

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Славица П. Стаматовић Вучковић

ОБЛИЦИ АРХИТЕКТОНСКЕ
КОМУНИКАЦИЈЕ НА ОБЈЕКТИМА
КУЛТУРЕ У ЦРНОЈ ГОРИ У ДРУГОЈ
ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

докторска дисертација

Београд, 2013.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

Slavica P. Stamatović Vučković

**Architectural Communication Forms of
Cultural Centers in Montenegro in the
Second Half of the Twentieth Century**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2013.

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ:

Ментор: Др Владимир Мако

редовни професор Универзитета у Београду – Архитектонског факултета

Др Александар Игњатовић

ванредни професор Универзитета у Београду – Архитектонског факултета

Др Рифат Алихоџић

доцент Универзитета Црне Горе – Архитектонског факултета у Подгорици

Датум одбране докторске дисертације:

Облици архитектонске комуникације на објектима културе у Црној Гори у другој половини XX века

Извод/Резиме

У овом раду архитектура је сагледана као културни феномен који комуницира на више начина. Направљен је покушај комплетнијег разумевања појма *архитектонске комуникације* заснованог на теорији информација, семиотичким постулатима, посебно код Умберта Ека (архитектонска денотација и конотација) и дефиницијама комуникације које даје савремена комуникологија.

Архитектонска комуникација је сагледана кроз три типа *односа* које архитектонски објекат успоставља са светом око себе: *контекстом* (друштвеним и физичким), *корисницима* (употреба архитектуре) и *аутором/архитектом* (архитектура као процес преношења знања). Кроз однос „објекат-друштвени контекст“ доминантна су конотативна значења, исчитавају се информације везане за идеју, изградњу и касније промене на појединим архитектонским објектима. Однос „објекат-физички контекст“ посматран је даље кроз *интра* и *екстра активност* коју архитектонски објекат остварује са окружењем. У односу „објекат-корисник“ фокус је на динамичком денотирању сегмената утилитарног простора (денотативна значења). У сагледавању архитектуре као „поља за продукцију знања“ - однос „објекат-аутор/архитекта“ - издвојени су они аутори чија су дела дала посебан, иновативан допринос на пољу архитектонске мисли и праксе.

Овако дефинисани облици архитектонске комуникације послужили су за *анализу објеката културе* који су грађени у Црној Гори у другој половини XX века, у време СФР Југославије. Анализирано је 27 објеката у 19 црногорских градова и места и то: домови културе, биоскопи, спомен домови, домови револуције, уметничке галерије, домови омладине, позоришта и домови ЈНА.

Кључне речи: архитектонска комуникација, денотација, конотација, однос, савремена архитектура Црне Горе, објекти културе

Architectural Communication Forms of Cultural Centers in Montenegro in the Second Half of the Twentieth Century

Abstract

This paper offers an analysis of architecture as a cultural phenomenon which communicates in several different ways. An attempt was made at elaborating the term *architectural communication* which is based on the theory of information, semiotic postulates, in particular with Umberto Eco (architectural denotation and connotation) and definitions of communication propounded by contemporary communicology.

Architectural communication was analyzed through three types of *relations* which an edifice establishes with its environment: with the *context* (both social and physical), with *users* (utilization of architecture) and with the *author/architect* (architecture as a knowledge transmission). In the “building-social context” relationship the connotative meanings prevail, while information related to the idea, construction and subsequent alterations to an architectural edifice is conveyed. The “building-physical context” relationship is further analyzed in the light of *intra* and *extra activity* achieved by the architectural edifice with its physical environment. The analysis of “building-user” relationship is focused on dynamic denotation of segments of utilitarian space (denotative meanings). The analysis of architecture as a “field of knowledge production” – “building-author/architect” relation – singles out those authors whose works made a special and innovative contribution in the field of architectural theory and practice.

Thus defined forms of architectural communication were used for the *analysis of cultural centers* which were constructed in Montenegro in the second half of the Twentieth Century, in the era of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. Twenty seven buildings in nineteen towns and townships across Montenegro were analyzed, namely: community cultural centers, cinemas, memorial centers, revolution memorial centers, art galleries, youth centers, theaters and Yugoslav National Army cultural centers.

