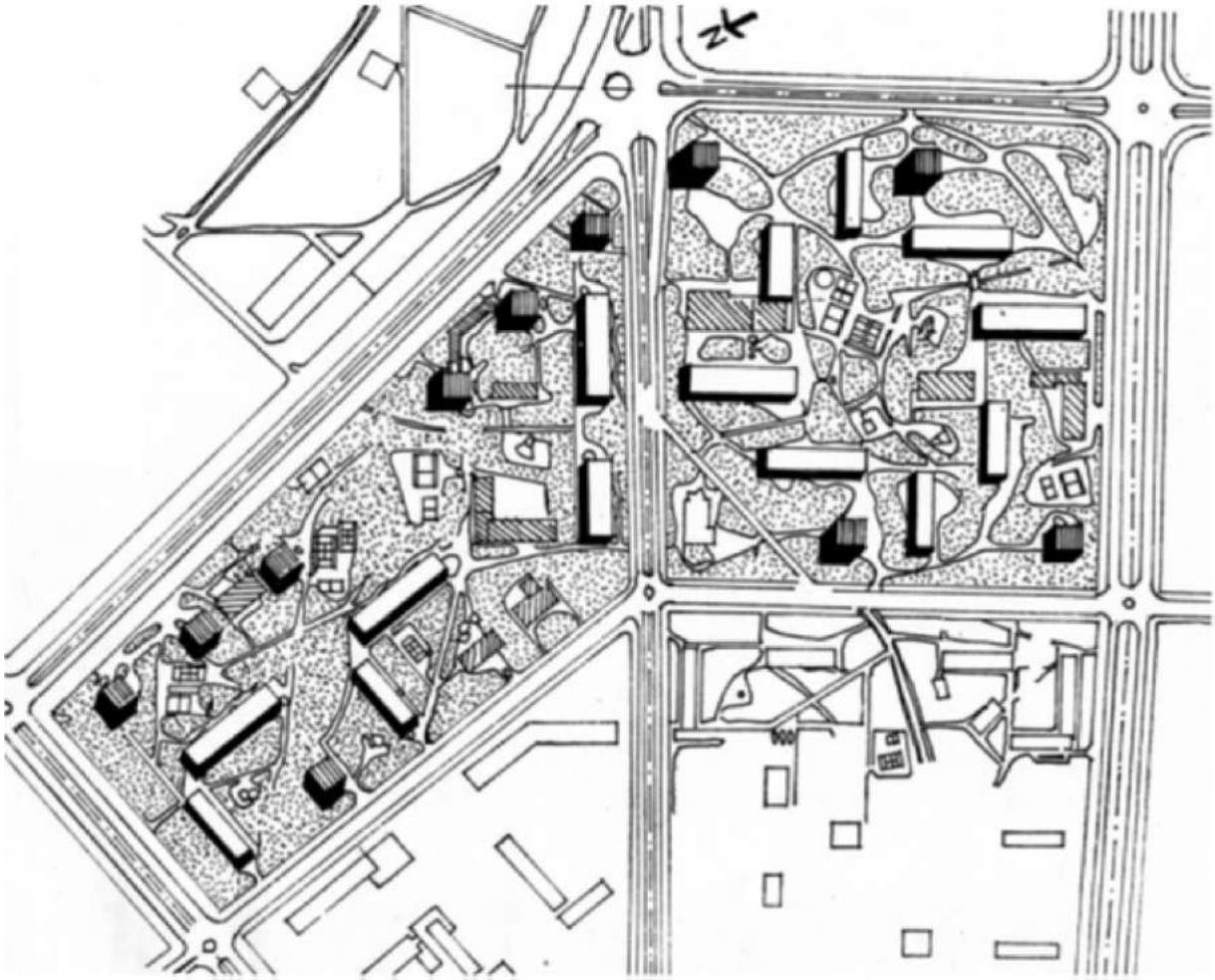
б. поглед

[Сл. 17.]

Стамбени блокови 1 и 2 у Новом Београду

урбанистичко решење: Бранко Петричић

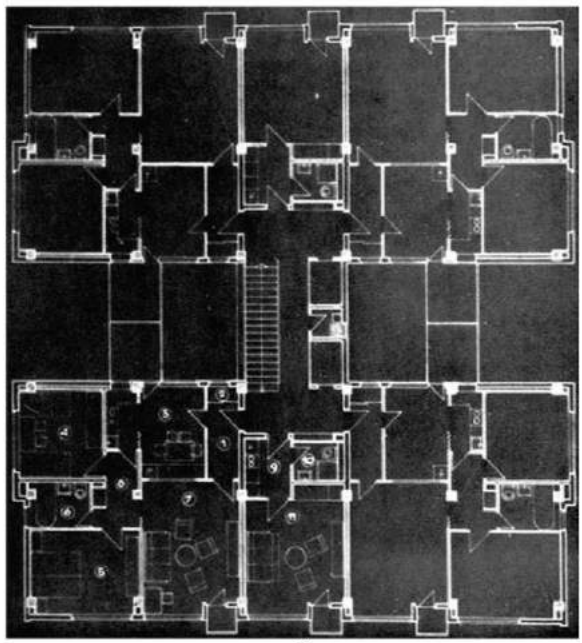
а. панорама



б. урбанистичко решење

[Сл. 18.]
Три ламеле у блоку 1 (1959-1963)
архитект: Тихомир Ивановић

а. детаљ фасаде



б. основа типских станова

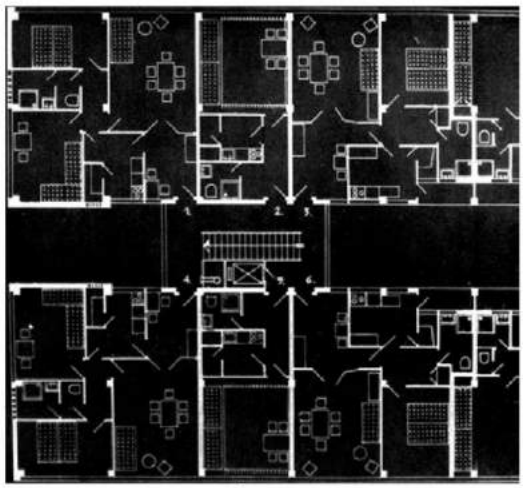
в. поглед

[Сл. 19.]

Стамбене зграде (П+8+Пк, л.84.м) (1959-1963)

архитект: Бранко Петричић

а. поглед 1



б. основа типских станова

в. поглед 2

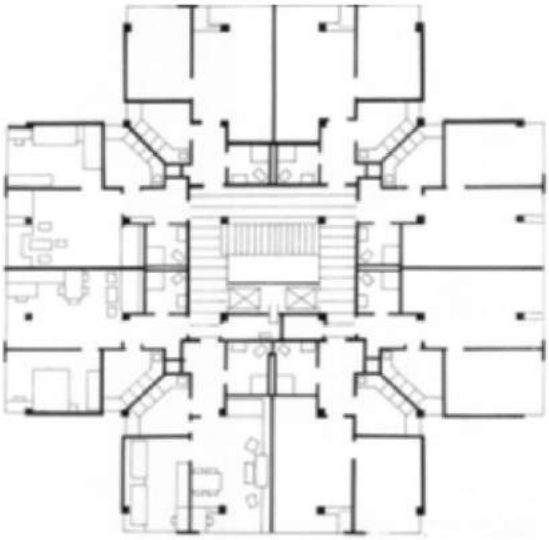
[Сл. 20.]

Стамбене зграде (П+8+Пк) (1959-1963)

архитект: Душан Миленковић

а. поглед

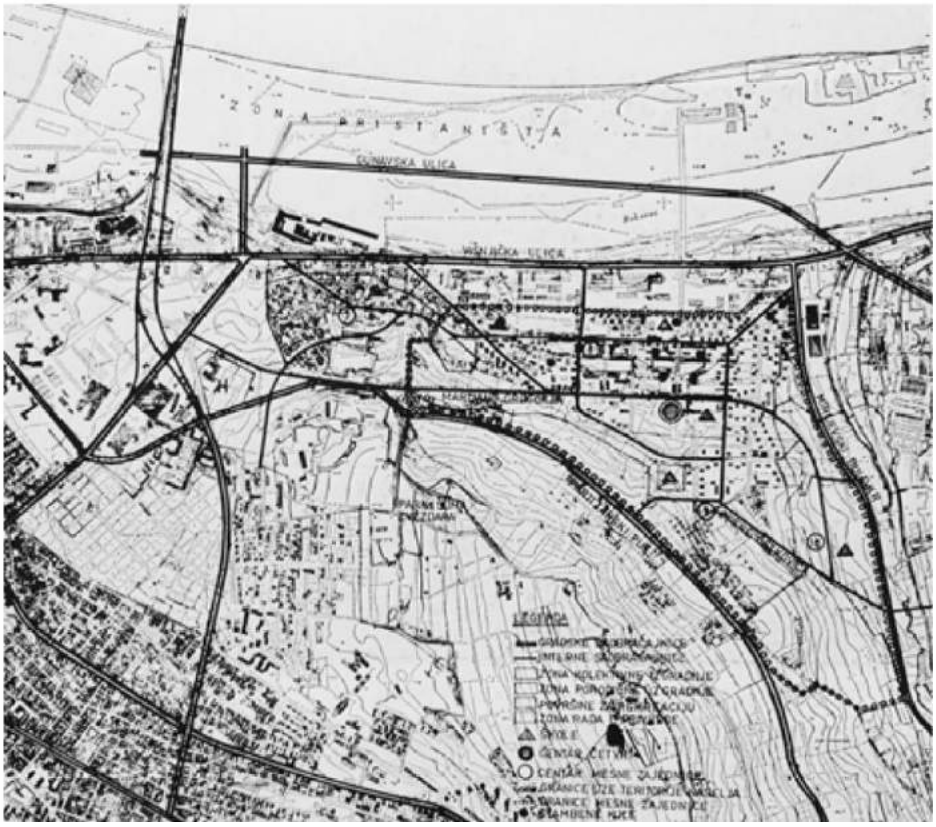
[Сл. 21.]
Стамбене зграде (П+13+Пк) (1959-1963)
архитект: Бранко Петричић



а. основа типског спрата

б. поглед

[Сл. 22.]
Стамбено насеље на Карабурми (1956-1971)
архитекти: Никола Гавриловић и Војислав Тошић



а. ситуација

б. поглед 1

в. поглед 2

г. стамбена зграда П+4, тип „Т“ архитект: Тијана Бугарски

г.1. типска основа

г.2. поглед

д. стамбена зграда тип П+10 „Р“ архитект: Радмила Кухар

д.1.типска основа

д.2. поглед

[Сл. 23.]

Стамбени објекти у Земуну на Тошином бунару (1949)

архитекти: Љубо Илић и Видо Врбанић

а. урбанистички план блокова 7, 8, 9.

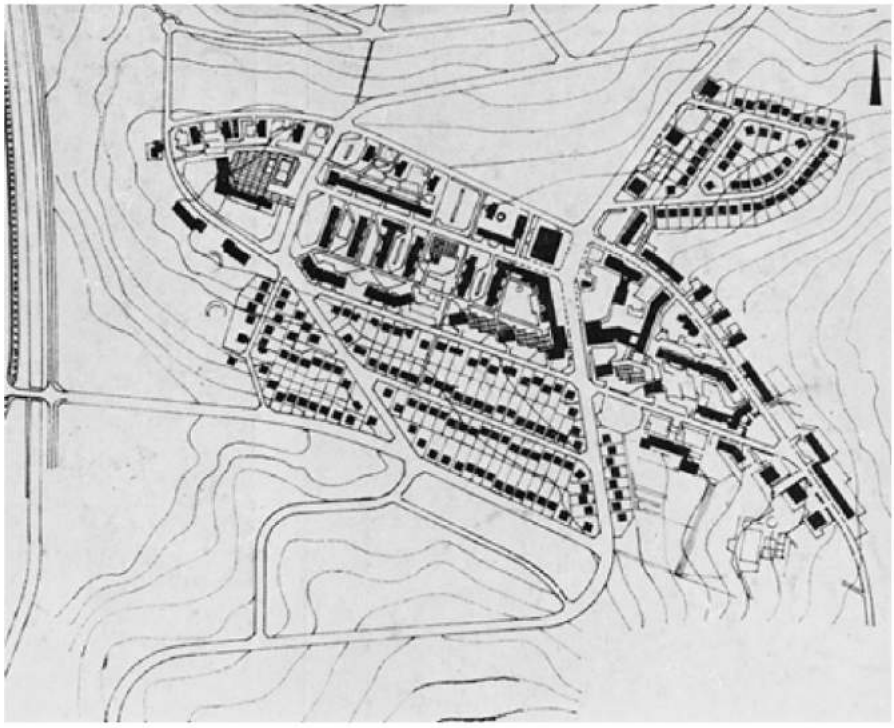
б. основе типских станова

в. поглед

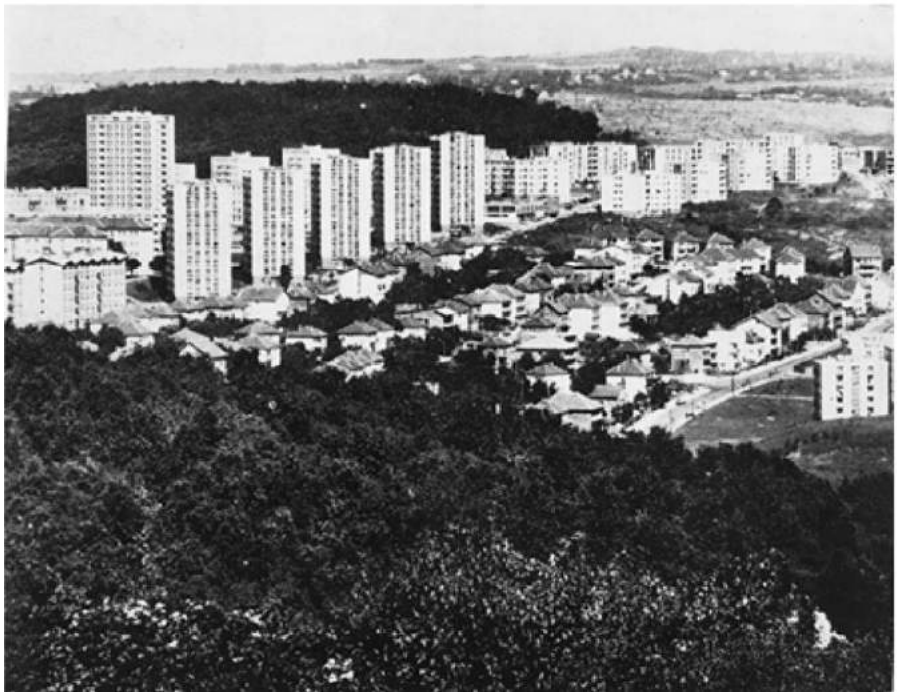
[Сл. 24.]

Канарево брдо (1947-почетак изградње)

архитекти (урбанистички пројекат): Димитрије Маринковић, Никола Гавриловић

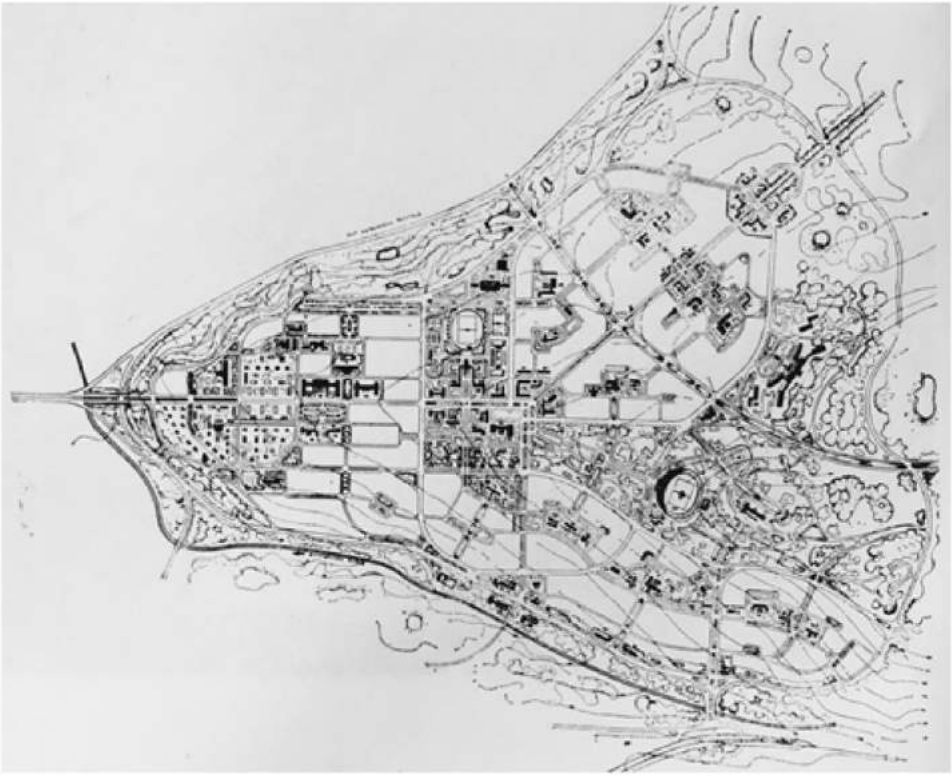


а. ситуациони план насеља



б. реализација насеља

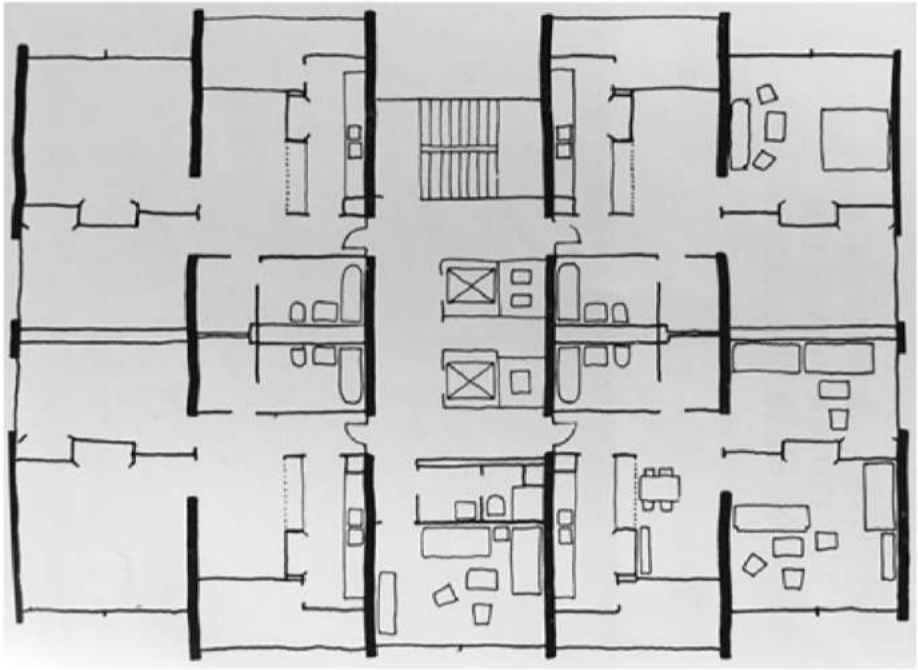
[Сл. 25.]
Железник (1947-почетак изградње)
архитект: Бранко Максимовић



а. ситуациони план насеља

б. реализација насеља

[Сл. 26.]
Стамбене куле на Звездари (1953-1955)
архитект: Иван Антић



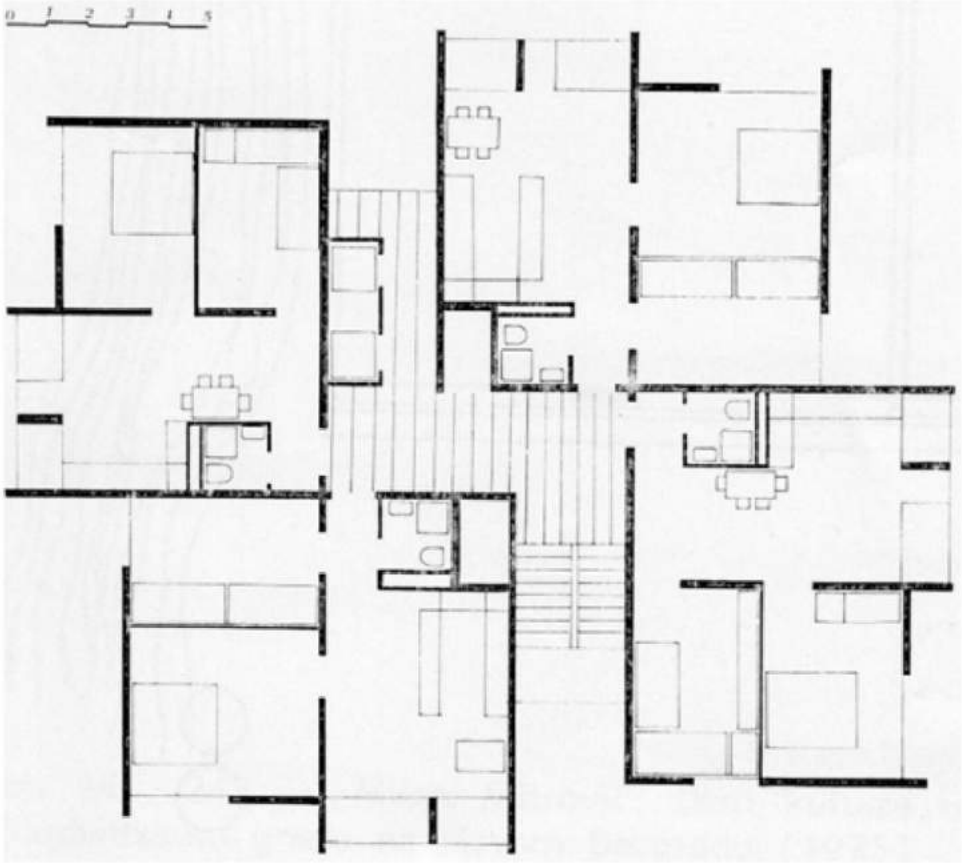
а. основа типског спрата

б. поглед

[Сл. 27.]

Стамбене куле на Булевару револуције у Београду (1961)

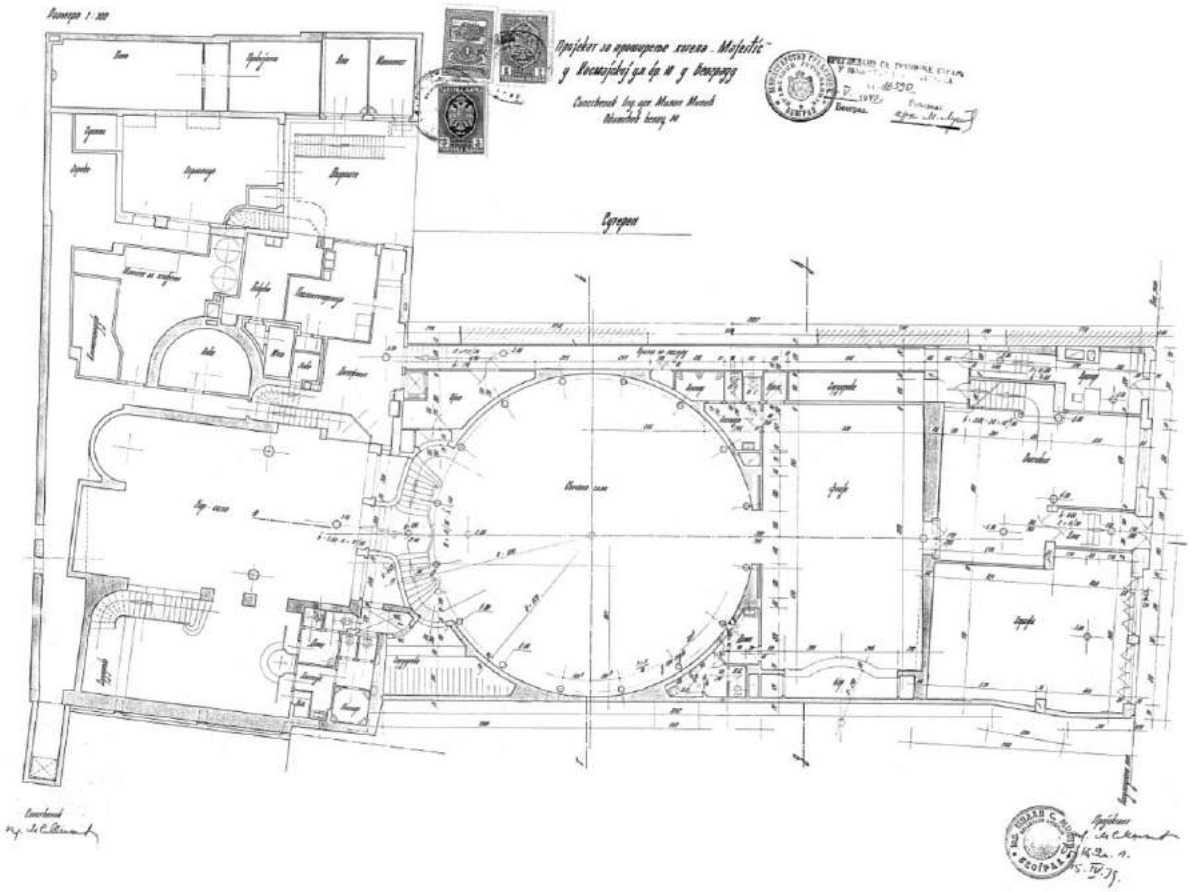
архитект: Игор Поткоњак



а. основа типског спрата

б. поглед

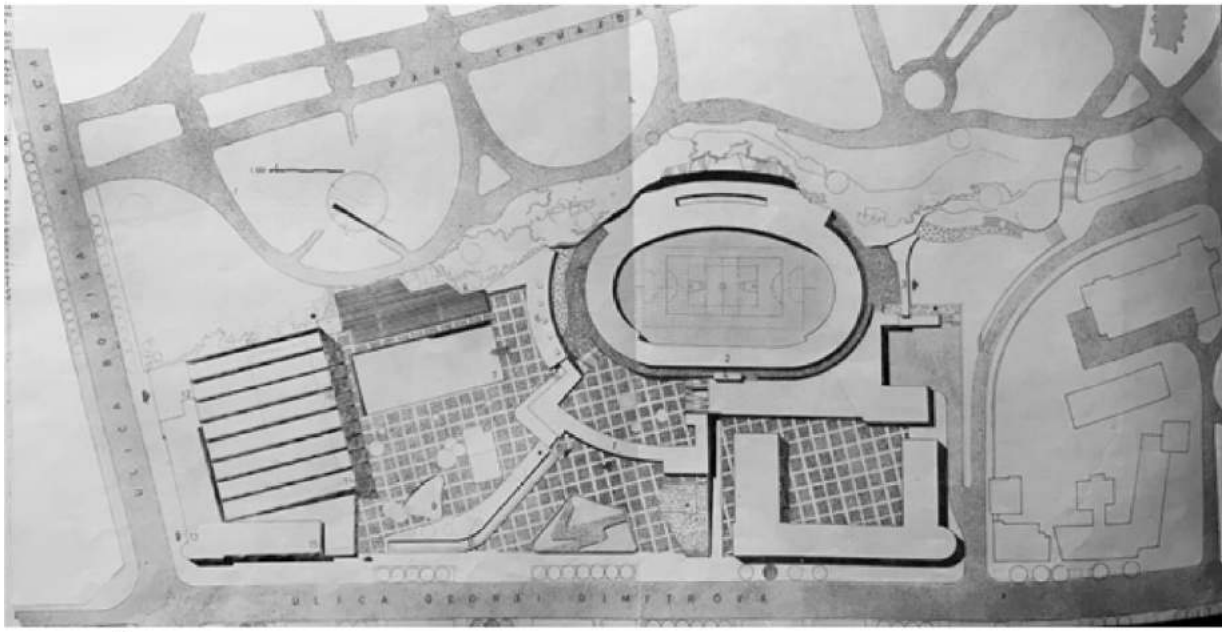
[Сл. 28.]
Хотел „Majestic" (1937-1940)
архитект: Милан С. Минић



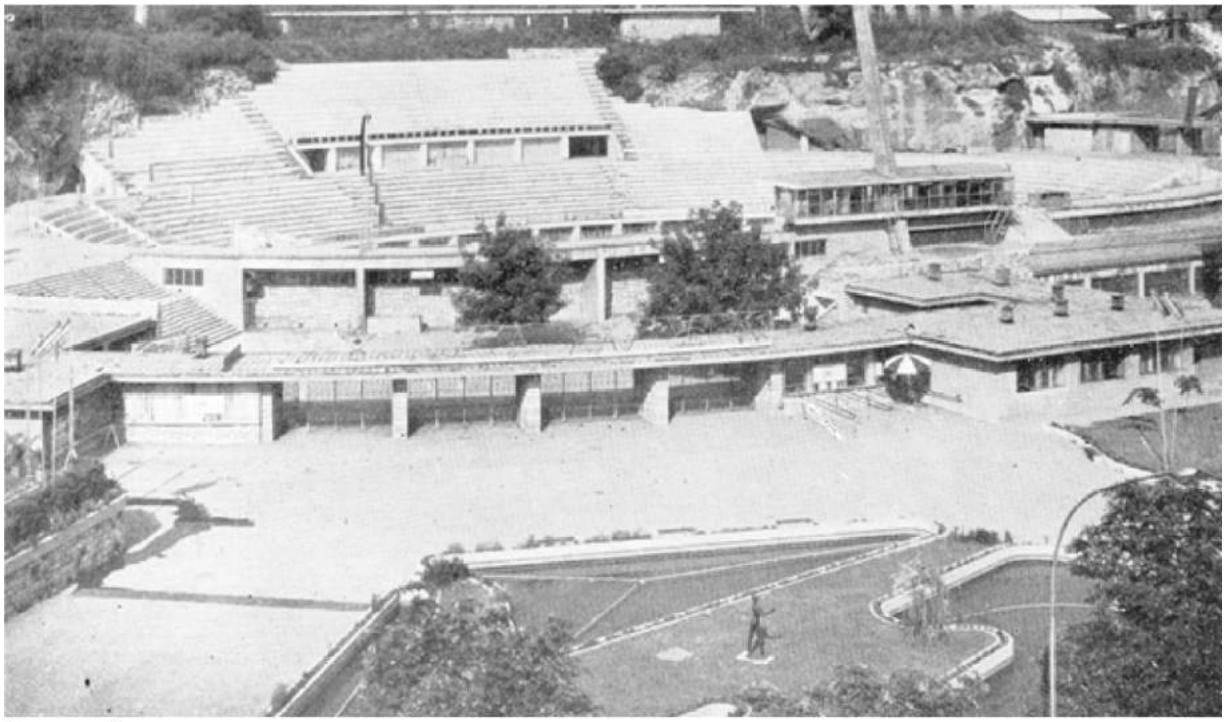
а. основа приземља

б. поглед

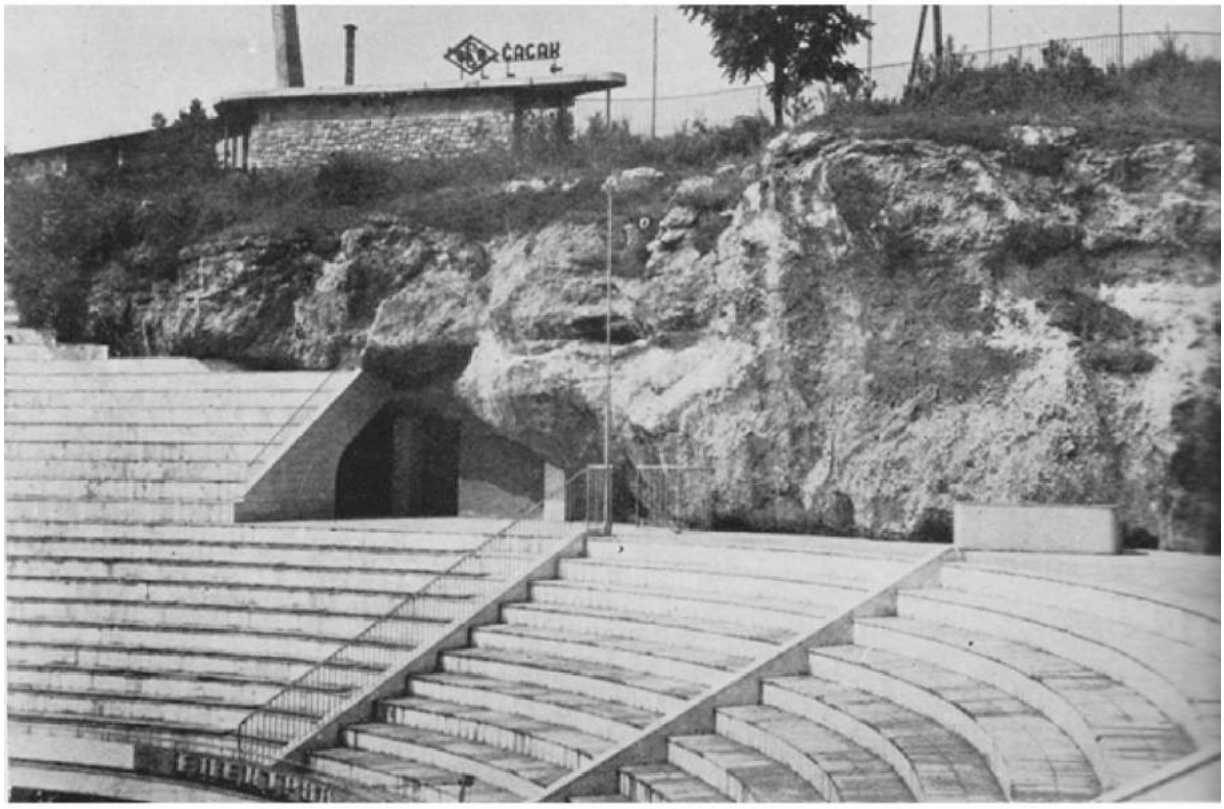
[Сл. 29]
Стадион "Ташмајдан" (1950-1952)
архитекти: Михајло Јанковић и Угљеша Богуновић



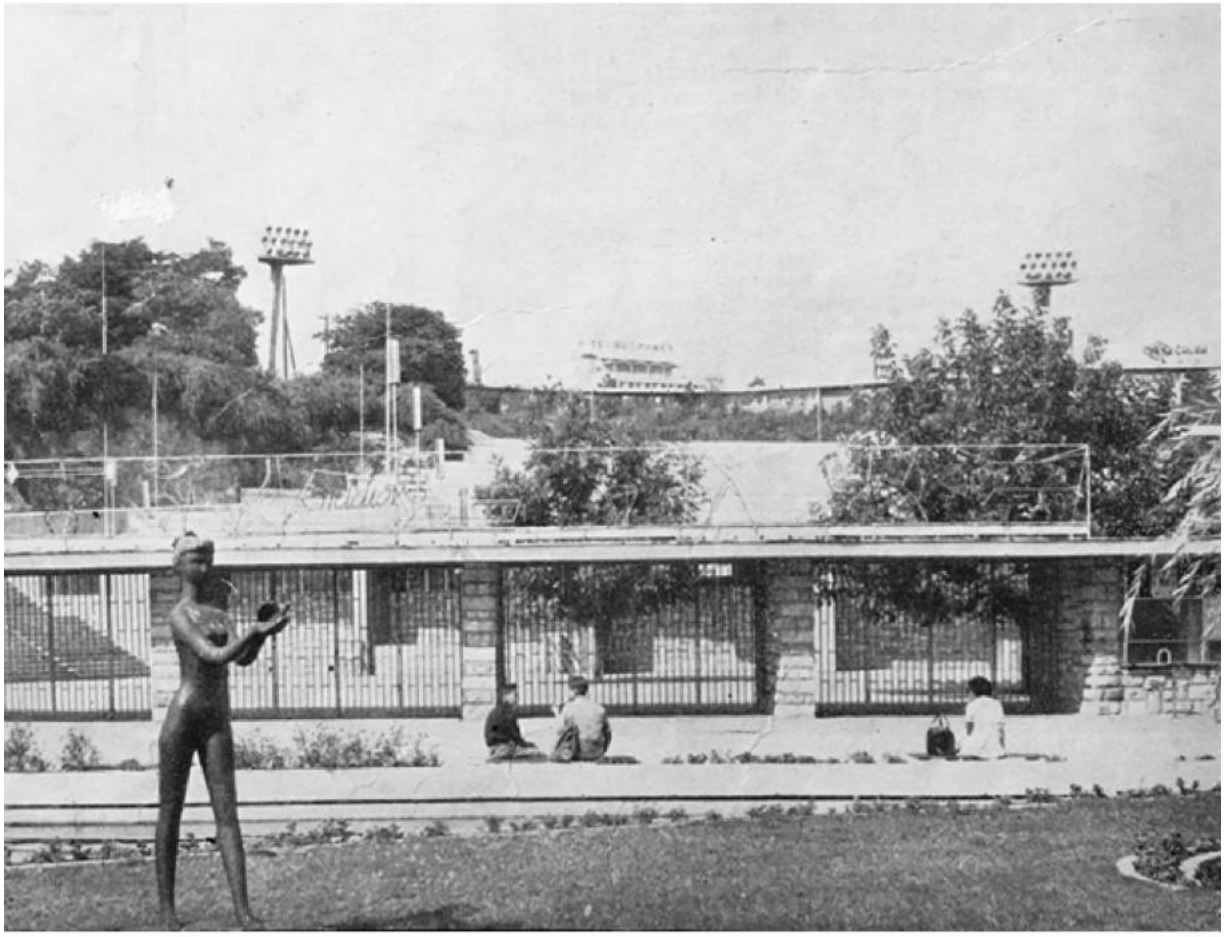
а. ситуација



б. поглед 1

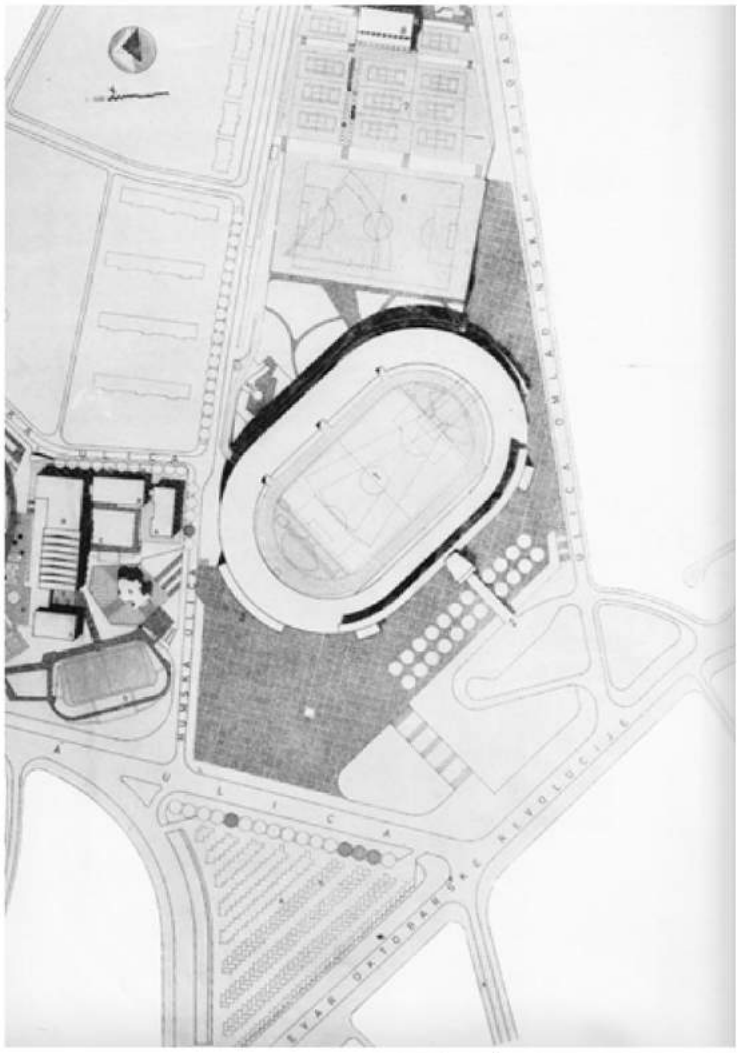


в. поглед 2

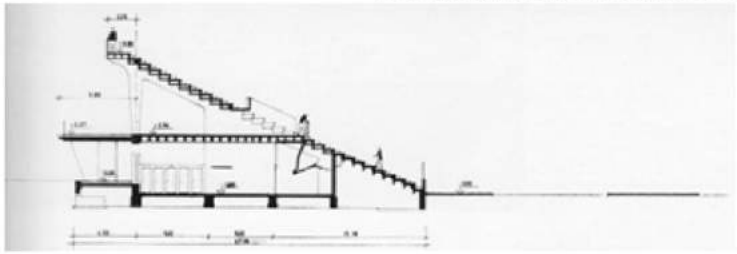


г. поглед 3

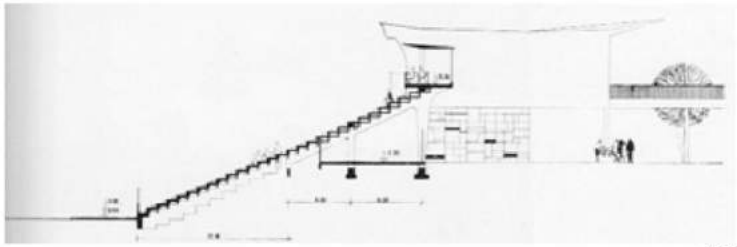
[Сл. 30.]
Стадион Југословенске народне армије (ЈНА) (1948-1951)
архитекти: Михајло Јанковић и Коста Поповић



а. ситуација сегмента комплекса

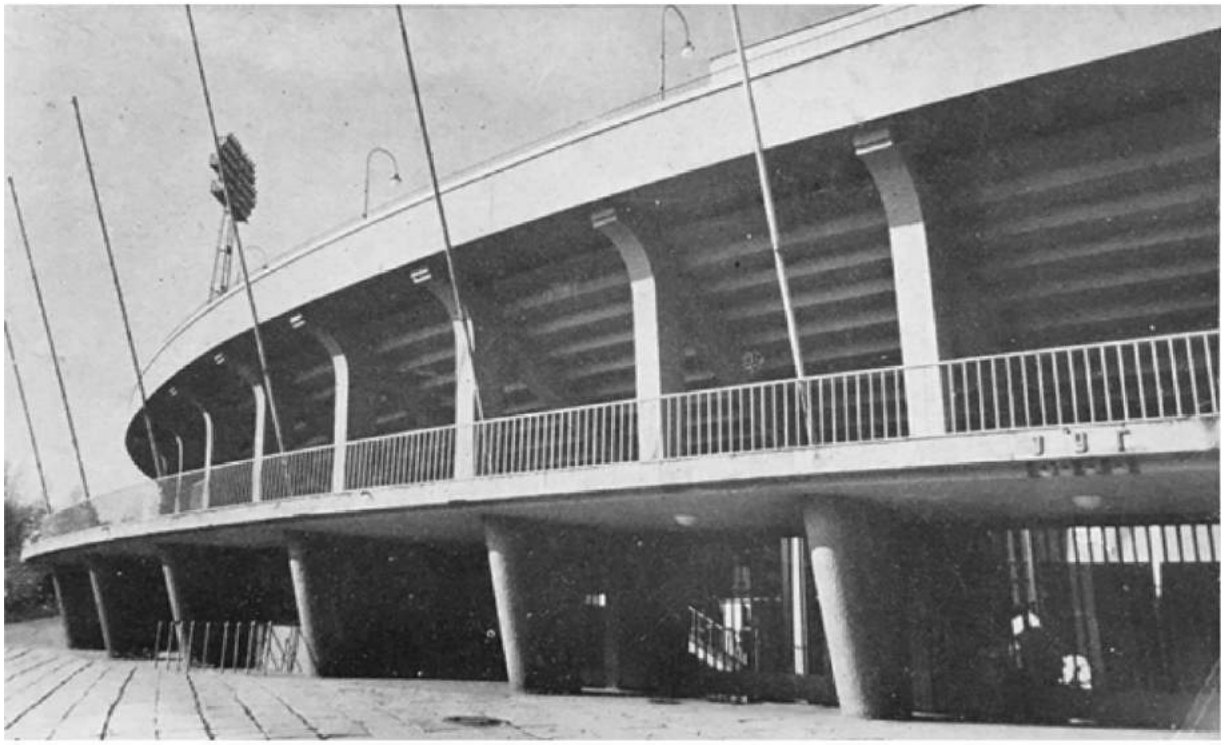


б. пресек 1-1



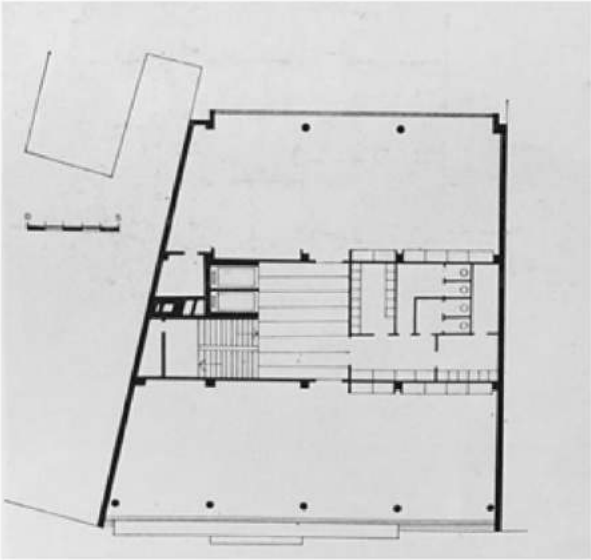
в. пресек 2-2

г. поглед 1



д. поглед 2 (детаљ јужне трибине)

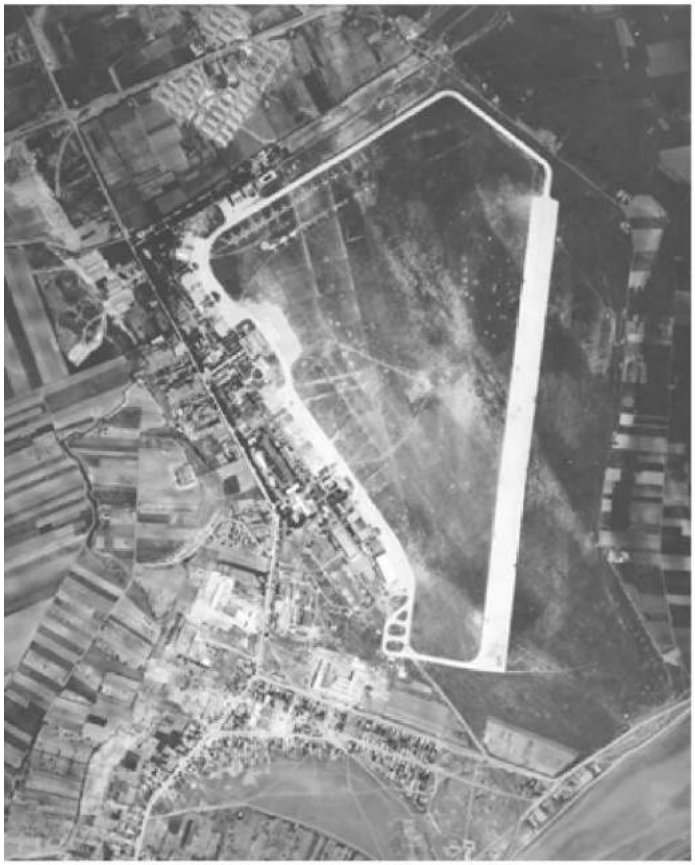
[Сл. 31.]
Пословна зграда "Хемпро" (1953-1956)
архитект Алексеј Бркић



а. основа

б. поглед

[Сл. 32.]
Међународни аеродром "Београд"

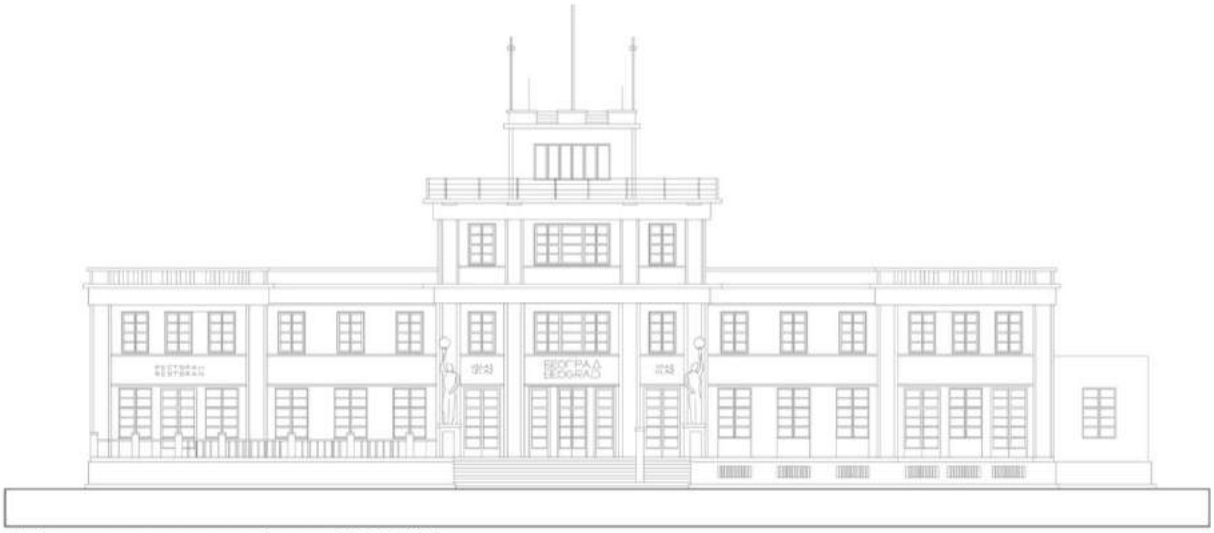


а. аеро снимак USAAF за време извиђања, 1943.

б. Официрски дом краљевског ваздухопловства (1931-1932)
архитект: Богдан Несторовић

б.1. поглед

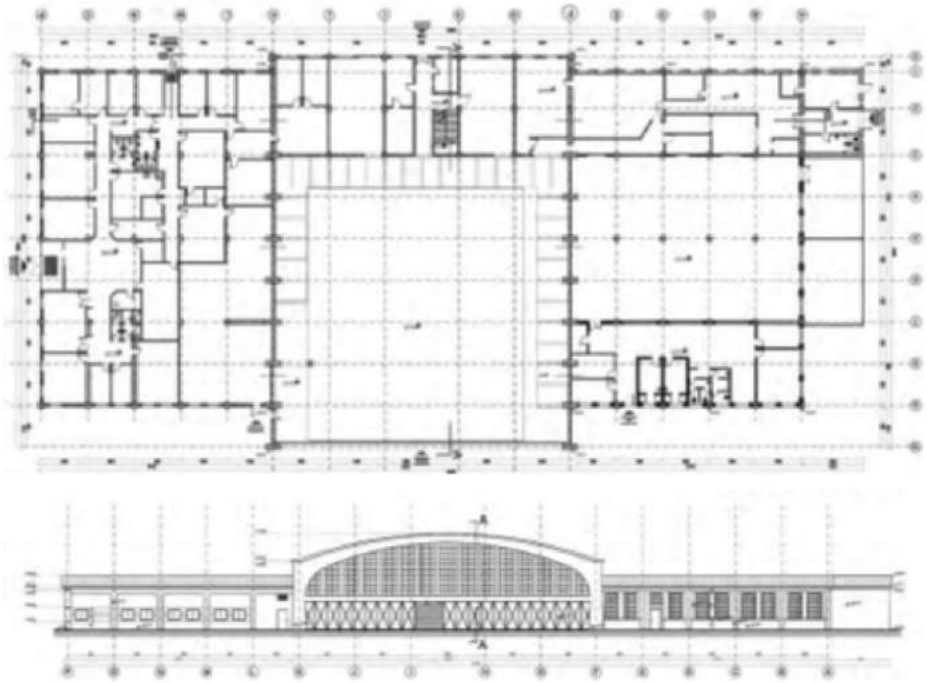
в. Пристанишна зграда (1931)



в.1. фасада са авио-платформе, 1929-1931.

в.2. поглед

г. Хангар-радионица за поправку и ремонт авиона (1931)
инжењер Милутин Миланковић



г.1. основа и фасада

г.2. поглед

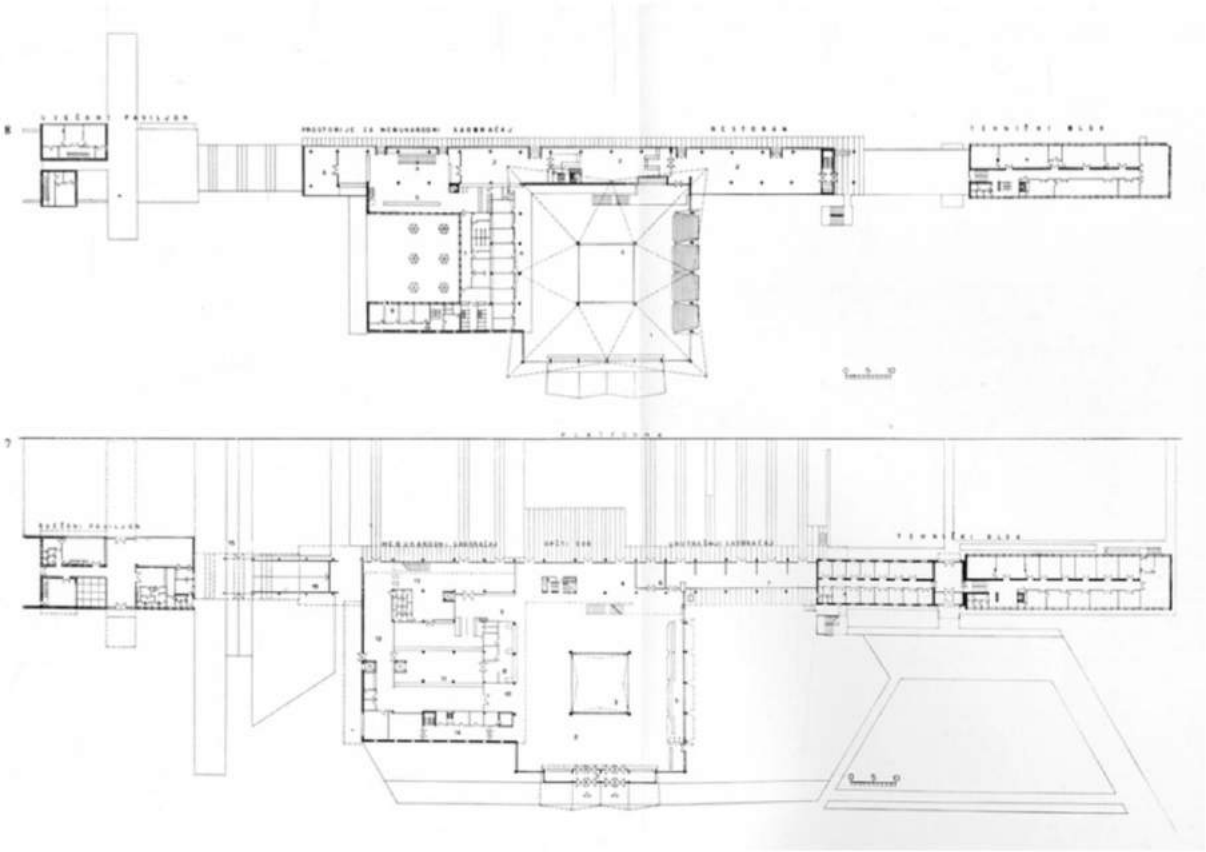
[Сл. 33.]

Пристанишна зграда аеродрома "Београд" (1961)

архитекти: Владислав Ивковић, Душанка Менегело, Софија Палигорић-Ненадовић, Надежда Филипон-Трбојевић, Весна Матичевић

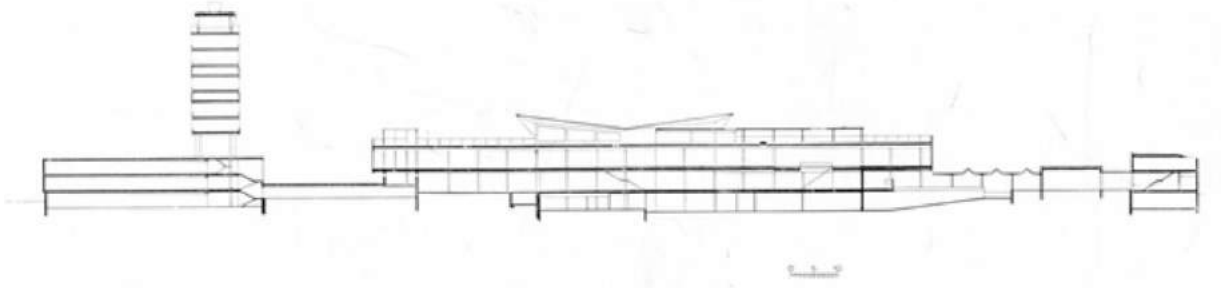
архитекти унутрашњег уређења: Никола Радановић, Влада Максимовић

а. макета

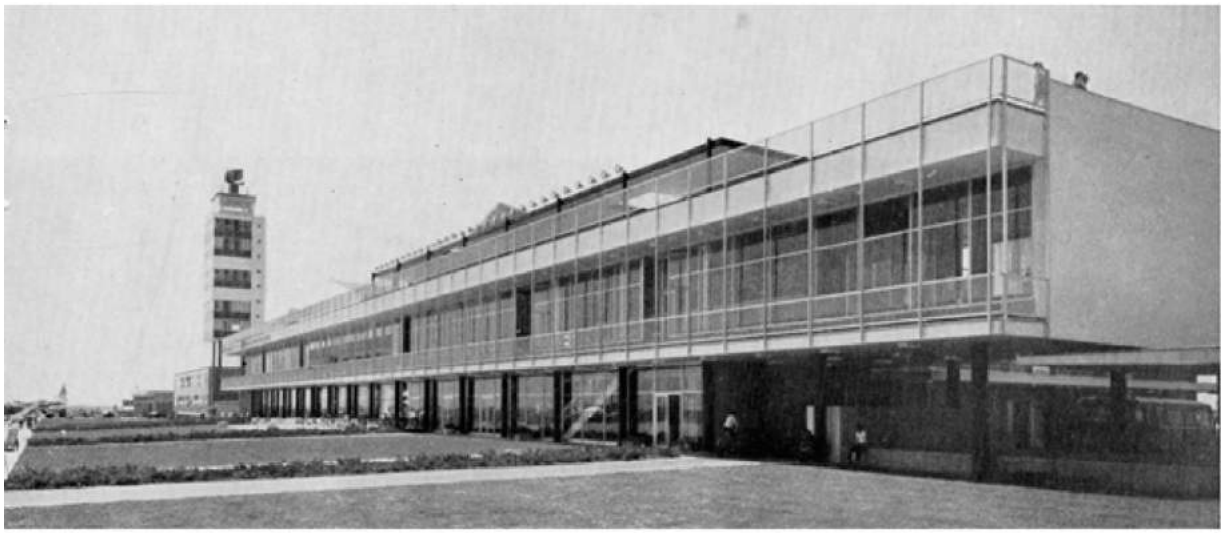


б. основа спрата

в. основа приземља



г. подужни пресек

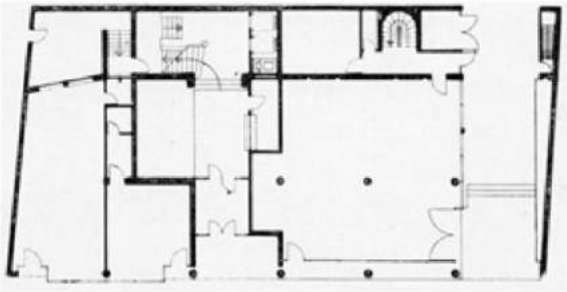


д. погледи

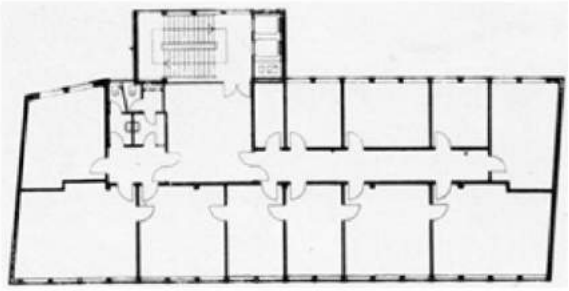
ђ. ентеријер

[Сл. 34.]

Зграда Дома Металургије (1957)
архитект: Стојан Ковачев



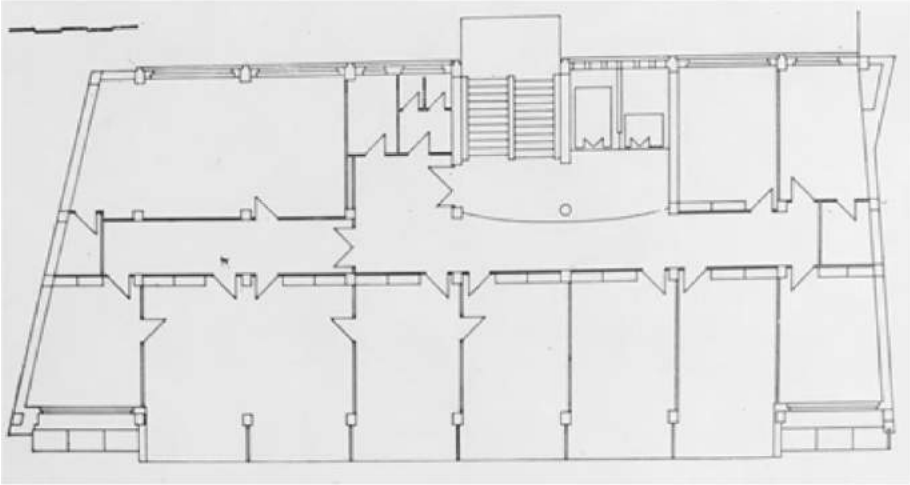
а. основа приземља



б. основа типског спрата

в. поглед

[Сл. 35.]
Зграда југословенске инвестиционе банке (1958)
архитект: Владета Максимовић



а. основа типског спрата

б. поглед

[Сл. 36.]
Дом синдиката (1951-1955)
архитект: Бранко Петричић

а. поглед 1

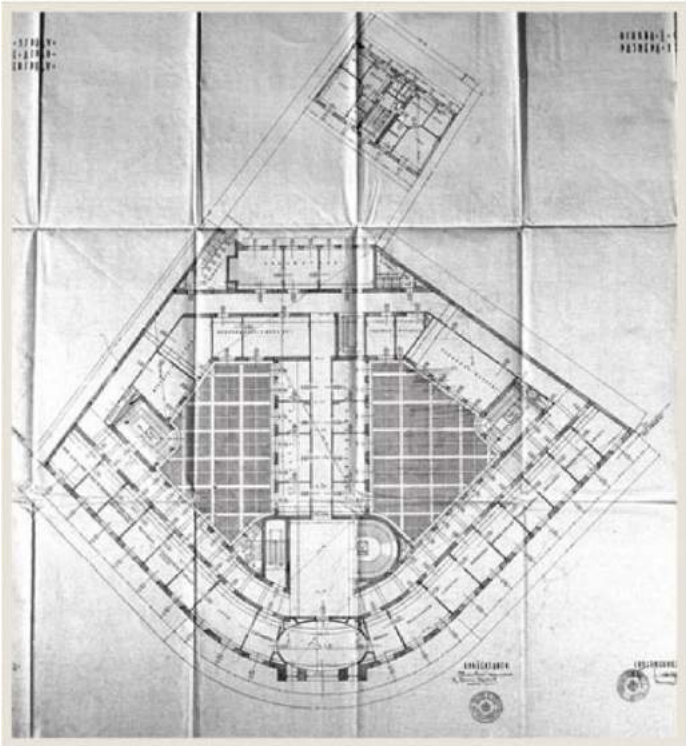
б. поглед 2

в. ентеријер сале

[Сл. 37.]
Привилегована аграрна банка (1932-1934)
архитекти: Петар и Бранко Крстић

а. поглед

б. детаљ фасаде



в. основа првог спрата

[Сл. 38.]
Зграда Савезне Скупштине ФНРЈ (1907-1936)
архитект: Јован Илкић

а. поглед

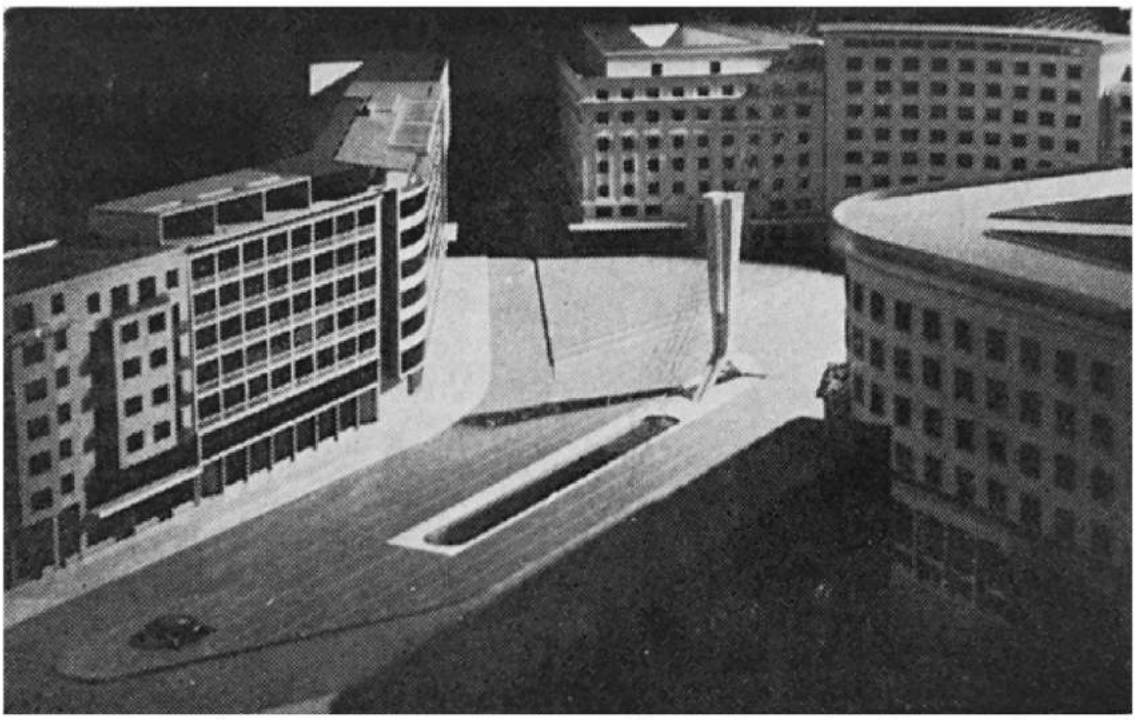
[Сл. 39.]
Палата Главне поште, са Поштанском штедионицом, Главном поштом и Главним телеграфом (1933-1934)
архитект: Василиј Андросов

а. поглед

[Сл. 40.]

Трг Маркса и Енгелса (1955)

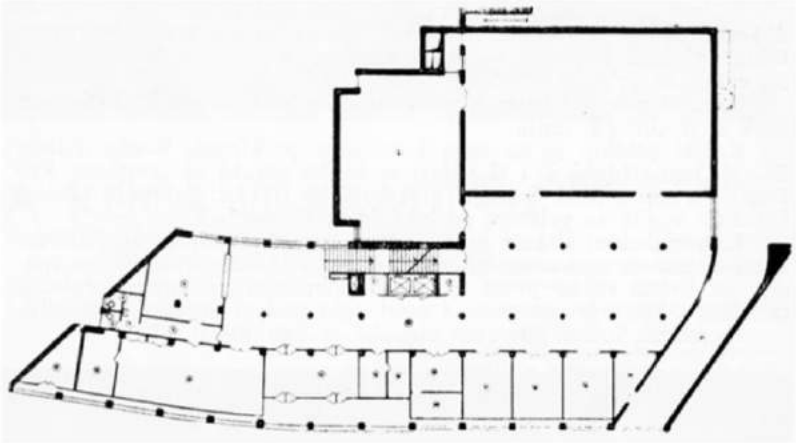
архитект: Хранислав Стојановић са сарадницима



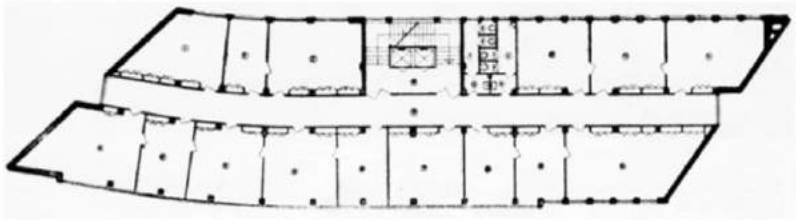
а. макета првонагађеног рада на конкурсу за споменик Марксу иЕнгелсу (арх. Хранислав Стојановић)

а. поглед (изведено стање)

[Сл. 41.]
Административна зграда Скупштине града Београда (1956)
архитект: Бранислав Маринковић



а. основа приземља

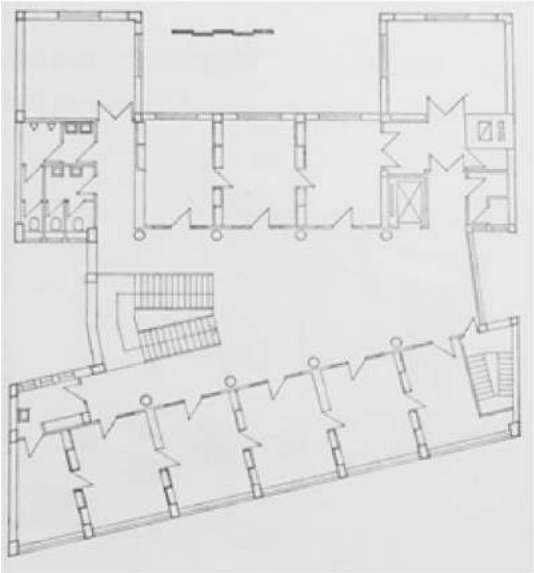


б. основа спрата

в. поглед

[Сл. 42.]

Пословна зграда Београдске банке (1954)
архитекти: Ђорђе Стефановић и Иван Антић



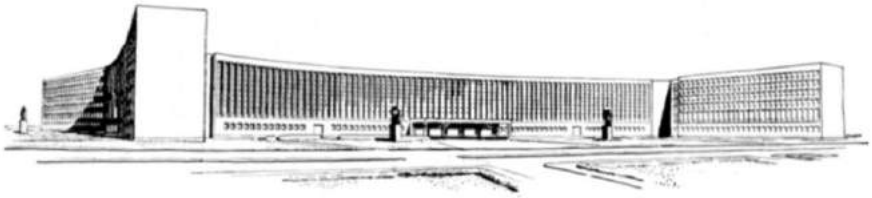
а. основа типског спрата

б. поглед

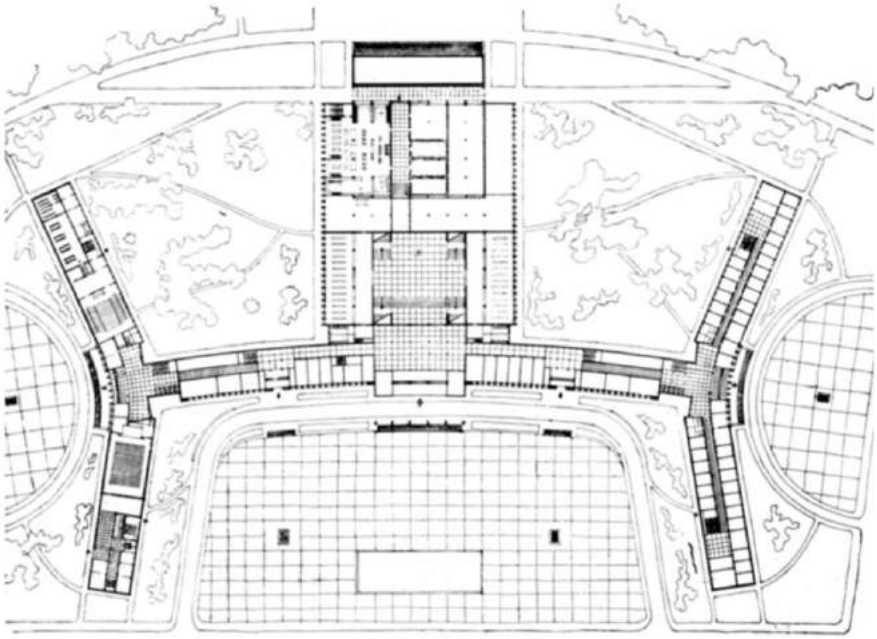
[Сл. 43.]

Палата Савезног извршног већа (1949-1960)

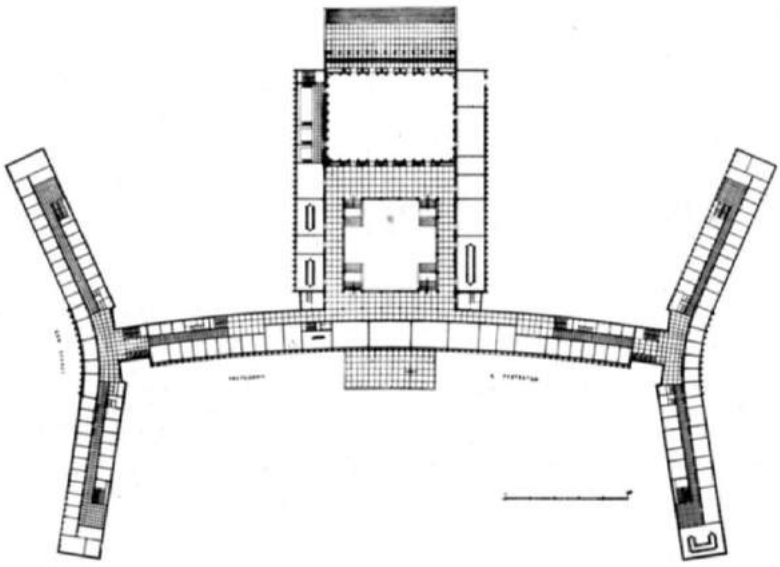
архитекти: Владимир Поточњак, Антон Улрих, Златко Нојман, Драгица Перак, Михаило Јанковић



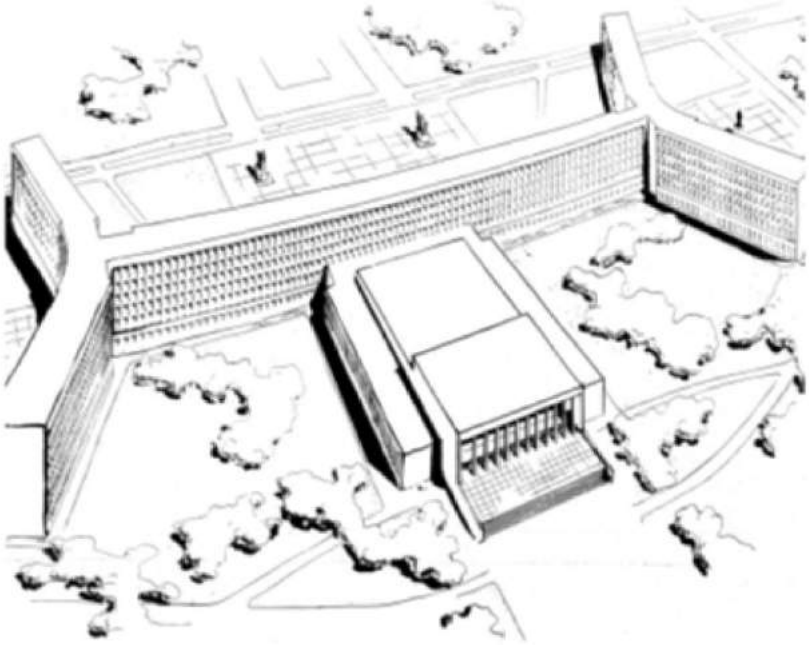
а. конкурсно решење, перспектива главног улаза



б. конкурсно решење, основа приземља



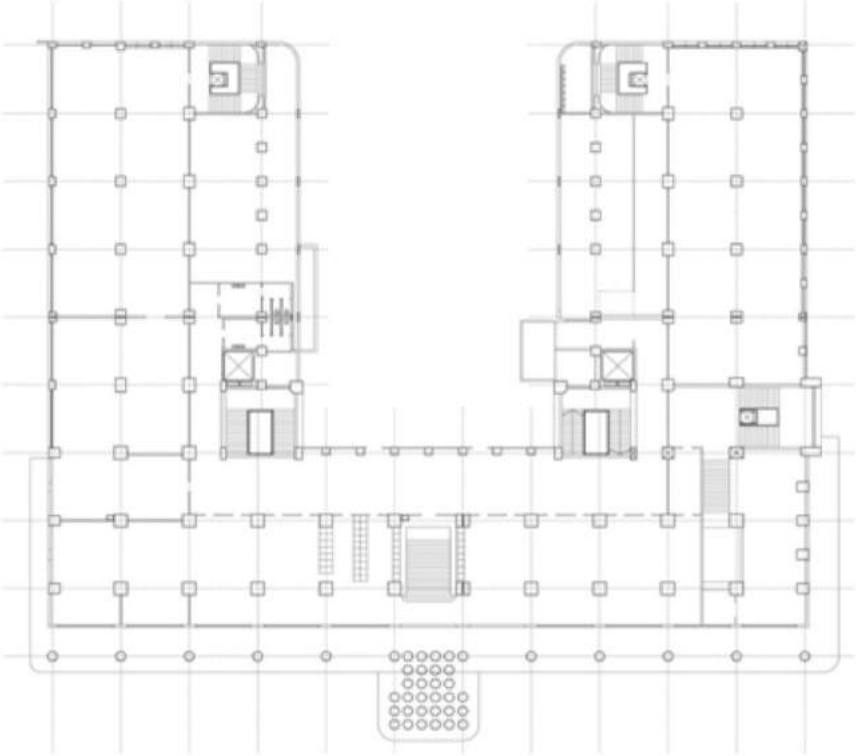
в. конкурсно решење, основа спрата



г. конкурсно рјешење, поглед 2

д. изведени објекат

[Сл. 44.]
Зграда БИГЗ-а (Палата државне штампарије) (1933/1939-1940)
архитект: Драгиша Брашован



а. основа сутерена

б. поглед

[Сл. 45.]
Зграда "Индустрије шећера и врења 'Димитрије Туцовић'" / "Фабрика шећера" (1899-1901)

а. поглед

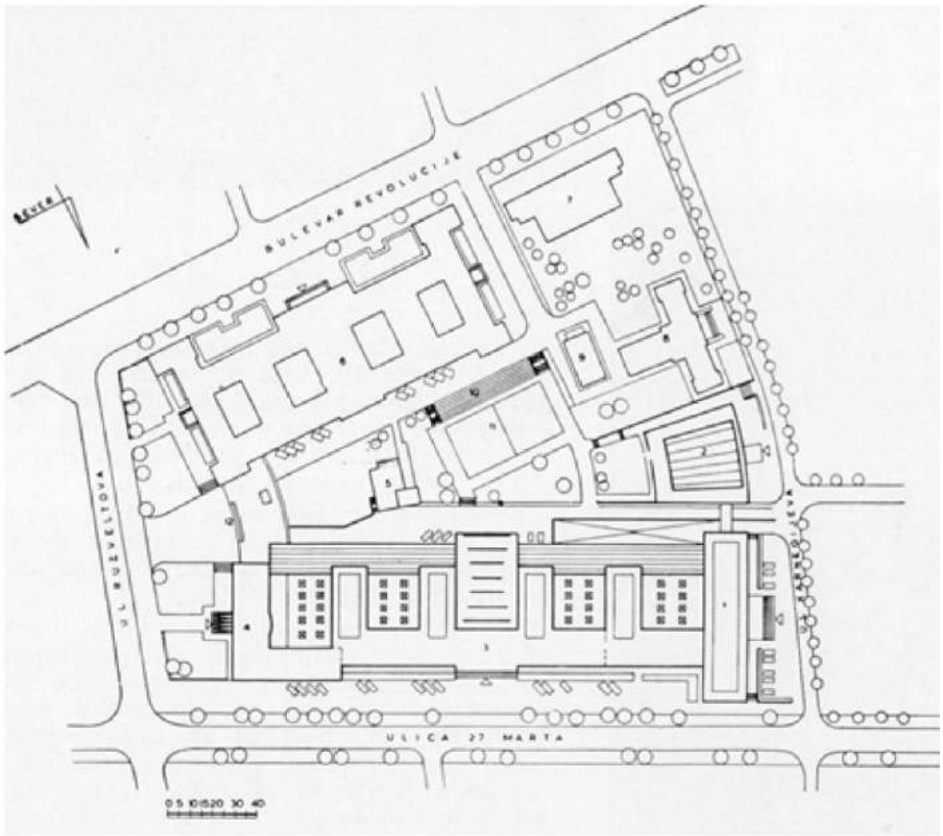
[Сл. 46.]
Фабрика Хартије Милана Вапе (1921-1924)
архитект: Карл Ханиш

а. поглед

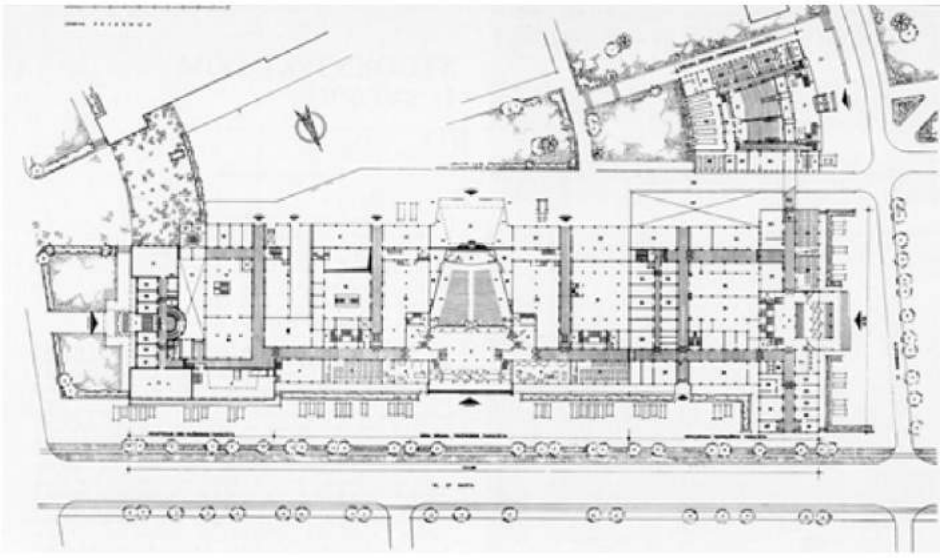
[Сл. 47.]

Зграда Технолошког и Машинског факултета (1955)

архитекти: Григорије Самојлов и Михајло Радовановић

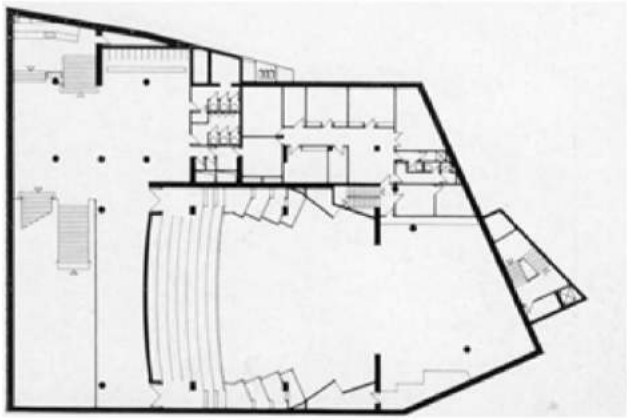


а. ситуација

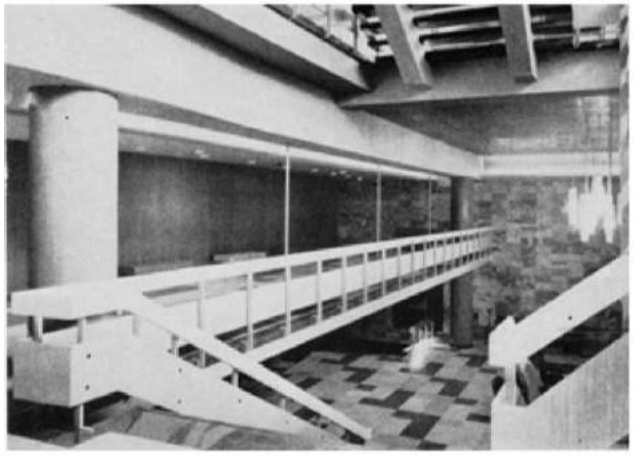


б. основа приземља

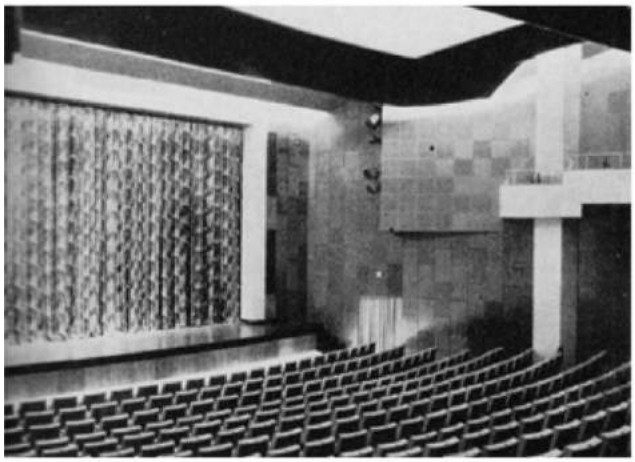
[Сл. 48.]
Биоскоп Дома омладине (1961-1967)
архитекти: Драгољуб Филиповић и Зоран Тасић



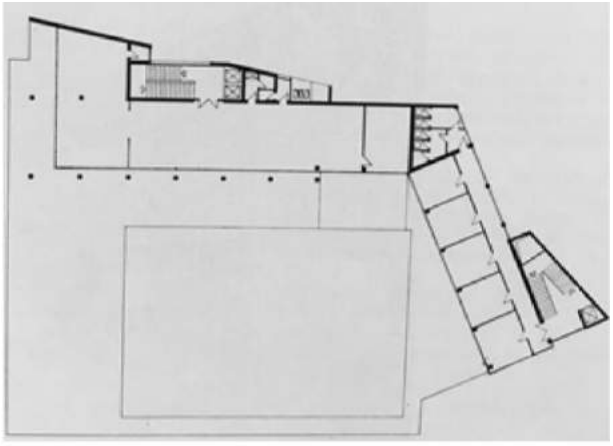
а. основа сутерена (галерије биоскопске сале)



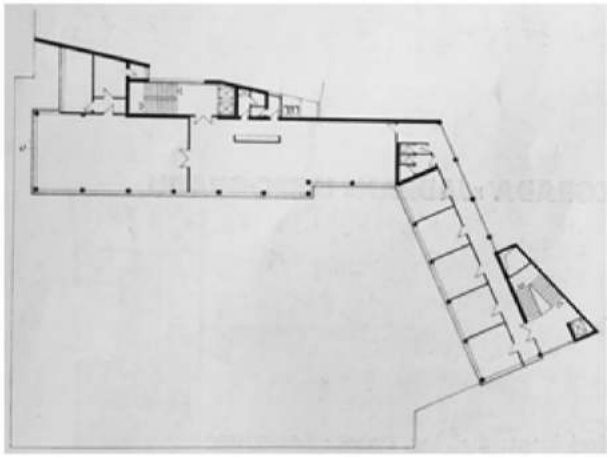
б. детаљ фоајеа биоскопа



в. ентеријер биоскопске сале



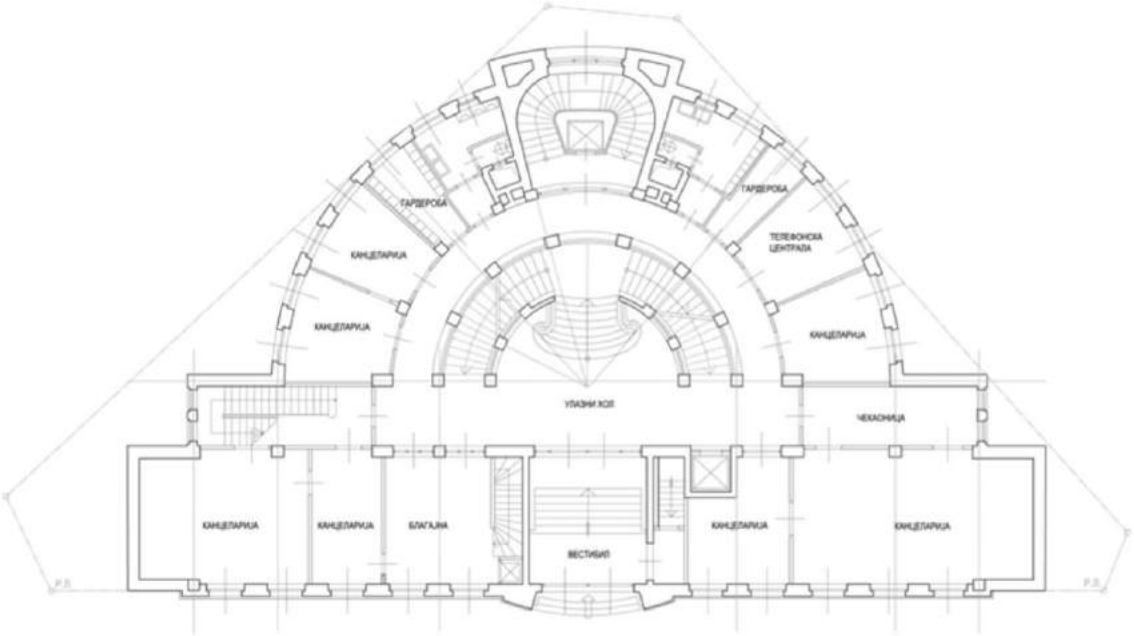
г. основа I спрата



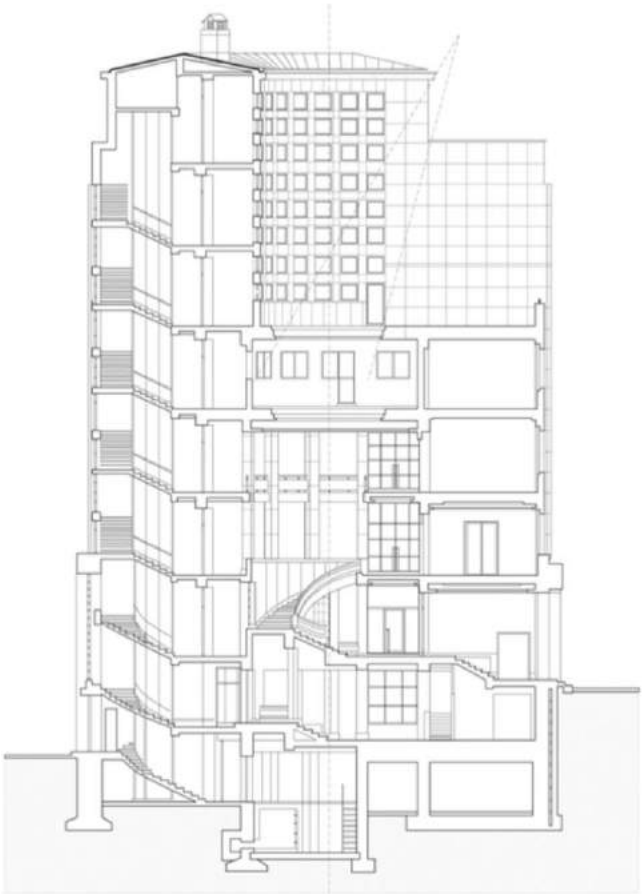
г. основа III спрата

г. поглед

[Сл. 49.]
Зграда ”ТАНЈУГ-а” / Палата ПРИЗАД (1936-1939)
архитект: Богдан Несторовић



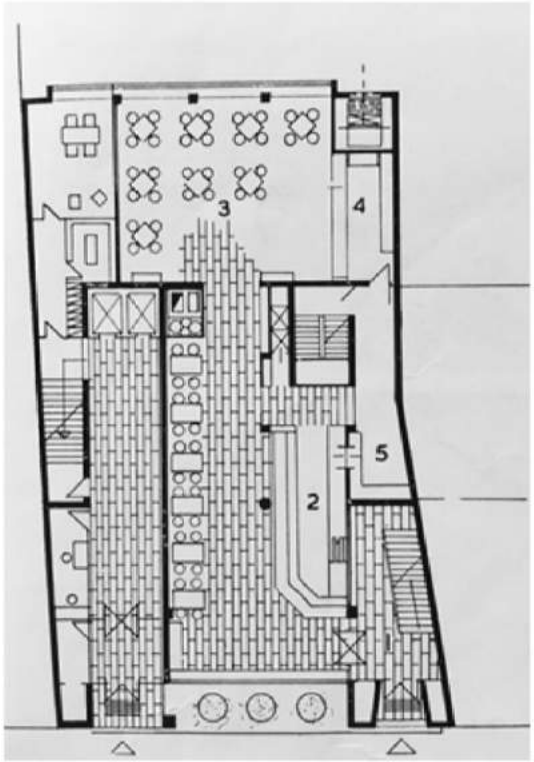
а. основа приземља



б. пресек

в. погледи

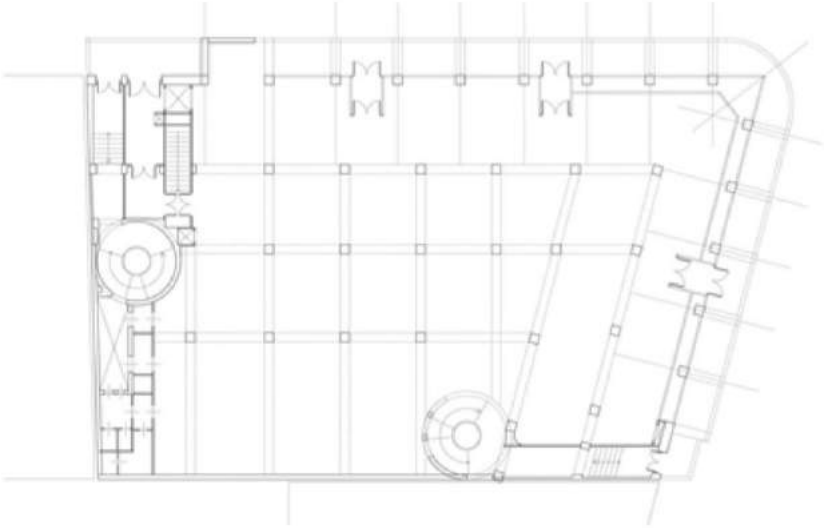
[Сл. 50.]
Зграда "Комграп"
архитект: Богдан Игњатовић



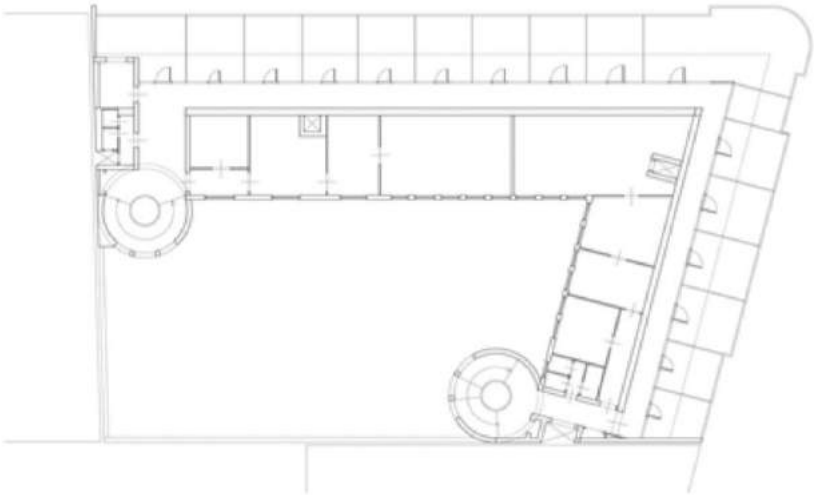
а. основа приземља

б. поглед

[Сл. 51.]
Робна кућа "Та-Та" (1934)
инжењер: Ђорђе Лазаревић



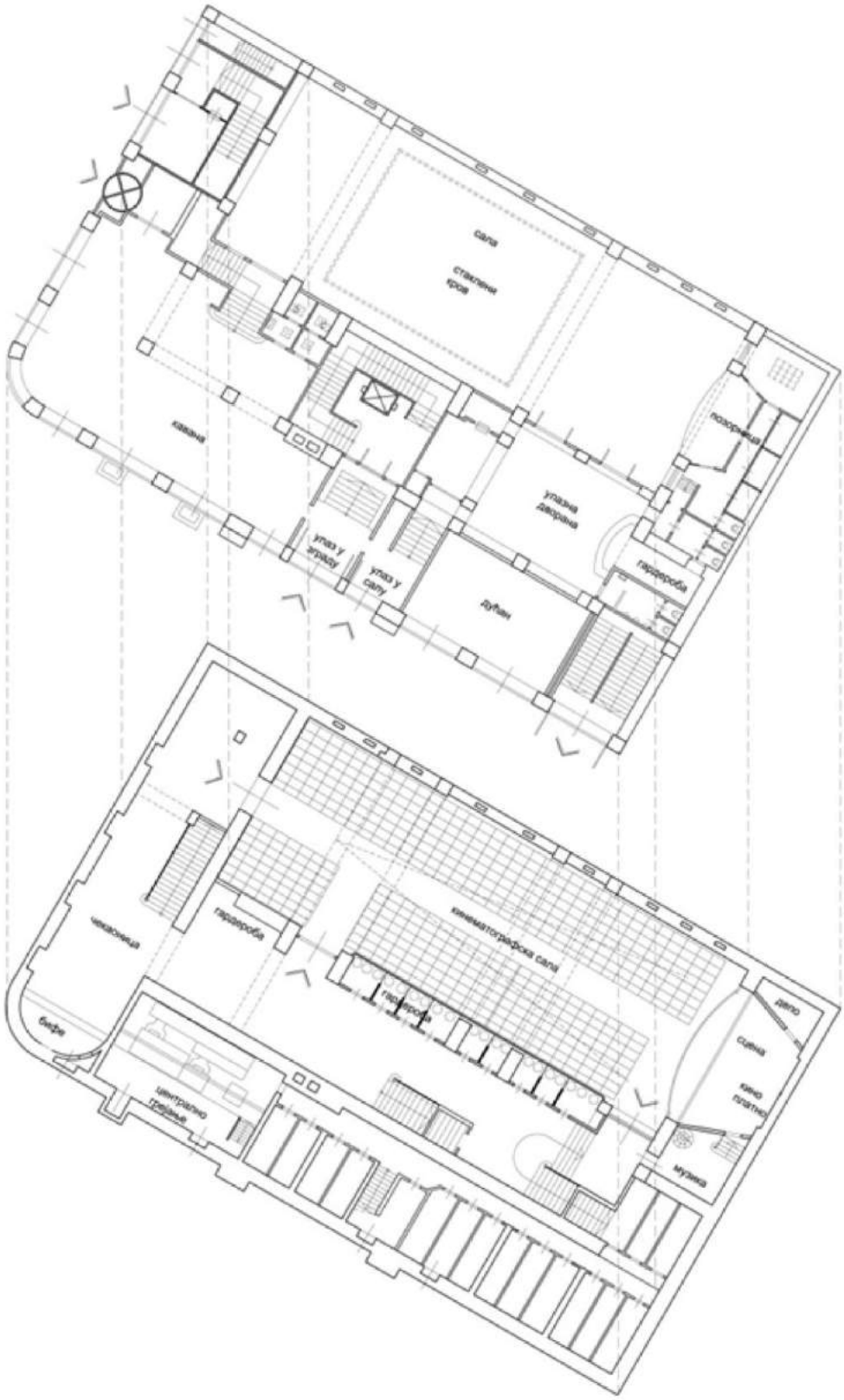
а. основа приземља



б. основа спрата

в. поглед

[Сл. 52.]
Палата "Риунионе" (1930-1931)
архитект: Иван Белић

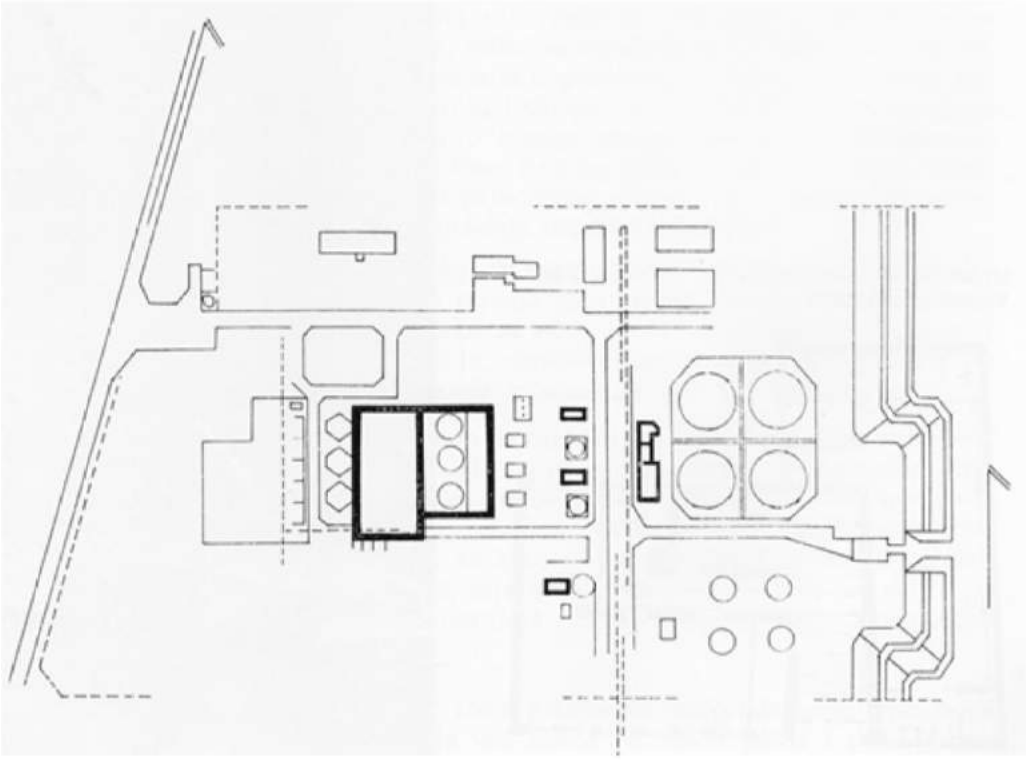


а. основа партера и сутерена

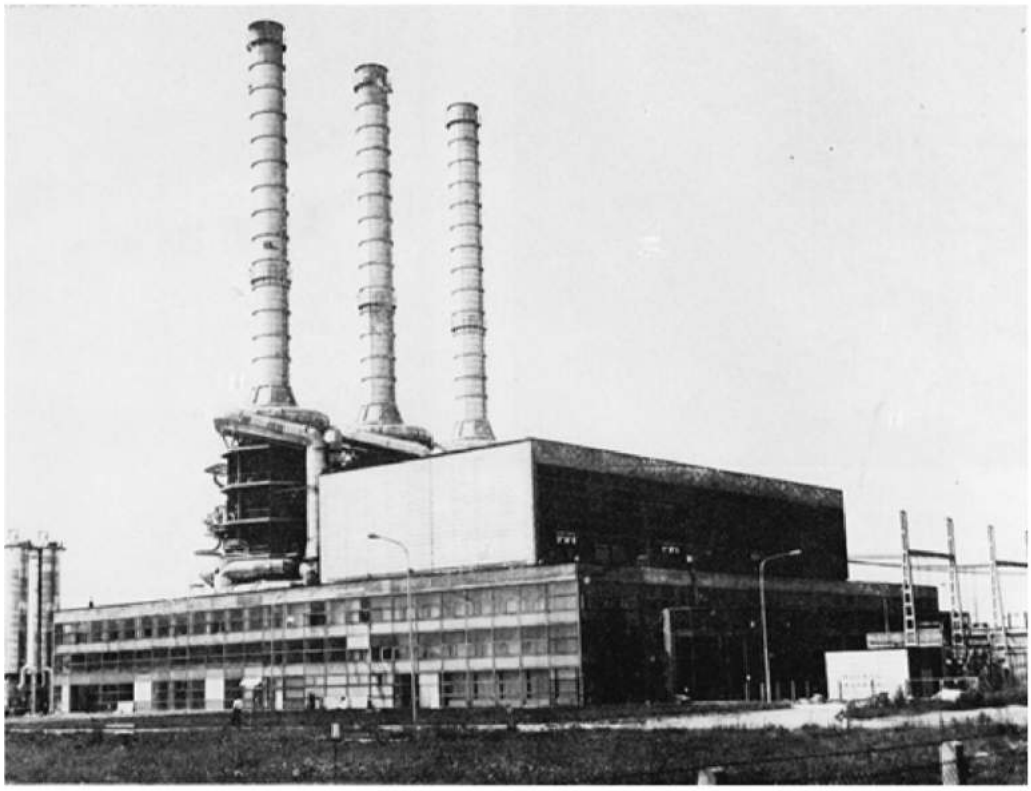
б. фасада

в. поглед

[Сл. 53.]
Топлана на Новом Београду (1967)
архитект: Милица Штерић



а. ситуација

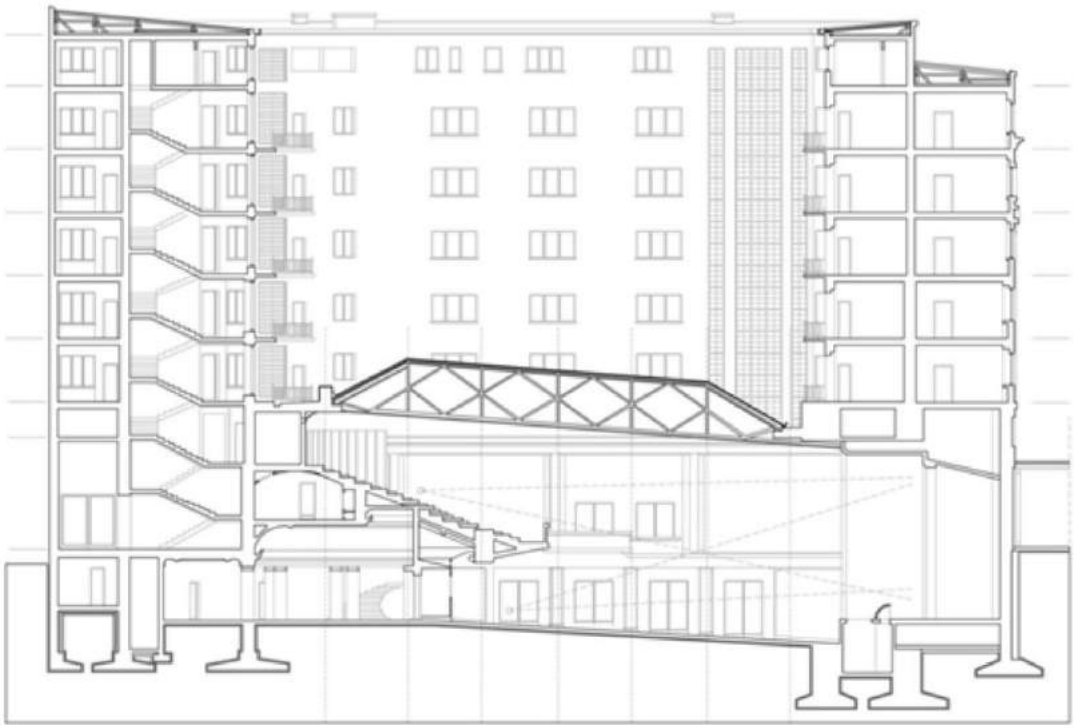


б. поглед

[Сл. 54.]

Палата пензионог фонда на Теразијама са биоскопом Београд (1938-1940)

архитект: Григорије Иванович Самојлов



а. пресек

б. поглед

[Сл. 55.]
Дом Анкера на Тргу Маркса и Енгелса (1932)
пројектант: предузеће Тунер и Вагнер (Аустрија)

а. поглед

[Сл. 56.]
Игуманова Палата (1938)
архитекти: Петар и Бранко Крстић

а. поглед

[Сл. 57.]

Пословна зграда СИВ-а 2 у блоку 31 (1964)

архитект: Михаило Јанковић

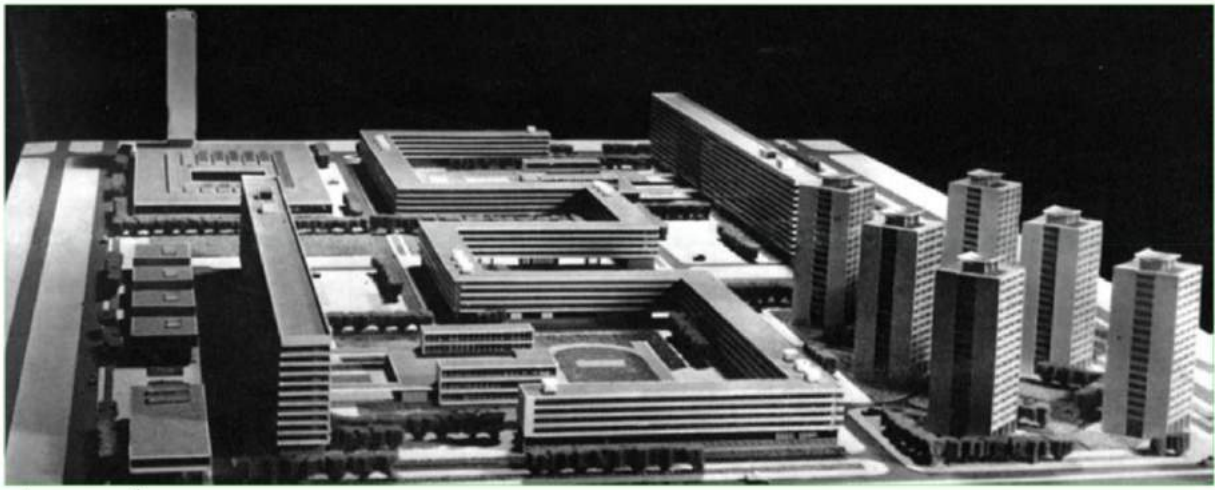
а. поглед

[Сл. 58.]

Стамбене зграде у Блоку 21 у Новом Београду (1962-1966)

а. детаљни урбанистички план (1960)

архитекти: Леонид Ленарчић, Милутин Главички, Милосав Митић, Душан Миленковић, Урош Мартиновић



а.1. макета блока

а.2. погледи на блок у изградњи

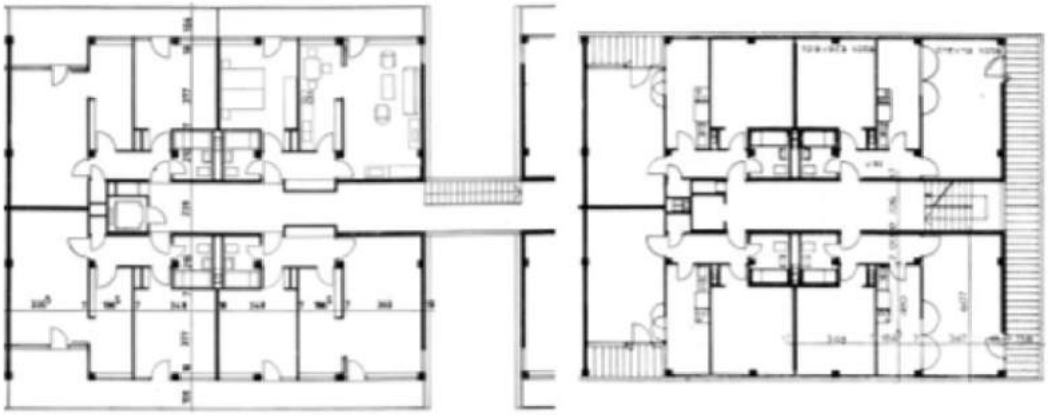
б. Стамбе на зграда А-7 (П+4+Пк)
архитекти: Михајло Чанак, Милосав Митић, Леонид Ленарчић, Иван Петровић

б.1. основе типских спратова

в. Стамбена зграда Б-8 (1960-1965)
архитект: Богдан Игњатовић

в.1. основа типских станова

г. Стамбена зграда Б-9 (П+10+Пк) (1962-1966)
архитекти: Михајло Чанак, Милосав Митић, Леонид Ленарчић, Иван Петровић



г.1. основа типских спратова

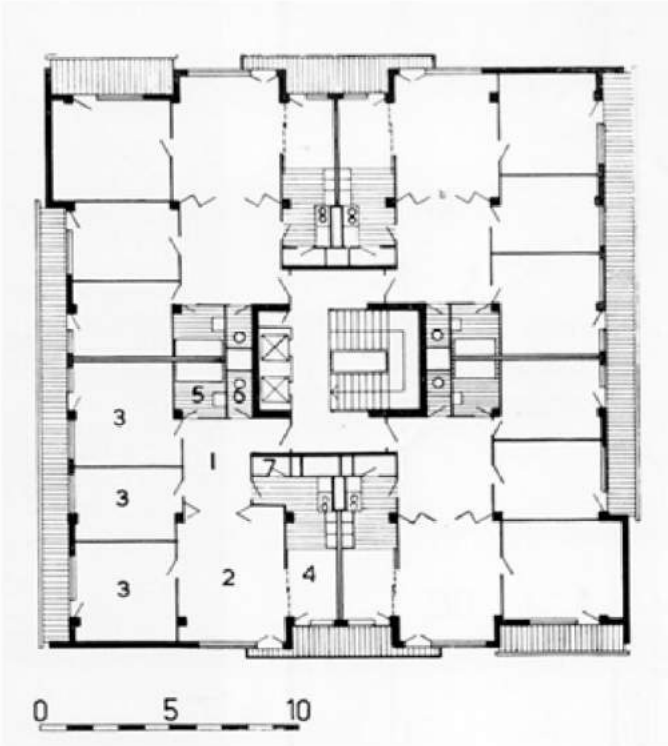
г.2. поглед

д. Стамбене куле 1, 3, 5, (П+16+Пк)
архитект: Богдан Игњатовић

д.1. основа типског спрата

д.2. погледи

ђ. Стамбене куле 2, 4, 6 (П+16+Пк)
архитект: Леон Кабиљо



ђ.1. основа типског спрата

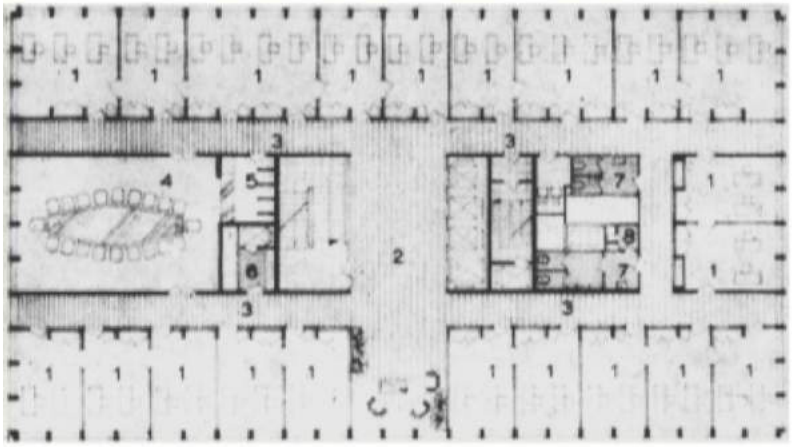
ђ.2. погледи

[Сл. 59.]

Зграда Друштвено политичких организација (1960-1965)

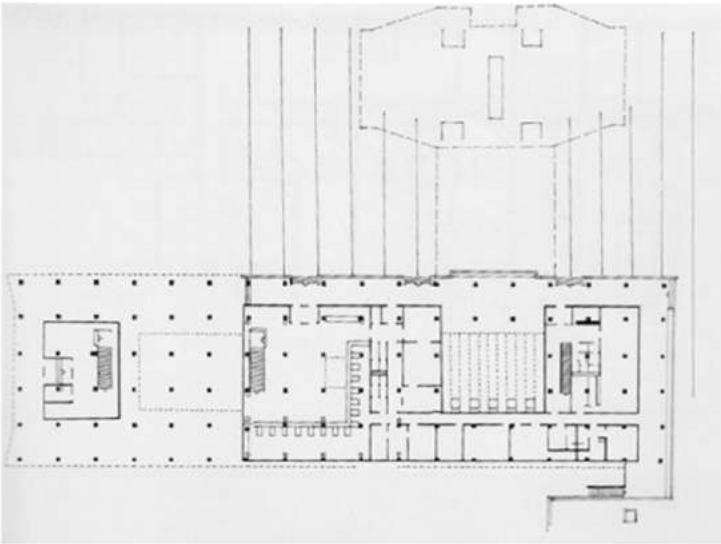
архитекти: Михаило Јанковић, Душан Миленковић, Мирјана Маријановић и инж. Милан Крстић

а. поглед



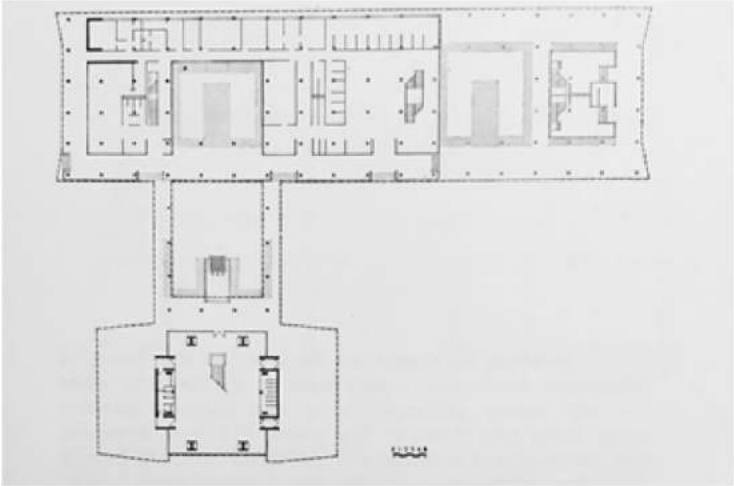
б. основа типског спрата

[Сл. 60.]
Зграда Скупштине општине Нови Београд (1961-1973)
архитекти: Стојан Максимовић, Бранислав Јовин

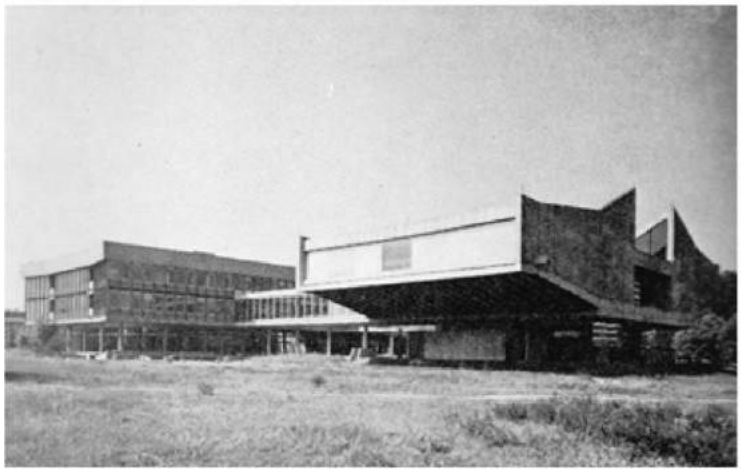


а. основа приземља

б. погледи



в. основа спрата



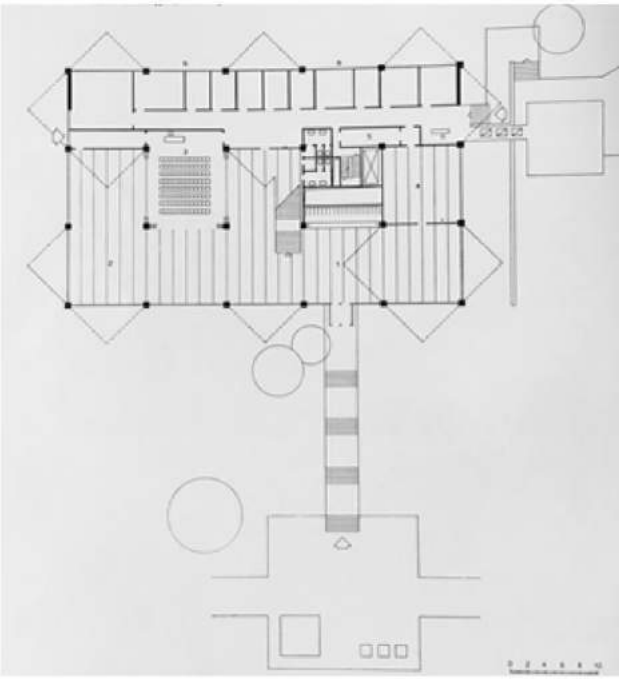
г. поглед

[Сл. 61.]
Стамбена зграда П+4, Хотел за самце "Нови Београд" у блоку 5 (1963)
архитекти: Б. Ћосић, М. Јањић

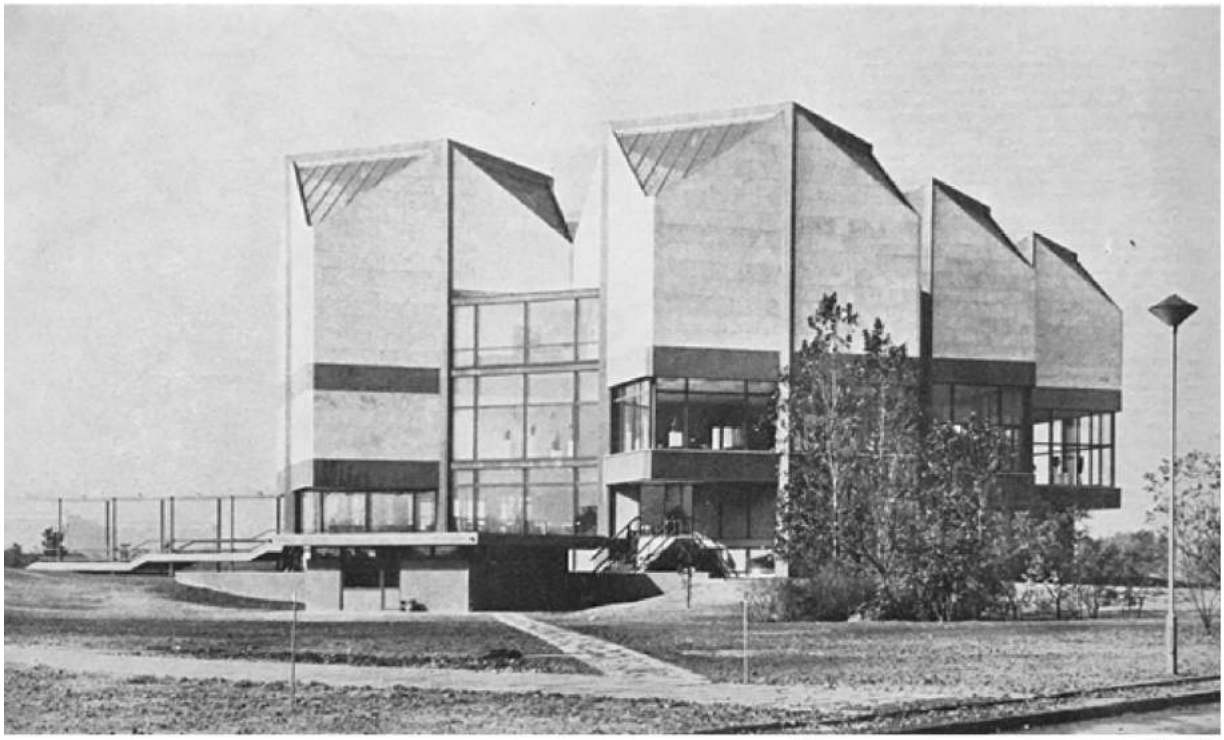
а. поглед

[Сл. 62.]

Музеј савремене уметности (1961-1965)
архитекти: Иван Антић и Иванка Распоповић



а. основа приземља



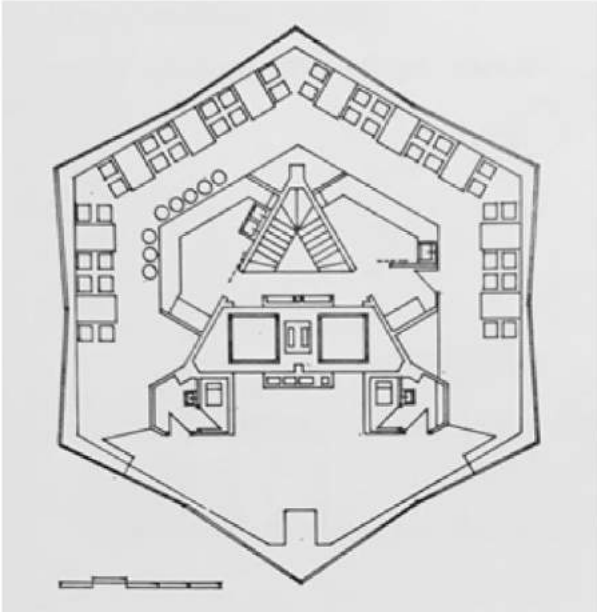
б. изглед североисточне стране Музеја

в. просторно решение

[Сл. 63.]

ТВ торањ на Авали (1965)

архитекти: Угљеша Богуновић и Слободан Јанић



а. основа типског спрата

б. поглед

Београд 1960 **(1960), Оливера Гајић**

Фт. 3.1.1. 00:00:04

Фт. 3.1.2. 00:00:10

Фт. 3.1.3. 00:00:16

Фт. 3.1.4. 00:00:18

Фт. 3.1.5. 00:00:20

Фт. 3.1.6. 00:00:22

Фт. 3.1.7. 00:00:24

Фт. 3.1.8. 00:00:26

Фт. 3.1.9. 00:00:28

Фт. 3.1.10. 00:00:30

Фт. 3.1.11. 00:00:32

Фт. 3.1.12. 00:00:34

Фт. 3.1.13. 00:00:36

Фт. 3.1.14. 00:00:38

Фт. 3.1.15. 00:00:42

Фт. 3.1.16. 00:00:46

Фт. 3.1.17. 00:00:48

Фт. 3.1.18. 00:00:50

Фт. 3.1.19. 00:06:20

Фт. 3.1.20. 00:06:28

Фт. 3.1.21. 00:06:34

Фт. 3.1.22. 00:06:54

Фт. 3.1.23. 00:07:00

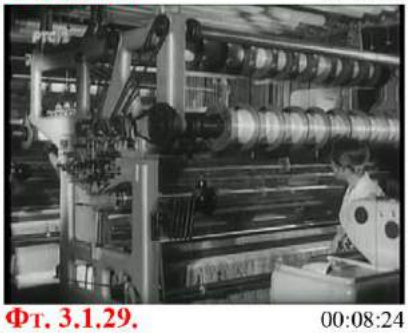
Фт. 3.1.24. 00:07:08

Фт. 3.1.25. 00:07:28

Фт. 3.1.26. 00:07:36

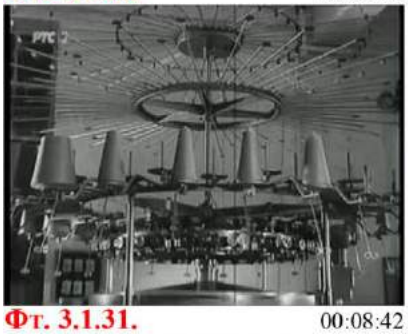
Фт. 3.1.27. 00:07:56

Фт. 3.1.28. 00:08:18



Фт. 3.1.29. 00:08:24

Фт. 3.1.30. 00:08:32



Фт. 3.1.31. 00:08:42

Фт. 3.1.32. 00:08:50

Фт. 3.1.33. 00:09:02

Фт. 3.1.34. 00:09:12

Фт. 3.1.35. 00:09:28

Фт. 3.1.36. 00:09:32

Фт. 3.1.37. 00:00:54

Фт. 3.1.38. 00:01:18

Фт. 3.1.39. 00:01:28

Фт. 3.1.40. 00:03:28

Фт. 3.1.41. 00:03:44

Фт. 3.1.42. 00:03:46

Фт. 3.1.43. 00:10:52

Фт. 3.1.44. 00:10:56

Фт. 3.1.45. 00:09:58

Фт. 3.1.46. 00:11:00

Фт. 3.1.47. 00:11:04

Фт. 3.1.48. 00:11:10

Фт. 3.1.49. 00:11:18

Фт. 3.1.50. 00:11:22

Фт. 3.1.51. 00:11:34

Фт. 3.1.52. 00:05:22

Фт. 3.1.53. 00:05:24

Фт. 3.1.54. 00:05:42

Фт. 3.1.55. 00:05:44

Фт. 3.1.56. 00:05:46

Фт. 3.1.57. 00:05:40

Фт. 3.1.58. 00:05:52

Фт. 3.1.59. 00:05:58

Фт. 3.1.60. 00:06:10

Фт. 3.1.61. 00:06:14

Фт. 3.1.62. 00:06:18

Фт. 3.1.63. 00:10:44

Фт. 3.1.64. 00:10:46

Фт. 3.1.65. 00:10:48

Фт. 3.1.66. 00:03:50

Фт. 3.1.67. 00:03:56

Фт. 3.1.68. 00:04:22

Фт. 3.1.69. 00:04:24

Фт. 3.1.70. 00:04:30

Фт. 3.1.71. 00:03:58

Фт. 3.1.72. 00:04:04

Фт. 3.1.73. 00:04:06

Фт. 3.1.74. 00:04:08

Фт. 3.1.75. 00:04:10

Фт. 3.1.76. 00:04:12

Фт. 3.1.77. 00:04:14

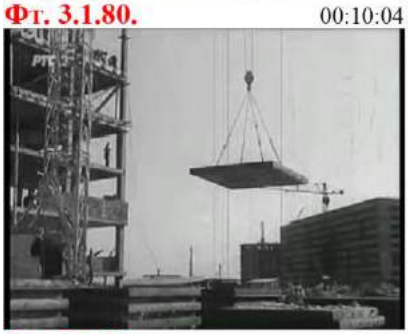
Фт. 3.1.78. 00:04:36

Фт. 3.1.79. 00:04:38

Фт. 3.1.80. 00:10:04

Фт. 3.1.81. 00:10:08

Фт. 3.1.82. 00:10:10



Фт. 3.1.83. 00:10:16

Фт. 3.1.84. 00:10:20

Фт. 3.1.85. 00:10:24

Фт. 3.1.86. 00:10:28

Фт. 3.1.87. 00:10:32

Фт. 3.1.88. 00:10:34

Фт. 3.1.89. 00:10:36

Фт. 3.1.90. 00:10:38

Фт. 3.1.91. 00:10:40

Фт. 3.1.92. 00:04:50

Фт. 3.1.93. 00:04:52

Фт. 3.1.94. 00:05:00

Фт. 3.1.95. 00:05:02

Фт. 3.1.96. 00:05:04

Фт. 3.1.97. 00:05:06

Фт. 3.1.98. 00:09:46

Фт. 3.1.99. 00:09:48

Фт. 3.1.100. 00:09:50

Фт. 3.1.101. 00:09:52

Фт. 3.1.102. 00:09:54

Фт. 3.1.103. 00:09:56

Први мај 1947. године **(1947), Војислав Нановић**

Фт. 3.1.104. 00:00:15

Фт. 3.1.105. 00:00:18

Фт. 3.1.106. 00:00:20

Фт. 3.1.107. 00:00:39

Фт. 3.1.108. 00:00:40

Фт. 3.1.109. 00:00:41

Фт. 3.1.110. 00:00:48

Фт. 3.1.111. 00:00:49

Фт. 3.1.112. 00:00:50

Фт. 3.1.113. 00:01:29

Фт. 3.1.114. 00:01:32

Фт. 3.1.115. 00:01:42

Фт. 3.1.116. 00:02:01

Фт. 3.1.117. 00:02:05

Фт. 3.1.118. 00:02:11

Фт. 3.1.119. 00:00:52

Фт. 3.1.120. 00:01:10

Фт. 3.1.121. 00:01:32

Фт. 3.1.122. 00:00:34

Фт. 3.1.123. 00:00:54

Фт. 3.1.124. 00:01:07

Фт. 3.1.125. 00:00:39

Фт. 3.1.126. 00:00:45

Фт. 3.1.127. 00:01:27

Фт. 3.1.128. 00:01:11

Фт. 3.1.129. 00:01:13

Фт. 3.1.130. 00:01:14

Фт. 3.1.131. 00:01:18

Фт. 3.1.132. 00:01:19

Фт. 3.1.133. 00:01:20

Фт. 3.1.134. 00:01:24

Фт. 3.1.135. 00:01:25

Фт. 3.1.136. 00:01:26

Фт. 3.1.137. 00:01:50

Фт. 3.1.138. 00:01:51

Фт. 3.1.139. 00:01:53

***Заједнички стан* (1960), Маријан Вајда**

Фт. 4.1.1.2.1. 00:01:15

Фт. 4.1.1.2.2. 00:02:09

Фт. 4.1.1.2.3. 00:03:27

Фт. 4.1.1.2.4. 00:05:09

Фт. 4.1.1.2.5. 00:06:24

Фт. 4.1.1.2.6. 00:07:24

Фт. 4.1.1.2.7. 00:08:18

Фт. 4.1.1.2.8. 00:08:51

Фт. 4.1.1.2.9. 00:09:12

Фт. 4.1.1.2.10. 00:09:48

Фт. 4.1.1.2.11. 00:10:39

Фт. 4.1.1.2.12. 00:12:00

Фт. 4.1.1.2.13. 00:14:36

Фт. 4.1.1.2.14. 00:17:00

Фт. 4.1.1.2.15. 00:17:27

Фт. 4.1.1.2.16. 00:30:33

Фт. 4.1.1.2.17. 00:30:42

Фт. 4.1.1.2.18. 00:31:39

Фт. 4.1.1.2.19. 00:47:03

Фт. 4.1.1.2.20. 00:47:06

Фт. 4.1.1.2.21. 00:47:09

Фт. 4.1.1.2.22. 00:45:00

Фт. 4.1.1.2.23. 00:45:21

Фт. 4.1.1.2.24. 00:47:18

Фт. 4.1.1.2.25. 01:14:51

Фт. 4.1.1.2.26. 01:15:03

Фт. 4.1.1.2.27. 01:15:06

Фт. 4.1.1.2.28. 01:23:48

Фт. 4.1.1.2.29. 01:23:54

Фт. 4.1.1.2.30. 01:24:06

Фт. 4.1.1.2.31. 01:34:51

Фт. 4.1.1.2.32. 01:34:54

Фт. 4.1.1.2.33. 01:35:00

Фт. 4.1.1.2.34. 00:00:12

Фт. 4.1.1.2.35. 00:00:15

Фт. 4.1.1.2.36. 00:00:18

Фт. 4.1.1.2.37. 00:00:21

Фт. 4.1.1.2.38. 00:00:24

Фт. 4.1.1.2.39. 00:00:27

***Суботом увече* (1957) (*На кошави*), Владимир Погачић**

Фт. 4.1.2.2.1. 00:00:18

Фт. 4.1.2.2.2. 00:00:24

Фт. 4.1.2.2.3. 00:00:33

Фт. 4.1.2.2.4 00:00:36

Фт. 4.1.2.2.5. 00:00:45

Фт. 4.1.2.2.6. 00:00:51

Фт. 4.1.2.2.7. 00:02:33

Фт. 4.1.2.2.8. 00:04:15

Фт. 4.1.2.2.9. 00:04:45

Фт. 4.1.2.2.10. 00:22:57

Фт. 4.1.2.2.11. 00:23:09

Фт. 4.1.2.2.12. 00:23:18

Фт. 4.1.2.2.13. 00:24:30

Фт. 4.1.2.2.14. 00:25:39

Фт. 4.1.2.2.15. 00:25:51

Фт. 4.1.2.2.16. 00:28:06

Фт. 4.1.2.2.17. 00:28:42

Фт. 4.1.2.2.18. 00:29:15

Фт. 4.1.2.2.19. 00:32:45

Фт. 4.1.2.2.20. 00:32:57

Фт. 4.1.2.2.21. 00:33:06

***Мушкарци* (1962), Мило Ђукановић**

Фт. 4.1.3.2.1. 00:00:03

Фт. 4.1.3.2.2. 00:00:06

Фт. 4.1.3.2.3. 00:00:15

Фт. 4.1.3.2.4. 00:00:24

Фт. 4.1.3.2.5. 00:00:39

Фт. 4.1.3.2.6. 00:01:12

Фт. 4.1.3.2.7. 00:02:00

Фт. 4.1.3.2.8. 00:01:36

Фт. 4.1.3.2.9. 00:01:51

Фт. 4.1.3.2.10. 00:01:57

Фт. 4.1.3.2.11. 00:02:15

Фт. 4.1.3.2.12. 00:02:24

Фт. 4.1.3.2.13. 00:02:30

Фт. 4.1.3.2.14. 00:16:33

Фт. 4.1.3.2.15. 00:16:39

Фт. 4.1.3.2.16. 00:17:24

Фт. 4.1.3.2.17. 00:28:06

Фт. 4.1.3.2.18. 00:28:36

Фт. 4.1.3.2.19. 00:29:21

Фт. 4.1.3.2.20. 00:02:36

Фт. 4.1.3.2.21. 00:02:39

Фт. 4.1.3.2.22. 00:02:42

Фт. 4.1.3.2.23. 00:03:24

Фт. 4.1.3.2.24. 00:03:36

Фт. 4.1.3.2.25. 00:03:51

Фт. 4.1.3.2.26. 00:04:12

Фт. 4.1.3.2.27. 00:04:15

Фт. 4.1.3.2.28. 00:04:18

Фт. 4.1.3.2.29. 00:02:51

Фт. 4.1.3.2.30. 00:02:57

Фт. 4.1.3.2.31. 00:03:15

Фт. 4.1.3.2.32. 00:03:54

Фт. 4.1.3.2.33. 00:04:09

Фт. 4.1.3.2.34. 00:04:45

Фт. 4.1.3.2.35. 00:17:27

Фт. 4.1.3.2.36. 00:17:42

Фт. 4.1.3.2.37. 00:17:48

Фт. 4.1.3.2.38. 00:06:06

Фт. 4.1.3.2.39. 00:06:36

Фт. 4.1.3.2.40. 00:06:39

Фт. 4.1.3.2.41. 00:06:48

Фт. 4.1.3.2.42. 00:06:54

Фт. 4.1.3.2.43. 00:07:15

Фт. 4.1.3.2.44. 00:23:54

Фт. 4.1.3.2.45. 00:27:00

Фт. 4.1.3.2.46. 00:27:18

Фт. 4.1.3.2.47. 00:39:36

Фт. 4.1.3.2.48. 00:43:15

Фт. 4.1.3.2.49. 00:45:51

Фт. 4.1.3.2.50. 00:50:45

Фт. 4.1.3.2.51. 00:50:54

Фт. 4.1.3.2.52. 00:51:27

Фт. 4.1.3.2.53. 00:32:12

Фт. 4.1.3.2.54. 00:33:18

Фт. 4.1.3.2.55. 00:33:51

Фт. 4.1.3.2.56. 00:53:09

Фт. 4.1.3.2.57. 00:53:36

Фт. 4.1.3.2.58. 00:54:39

Фт. 4.1.3.2.59. 01:12:00

Фт. 4.1.3.2.60. 01:12:12

Фт. 4.1.3.2.61. 01:12:30

Фт. 4.1.3.2.62. 01:13:12

Фт. 4.1.3.2.63. 01:13:21

Фт. 4.1.3.2.64. 01:13:27

Фт. 4.1.3.2.65. 01:13:51

Фт. 4.1.3.2.66. 01:13:57

Фт. 4.1.3.2.67. 01:15:03

Фт. 4.1.3.2.68. 01:15:33

Фт. 4.1.3.2.69. 01:15:36

Фт. 4.1.3.2.70. 01:15:39

Фт. 4.1.3.2.71. 01:16:09

Фт. 4.1.3.2.72. 01:16:12

Фт. 4.1.3.2.73. 01:16:33

Фт. 4.1.3.2.2.1. 00:34:54

Фт. 4.1.3.2.2.2. 00:35:03

Фт. 4.1.3.2.2.3. 00:35:39

Фт. 4.1.3.2.2.4. 00:49:29

Фт. 4.1.3.2.2.5. 00:49:32

Фт. 4.1.3.2.2.6. 00:49:35

Фт. 4.1.3.2.2.7. 01:18:21

Фт. 4.1.3.2.2.8. 01:18:24

Фт. 4.1.3.2.2.9. 01:18:27

Фт. 4.1.3.2.2.10. 01:18:30

Фт. 4.1.3.2.2.11. 01:18:48

Фт. 4.1.3.2.2.12. 01:18:54

Фт. 4.1.3.2.2.13. 01:19:12

Фт. 4.1.3.2.2.14. 01:19:15

Фт. 4.1.3.2.2.15. 01:19:21

***Суботом увече* (1957) (*Доктор*), Владимир Погачић**

Фт. 4.2.1.1. 00:33:12

Фт. 4.2.1.2. 00:33:15

Фт. 4.2.1.3. 00:33:21

Фт. 4.2.1.4. 00:33:30

Фт. 4.2.1.5. 00:33:36

Фт. 4.2.1.6. 00:33:42

Фт. 4.2.1.7. 00:34:54

Фт. 4.2.1.2.1. 00:35:18

Фт. 4.2.1.2.2. 00:35:42

Фт. 4.2.1.2.3. 00:35:51

Фт. 4.2.1.2.4. 00:36:03

Фт. 4.2.1.2.5. 00:36:15

Фт. 4.2.1.2.6. 00:36:33

Фт. 4.2.1.2.7. 00:36:39

Фт. 4.2.1.2.8. 00:36:45

Фт. 4.2.1.2.9. 00:37:03

Фт. 4.2.1.2.10. 00:37:06

Фт. 4.2.1.2.11. 00:37:57

Фт. 4.2.1.2.12. 00:43:12

Фт. 4.2.1.2.13. 00:43:39

Фт. 4.2.1.2.14. 00:44:57

Фт. 4.2.1.2.15. 00:45:03

Фт. 4.2.1.2.16. 00:45:21

Фт. 4.2.1.2.17. 00:45:51

Фт. 4.2.1.2.18. 00:47:03

Фт. 4.2.1.2.19. 00:47:39

Фт. 4.2.1.2.20. 00:47:48

Фт. 4.2.1.2.21. 00:50:09

Фт. 4.2.1.2.22. 00:50:21

Фт. 4.2.1.2.23. 00:50:24

Фт. 4.2.1.2.24. 00:51:21

Фт. 4.2.1.2.25. 00:51:27

Фт. 4.2.1.2.26. 00:51:36

Фт. 4.2.1.2.27. 00:52:33

Фт. 4.2.1.2.28. 00:52:48

Фт. 4.2.1.2.29. 00:53:48

Фт. 4.2.1.2.30. 00:55:36

Фт. 4.2.1.2.31. 00:55:39

Фт. 4.2.1.2.32. 00:55:42

Фт. 4.2.1.2.33. 00:57:09

Фт. 4.2.1.2.34. 00:57:12

Фт. 4.2.1.2.35. 00:57:21

Фт. 4.2.1.2.36. 00:57:27

Фт. 4.2.1.2.37. 00:57:42

Фт. 4.2.1.2.38. 00:58:45

Љубав и мода **(1960), Љубомир Радичевић**

Фт. 4.2.2.1. 00:00:07

Фт. 4.2.2.2. 00:01:03

Фт. 4.2.2.3. 00:01:10

Фт. 4.2.2.4. 00:02:48

Фт. 4.2.2.5. 00:02:55

Фт. 4.2.2.6. 00:03:30

Фт. 4.2.2.7. 00:03:44

Фт. 4.2.2.8. 00:04:12

Фт. 4.2.2.9. 00:04:19

Фт. 4.2.2.10. 00:04:26

Фт. 4.2.2.11. 00:04:33

Фт. 4.2.2.12. 00:04:47

Фт. 4.2.2.13. 00:05:22

Фт. 4.2.2.14. 00:05:29

Фт. 4.2.2.15. 00:05:36

Фт. 4.2.2.16. 00:06:32

Фт. 4.2.2.17. 00:06:39

Фт. 4.2.2.18. 00:07:21

Фт. 4.2.2.19. 00:06:57

Фт. 4.2.2.20. 00:07:56

Фт. 4.2.2.21. 00:08:03

Фт. 4.2.2.1.1. 00:08:17

Фт. 4.2.2.1.2. 00:08:45

Фт. 4.2.2.1.3. 00:10:09

Фт. 4.2.2.1.4. 00:10:16

Фт. 4.2.2.1.5. 00:10:37

Фт. 4.2.2.1.6. 00:14:07

Фт. 4.2.2.2.1. 00:18:40

Фт. 4.2.2.2.2. 00:19:15

Фт. 4.2.2.2.3. 00:20:04

Фт. 4.2.2.2.4. 00:20:32

Фт. 4.2.2.2.5. 00:20:39

Фт. 4.2.2.2.6. 00:21:28

Фт. 4.2.2.2.7. 00:37:14

Фт. 4.2.2.2.8. 00:37:35

Фт. 4.2.2.2.9. 00:38:24

Фт. 4.2.2.2.10. 00:42:08

Фт. 4.2.2.2.11. 00:44:00

Фт. 4.2.2.2.12. 00:44:28

Фт. 4.2.2.2.13. 00:47:02

Фт. 4.2.2.2.14. 00:52:31

Фт. 4.2.2.2.15. 00:54:37

Фт. 4.2.2.2.16. 01:17:22

Фт. 4.2.2.2.17. 01:17:29

Фт. 4.2.2.2.18. 01:18:04

Фт. 4.2.2.2.19. 01:27:31

Фт. 4.2.2.2.20. 01:28:27

Фт. 4.2.2.2.21. 01:29:02

Фт. 4.2.2.2.22. 01:18:32

Фт. 4.2.2.2.23. 01:19:00

Фт. 4.2.2.2.24. 01:20:03

Фт. 4.2.2.2.25. 01:20:52

Фт. 4.2.2.2.26. 01:21:55

Фт. 4.2.2.2.27. 01:25:32

Фт. 4.2.2.3.1. 01:38:29

Фт. 4.2.2.3.2. 01:39:18

Фт. 4.2.2.3.3. 01:39:32

Фт. 4.2.2.3.4. 01:39:53

Фт. 4.2.2.3.5. 01:40:21

Фт. 4.2.2.3.6. 01:40:28

Фт. 4.2.2.3.7. 01:40:35

Фт. 4.2.2.3.8. 01:40:49

Фт. 4.2.2.3.9. 01:40:56

Фт. 4.2.2.3.10. 01:41:31

Фт. 4.2.2.3.11. 01:41:38

Фт. 4.2.2.3.12. 01:41:45

Фт. 4.2.2.3.13. 01:41:52

Фт. 4.2.2.3.14. 01:41:59

Фт. 4.2.2.3.15. 00:27:39

Фт. 4.2.2.3.16. 00:28:49

Фт. 4.2.2.3.17. 00:30:21

Фт. 4.2.2.3.18. 00:30:49

Фт. 4.2.2.3.19. 00:31:24

Фт. 4.2.2.3.20. 00:31:38

Фт. 4.2.2.3.21. 00:31:52

Фт. 4.2.2.3.22. 00:31:59

Фт. 4.2.2.3.23. 00:32:06

Фт. 4.2.2.3.24. 01:02:31

Фт. 4.2.2.3.25. 01:02:45

Фт. 4.2.2.3.26. 01:03:06

Фт. 4.2.2.3.27. 01:03:20

Фт. 4.2.2.3.28. 01:04:16

Фт. 4.2.2.3.29. 01:04:23

***Доћи и остати* (1965), Бранко Бауер**

Фт. 4.2.3.1. 00:00:06

Фт. 4.2.3.2. 00:00:30

Фт. 4.2.3.3. 00:00:33

Фт. 4.2.3.4. 00:00:21

Фт. 4.2.3.5. 00:00:24

Фт. 4.2.3.6. 00:00:27

Фт. 4.2.3.1.1. 00:20:54

Фт. 4.2.3.1.2. 00:20:57

Фт. 4.2.3.1.3. 00:21:03

Фт. 4.2.3.1.4. 00:21:12

Фт. 4.2.3.1.5. 00:21:24

Фт. 4.2.3.1.6. 00:21:27

Фт. 4.2.3.1.7. 00:21:33

Фт. 4.2.3.1.8. 00:21:39

Фт. 4.2.3.1.9. 00:22:06

Фт. 4.2.3.1.10. 00:22:30

Фт. 4.2.3.1.11. 00:22:36

Фт. 4.2.3.1.12. 00:22:42

Фт. 4.2.3.1.13. 00:23:12

Фт. 4.2.3.1.14. 00:23:15

Фт. 4.2.3.1.15. 00:23:27

Фт. 4.2.3.1.16. 00:23:30

Фт. 4.2.3.1.17. 00:23:39

Фт. 4.2.3.1.18. 00:24:18

Фт. 4.2.3.1.19. 00:03:12

Фт. 4.2.3.1.20. 00:03:48

Фт. 4.2.3.1.21. 00:04:15

Фт. 4.2.3.1.22. 00:05:15

Фт. 4.2.3.1.23. 00:05:45

Фт. 4.2.3.1.24. 00:05:54

Фт. 4.2.3.1.25. 00:29:30

Фт. 4.2.3.1.26. 00:29:33

Фт. 4.2.3.1.27. 00:29:39

Фт. 4.2.3.1.28. 00:30:00

Фт. 4.2.3.1.29. 00:30:03

Фт. 4.2.3.1.30. 00:30:12

Фт. 4.2.3.1.31. 00:30:51

Фт. 4.2.3.1.32. 00:30:54

Фт. 4.2.3.1.33. 00:31:03

Фт. 4.2.3.1.34. 00:31:09

Фт. 4.2.3.1.35. 00:31:12

Фт. 4.2.3.1.36. 00:31:21

Фт. 4.2.3.1.37. 00:31:33

Фт. 4.2.3.1.38. 00:31:36

Фт. 4.2.3.1.39. 00:31:42

Фт. 4.2.3.1.40. 00:20:27

Фт. 4.2.3.1.41. 00:20:36

Фт. 4.2.3.1.42. 00:20:39

Фт. 4.2.3.1.43. 00:22:15

Фт. 4.2.3.1.44. 00:22:16

Фт. 4.2.3.1.45. 00:22:17

Фт. 4.2.3.1.46. 00:22:45

Фт. 4.2.3.1.47. 00:22:54

Фт. 4.2.3.1.48. 00:23:00

Фт. 4.2.3.2.1. 00:06:51

Фт. 4.2.3.2.2. 00:06:57

Фт. 4.2.3.2.3. 00:07:03

Фт. 4.2.3.2.4. 00:08:03

Фт. 4.2.3.2.5. 00:08:06

Фт. 4.2.3.2.6. 00:08:13

Фт. 4.2.3.2.7. 00:08:14

Фт. 4.2.3.2.8. 00:08:15

Фт. 4.2.3.2.9. 00:08:27

Фт. 4.2.3.2.10. 00:08:36

Фт. 4.2.3.2.11. 00:08:42

Фт. 4.2.3.2.12. 00:08:48

Фт. 4.2.3.2.13. 00:08:49

Фт. 4.2.3.2.14. 00:08:50

Фт. 4.2.3.2.15. 00:08:51

Фт. 4.2.3.2.16. 00:08:54

Фт. 4.2.3.2.17 00:08:57

Фт. 4.2.3.2.18. 00:09:00

Фт. 4.2.3.2.19. 00:07:30

Фт. 4.2.3.2.20. 00:07:39

Фт. 4.2.3.2.21. 00:07:42

Фт. 4.2.3.2.22. 00:07:51

Фт. 4.2.3.2.23. 00:07:54

Фт. 4.2.3.2.24. 00:08:00

Фт. 4.2.3.2.25. 00:08:03

Фт. 4.2.3.2.26. 00:08:12

Фт. 4.2.3.2.27. 00:08:15

Фт. 4.2.3.2.28. 00:09:00

Фт. 4.2.3.2.29. 00:09:06

Фт. 4.2.3.2.30. 00:09:21

Фт. 4.2.3.2.31. 01:12:42

Фт. 4.2.3.2.32. 01:12:48

Фт. 4.2.3.2.33. 01:13:00

Фт. 4.2.3.2.34. 00:39:18

Фт. 4.2.3.2.35. 00:39:21

Фт. 4.2.3.2.36. 00:39:27

Фт. 4.2.3.2.37. 00:39:45

Фт. 4.2.3.2.38. 00:42:30

Фт. 4.2.3.2.39. 00:42:39

Фт. 4.2.3.2.40. 00:58:51

Фт. 4.2.3.2.41. 00:58:57

Фт. 4.2.3.2.42. 00:59:03

Фт. 4.2.3.2.43. 01:04:42

Фт. 4.2.3.2.44. 01:05:21

Фт. 4.2.3.2.45. 01:05:30

Фт. 4.2.3.2.46. 01:05:33

Фт. 4.2.3.2.47. 01:05:36

Фт. 4.2.3.2.48. 01:06:09

Фт. 4.2.3.2.49. 01:07:45

Фт. 4.2.3.2.50. 01:07:48

Фт. 4.2.3.2.51. 01:07:54

Фт. 4.2.3.2.52. 01:18:45

Фт. 4.2.3.2.53. 01:19:42

Фт. 4.2.3.2.54. 01:19:54

Фт. 4.2.3.2.55. 01:20:48

Фт. 4.2.3.2.56. 01:21:24

Фт. 4.2.3.2.57. 01:22:06

Фт. 4.2.3.2.58. 01:23:51

Фт. 4.2.3.2.59. 01:24:21

Фт. 4.2.3.2.60. 01:24:42

***Пусти снови* (1968), Софија Јовановић**

Фт. 4.2.4.1. 00:00:03

Фт. 4.2.4.2. 00:00:18

Фт. 4.2.4.3. 00:00:48

Фт. 4.2.4.4. 00:00:39

Фт. 4.2.4.5. 00:00:42

Фт. 4.2.4.6. 00:00:51

Фт. 4.2.4.1.1. 00:03:03

Фт. 4.2.4.1.2. 00:03:12

Фт. 4.2.4.1.3. 00:04:12

Фт. 4.2.4.1.4. 00:12:54

Фт. 4.2.4.1.5. 00:13:57

Фт. 4.2.4.1.6. 00:19:42

Фт. 4.2.4.1.7. 00:52:18

Фт. 4.2.4.1.8. 00:52:21

Фт. 4.2.4.1.9. 00:52:24

Фт. 4.2.4.1.10. 00:52:33

Фт. 4.2.4.1.11. 00:52:36

Фт. 4.2.4.1.12. 00:53:00

Фт. 4.2.4.1.13. 00:53:09

Фт. 4.2.4.1.14. 00:53:12

Фт. 4.2.4.1.15. 00:53:24

Фт. 4.2.4.2.1. 01:09:06

Фт. 4.2.4.2.2. 01:09:42

Фт. 4.2.4.2.3. 01:09:51

Фт. 4.2.4.2.4. 01:09:53

Фт. 4.2.4.2.5. 01:10:20

Фт. 4.2.4.2.6. 01:10:38

Фт. 4.2.4.3.1. 00:22:00

Фт. 4.2.4.3.2. 00:22:03

Фт. 4.2.4.3.3 00:22:06

Фт. 4.2.4.3.4. 00:22:18

Фт. 4.2.4.3.5. 00:22:39

Фт. 4.2.4.3.6. 00:22:54

Фт. 4.2.4.3.7. 00:23:33

Фт. 4.2.4.3.8. 00:23:39

Фт. 4.2.4.3.9. 00:24:00

Фт. 4.2.4.3.10. 00:23:33

Фт. 4.2.4.3.11. 00:23:39

Фт. 4.2.4.3.12. 00:24:00

Фт. 4.2.4.3.13. 00:29:36

Фт. 4.2.4.3.14. 00:29:39

Фт. 4.2.4.3.15. 00:29:48

Фт. 4.2.4.3.16. 00:30:45

Фт. 4.2.4.3.17. 00:30:51

Фт. 4.2.4.3.18. 00:30:54

Фт. 4.2.4.3.19. 00:30:57

Фт. 4.2.4.3.20. 00:31:09

Фт. 4.2.4.3.21. 00:31:12

Фт. 4.2.4.3.22. 00:30:39

Фт. 4.2.4.3.23. 00:32:45

Фт. 4.2.4.3.24. 00:33:09

Фт. 4.2.4.3.25. 00:32:39

Фт. 4.2.4.3.26. 00:32:48

Фт. 4.2.4.3.27. 00:33:18

Фт. 4.2.4.3.28. 00:33:33

Фт. 4.2.4.3.29. 00:33:39

Фт. 4.2.4.3.30. 00:33:57

Фт. 4.2.4.3.31. 00:23:00

Фт. 4.2.4.3.32. 00:23:03

Фт. 4.2.4.3.33. 00:23:06

Фт. 4.2.4.3.34. 00:23:09

Фт. 4.2.4.3.35. 00:23:12

Фт. 4.2.4.3.36. 00:23:15

Фт. 4.2.4.3.37. 00:29:54

Фт. 4.2.4.3.38. 00:31:24

Фт. 4.2.4.3.39. 00:31:27

Фт. 4.2.4.3.40. 00:31:30

Фт. 4.2.4.3.41. 00:31:36

Фт. 4.2.4.3.42. 00:32:00

Фт. 4.2.4.3.43. 00:32:12

Фт. 4.2.4.3.44. 00:31:57

Фт. 4.2.4.3.45. 00:32:18

Фт. 4.2.4.3.46. 00:32:21

Фт. 4.2.4.3.47. 00:32:27

Фт. 4.2.4.3.48. 00:32:57

Фт. 4.2.4.3.49. 00:33:24

Фт. 4.2.4.3.50. 00:01:33

Фт. 4.2.4.3.51. 00:01:36

Фт. 4.2.4.3.52. 00:02:21

Фт. 4.2.4.3.53. 00:02:27

Фт. 4.2.4.3.54. 00:02:30

Фт. 4.2.4.3.55. 00:02:51

***Бог је умро узалуд* (1969), Радовоје Лола Ђукић**

Фт. 4.2.5.1. 00:00:12

Фт. 4.2.5.2. 00:00:36

Фт. 4.2.5.3. 00:01:00

Фт. 4.2.5.4. 00:01:54

Фт. 4.2.5.5. 00:02:06

Фт. 4.2.5.6. 00:02:12

Фт. 4.2.5.7. 00:02:24

Фт. 4.2.5.8. 00:02:30

Фт. 4.2.5.9. 00:02:36

Фт. 4.2.5.10. 00:03:42

Фт. 4.2.5.11. 00:03:54

Фт. 4.2.5.12. 00:04:06

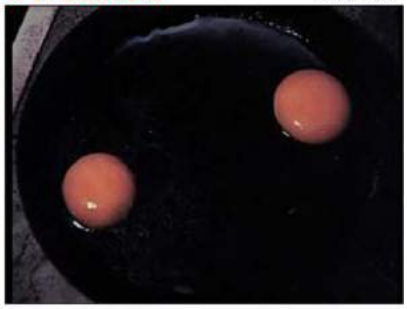
Фт. 4.2.5.13. 00:03:30

Фт. 4.2.5.14. 00:03:42

Фт. 4.2.5.15. 00:04:22

Фт. 4.2.5.16. 00:05:04

Фт. 4.2.5.17. 00:05:16



Фт. 4.2.5.18. 00:05:28

Фт. 4.2.5.19. 00:06:04

Фт. 4.2.5.20. 00:06:16

Фт. 4.2.5.21. 00:06:34

Фт. 4.2.5.22. 00:06:58

Фт. 4.2.5.23. 00:07:52

Фт. 4.2.5.24. 00:08:16

Фт. 4.2.5.25. 00:09:40

Фт. 4.2.5.26. 00:09:56

Фт. 4.2.5.27. 00:10:26

Фт. 4.2.5.1.1. 00:26:44

Фт. 4.2.5.1.2. 00:28:08

Фт. 4.2.5.1.3. 00:28:52

Фт. 4.2.5.1.4. 00:34:46

Фт. 4.2.5.1.5. 00:35:16

Фт. 4.2.5.1.6. 00:37:28

Фт. 4.2.5.1.7. 01:00:22

Фт. 4.2.5.1.8. 01:00:40

Фт. 4.2.5.1.9. 01:02:04

Фт. 4.2.5.1.10. 01:03:10

Фт. 4.2.5.1.11. 01:03:16

Фт. 4.2.5.1.12. 01:03:52

Фт. 4.2.5.1.13. 01:05:22

Фт. 4.2.5.1.14. 01:07:04

Фт. 4.2.5.1.15. 01:08:04

Фт. 4.2.5.1.16. 01:11:10

Фт. 4.2.5.1.17. 01:11:40

Фт. 4.2.5.1.18. 01:11:53

Фт. 4.2.5.1.19. 00:31:34

Фт. 4.2.5.1.20. 00:31:46

Фт. 4.2.5.1.21. 00:31:58

Фт. 4.2.5.1.22. 00:32:04

Фт. 4.2.5.1.23. 00:32:22

Фт. 4.2.5.1.24. 00:32:28

Фт. 4.2.5.1.25. 01:02:34

Фт. 4.2.5.1.26. 01:02:52

Фт. 4.2.5.1.27. 01:03:04

Фт. 4.2.5.1.28. 01:03:58

Фт. 4.2.5.1.29. 01:04:16

Фт. 4.2.5.1.30. 01:04:22

Фт. 4.2.5.1.31. 01:08:16

Фт. 4.2.5.1.32. 01:08:28

Фт. 4.2.5.1.33. 01:08:40

Фт. 4.2.5.1.34. 01:08:46

Фт. 4.2.5.1.35. 01:08:52

Фт. 4.2.5.1.36. 01:08:58

Фт. 4.2.5.1.37. 01:10:16

Фт. 4.2.5.1.38. 01:10:22

Фт. 4.2.5.1.39. 01:10:34

Фт. 4.2.5.1.40. 01:11:04

Фт. 4.2.5.1.41. 01:11:10

Фт. 4.2.5.1.42. 01:11:16

Фт. 4.2.5.2.1. 01:13:00

Фт. 4.2.5.2.2. 01:17:18

Фт. 4.2.5.2.3. 01:17:48

Фт. 4.2.5.2.4. 01:18:06

Фт. 4.2.5.2.5. 01:18:24

Фт. 4.2.5.2.6. 01:18:36

Фт. 4.2.5.2.7. 01:19:24

Фт. 4.2.5.2.8. 01:19:36

Фт. 4.2.5.2.9. 01:19:48

Фт. 4.2.5.2.10. 01:21:24

Фт. 4.2.5.2.11. 01:21:30

Фт. 4.2.5.2.12. 01:21:36

Фт. 4.2.5.2.13. 01:22:24

Фт. 4.2.5.2.14. 01:22:36

Фт. 4.2.5.2.15. 01:22:48

Фт. 4.2.5.2.16. 01:23:12

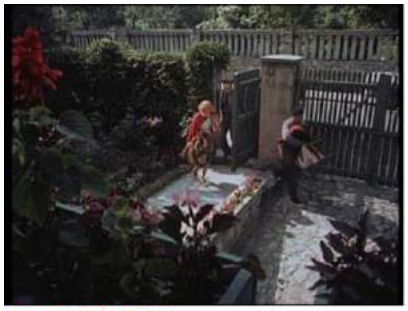
Фт. 4.2.5.2.17. 01:23:18

Фт. 4.2.5.2.18. 01:23:24

Фт. 4.2.5.2.19. 01:23:30

Фт. 4.2.5.2.20. 01:23:36

Фт. 4.2.5.2.21. 01:24:06



Фт. 4.2.5.2.22. 00:11:44

Фт. 4.2.5.2.23. 00:12:14

Фт. 4.2.5.2.24. 00:12:50

Фт. 4.2.5.2.25. 00:23:20

Фт. 4.2.5.2.26. 00:23:32

Фт. 4.2.5.2.27. 00:24:20

Фт. 4.2.5.2.28. 00:24:50

Фт. 4.2.5.2.29. 00:25:56

Фт. 4.2.5.2.30. 00:26:08

Фт. 4.2.5.2.31. 00:19:50

Фт. 4.2.5.2.32. 00:20:32

Фт. 4.2.5.2.33. 00:20:56

Фт. 4.2.5.2.34. 00:21:38

Фт. 4.2.5.2.35. 00:21:50

Фт. 4.2.5.2.36. 00:22:08

БИОГРАФИЈА

Татјана С. Карабеговић је рођена 1976. године у Лесковцу. Дипломирала је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 2003. године са просечном оценом 8.52 на студијама и оценом 10 на дипломском раду *Музеј филма у Београду*. У октобру 2005. уписује Докторске студије на Архитектонском факултету Универзитета у Београду - усмерење: Студије научног карактера; основна област истраживања: Архитектура; ужа област истраживања: Студије архитектуре; додирне области истраживања: Историја и теорија уметности, Студије културе. Докторске студије завршава са просечном оценом студирања 10.

Татјана С. Карабеговић је излагала научне радове на међународним конференцијама са којих има објављене научне чланке у међународним зборницима. Аутор је чланка у домаћој публикацији, текстова објављених у књигама и каталозима радова и коаутор књига у издању Архитектонског факултета.

Од 1998. године је, као демонстратор на предметима Синтезни пројекат 1 и 2, учествовала у настави на Архитектонском факултету Универзитета у Београду. Од 2006. до 2012. године била је запослена на месту асистента на Департману за архитектуру Архитектонског факултета Универзитета у Београду, где је учествовала у сегментима наставе на Основним студијама на предметима: О архитектури, Простор и облик, Елементи пројектовања, Студио пројекат 1 – Архитектура, Типологија објеката 2; на Дипломским мастер студијама на предметима: Студио Архитектура, Изборни предмет 1, 2 и 3, Радионица 1, 2 и 3, Семинар, Мастер пројекат, и на предметима Синтезни пројекат 3 и Пројектовање 5, по наставном програму пре увођења болоњског процеса.

Поред научног рада, Татјана С. Карабеговић се бави и стручним радом у области архитектонског пројектовања. Коаутор је и сарадник неколико изведених архитектонско-урбанистичких пројеката и пројеката ентеријера у Србији, као и коаутор неколико домаћих и међународних архитектонско-урбанистичких и конкурса на тему индустријског дизајна. Коаутор је концепцијских поставки више изложби. Аутор је аспектног истраживања *Media Space,* које је, као сегмент истраживања *Атлас Београда/Урбани портрет Београда,* било изложено у: *Wohnlich,* XI Међународна изложба архитектуре, Венецијански бијенале / Павиљон Републике Србије, септембар 2008.

AVALA FILM WAY DOO
Grčića Milenka 3
11000 BEOGRAD - SERBIA
admin@avalafilmway.com

AVALA FILM WAY D.O.O.
Br. 2
26.01. 2018 god.
BEOGRAD

Tatjana Karabegović, dipl. inž. arh.
doktorant Arhitektonskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

Predmet: SAGLASNOST za korišćenje filmskog materijala u izradi doktorata

Kompanija Avala Film Way d.o.o. Beograd, Grčića Milenka 3, kao vlasnik prava nad materijalom nekadašnje jugoslovenske filmske produkcijske kuće Avala film daje saglasnost na upotrebu filmova u akademske svrhe i to u izradi doktorata pod nazivom **"Reprezentacija moderne arhitekture Beograda na filmu jugoslovenske produkcije od 1945. do 1968. godine", kandidatkinje Tatjane Karabegović, diplomiranog inženjera arhitekture.**

Doktorat je pod mentorstvom dr Aleksandra Ignjatovića izradjen na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu.

Saglasnost se daje isključivo na korišćenje filmskog materijala u predmetnim studijama doktorata, a u skladu sa metodologijom izrade naučnog rada, u kojem su odabrani fotogrami relevantnih filmografskih jedinica u zasebnom poglavlju priloženi kao ilustracije predmeta istraživanja.

Saglasnost se odnosi na sledeće filmove:

(spisak je dat po abecednom redu latiničnog pisma srpskog jezika)

BEOGRAD 1960 (1960), režija: Olivera Gajić;
BOG JE UMRO UZALUD (1969), režija: Radivoje Lola Đukić;
ČUDNA DEVOJKA (1962), režija: Jovan Živanović;
DANI (1963), režija: Aleksandar Petrović;
DOĆI I OSTATI (1965), režija: Branko Bauer;
DVOJE (1961), režija: Aleksandar Petrović;
GORKI DEO REKE (1965), režija: Jovan Živanović;
LJUBAV I MODA (1960), režija: Ljubomir Radičević;
SUBOTOM UVEČE (NA KOŠAVI – DOKTOR – SVIRA ODLIČAN DŽEZ) (1957), režija: Vladimir Pogačić;
ZAJEDNIČKI STAN (1960), režija: Marijan Vajda.

U Beogradu, 25.01.2018.godine

Za AVALA FILM WAY d.o.o. BEOGRAD
Jovan Garić, direktor

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора **Татјана С. Карабеговић**

Број индекса **2005/019**

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Репрезентација модерне архитектуре Београда

на филму југословенске продукције од 1945. до 1968. године

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 21.02.2018.

Татјана С. Карабеговић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Татјана С. Карабеговић

Број индекса 2005/019

Студијски програм Докторске академске студије архитектуре
научног карактера
Архитектонски факултет, Универзитет у Београду
Основна област истраживања: архитектура и урбанизам
ужа научна област истраживања: студије архитектуре

Наслов рада **Репрезентација модерне архитектуре Београда на филму југословенске продукције од 1945. до 1968. године**

Ментор др Александар Игњатовић, ванредни професор

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањења у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 21.02.2018.

Татјана С. Карабеговић

_____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Репрезентација модерне архитектуре Београда

на филму југословенске продукције од 1945. до 1968. године

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 21.02.2018.

Татјана С. Карабеговић

_____

1. **Ауторство**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.