Key words: architectural communication, denotation, connotation, relations, contemporary architecture in Montenegro, cultural centers

Кључна документациона информација:

Тип документа:	Монографска публикација
Тип записа:	Текстуални штампани материјал
Врста рада (ВР):	Докторска дисертација
Аутор (АУ):	Мр Славица Стаматовић Вучковић, дипл.инг.арх.
Ментор (МН):	Др Владимир Мако, редовни професор
Наслов рада (НР):	Облици архитектонске комуникације на објектима културе у Црној Гори у другој половини XX века
Језик публикације (ЈП):	Српски
Земља публиковања (ЗП):	Република Србија
Година издавања (ГИ):	2013.
Издавач (ИЗ):	Ауторски репринт
Место и адреса (МС):	11030 Београд, Булевар Краља Александра 73/II
Физички опис рада (бр. погл./страна/ лит. навода/табела/слика/прилога):	6 / 356 / 267 / 0 / 243 / 0
Научна област (НО):	Архитектура и урбанизам
Научна дисциплина (ДИС):	Историја и теорија архитектуре
Предметна одредница/ кључна реч (ПО):	архитектонска комуникација, денотација, конотација, однос, објекти културе, архитектура XX века у Црној Гори
УДК:	725(497.16)"19/20"(043.3)
Чува се (ЧУ):	Библиотека Архитектонског факултета, 11000 Београд, Булевар Краља Александра 73/II
Примедбе (П):	
Извод (ИЗ):	Облици архитектонске комуникације, дефинисани кроз три врсте односа које архитектонски објекат успоставља са светом око себе, примењени су у анализи 27 објеката културе који су грађени у Црној Гори у другој половини XX века (домови културе, биоскопи, спомен домови, домови револуције, уметничке галерије, домови омладине, позоришта и домови ЈНА).
Датум прихватања теме (ДП):	јун, 2011.

Key word documentation:

Dokument type (DT): Monographics publication

Type of record (TR): Textual printed article

Contains Code (CC): Ph D Thesis

Autor (AU): Mr Slavica Stamatović Vučković, M.Sc.Arch.

Mentor (MN): Dr Vladimir Mako, Ph D.

Title (TI): Architectural Communication Forms of Cultural Centers in Montenegro in the Second Half of the Twentieth Century

Language of text (LT): Serbian

Country of Publication (CP): Serbia

Publication Year (PY): 2013.

Publisher (PB): Autor's reprint

Publication Place (PL): 11030 Beograd, Bulevar Kralja Aleksandra 73/II

Physical description (PD): 6 / 356 / 267 / 0 / 243 / 0

Scientific fields (SF): Architecture and Urbanism

Scientific discipline (SD): History and Theory of Architecture

Subject/Key words (CX): architectural communication, denotation, connotation, relations, cultural centers, architecture of XX century in Montenegro

UDC: 725(497.16)"19/20"(043.3)

Holding data (HD): Library Faculty of Architecture, 11000 Belgrade, Bulevar Kralja Aleksandra 73/II

Note (N):

Abstract (AB): Forms of architectural communication, defined through three types of relations which an edifice establishes with its environment, were used for the analysis of 27 cultural centers constructed in Montenegro in the second half of the Twentieth Century (community cultural centers, cinemas, memorial centers, revolution memorial centers, art galleries, youth centers, theaters and Yugoslav National Army cultural centers).

Accepted by Scientific Board on (ASP): june, 2011.

Садржај

Списак скраћеница	5	
Списак слика	6	
I	УВОД	23
1.	Проблем и предмет истраживања	23
2.	Циљеви и задаци истраживања	24
3.	Полазне хипотезе истраживања	25
4.	Научне методе истраживања	26
5.	Научна оправданост, очекивани резултати и практична примјена резултата	27
II	АРХИТЕКТУРА И КОМУНИКАЦИЈА	29
1.	Култура, комуникација, архитектура	29
1.1	Култура и комуникација	29
1.2	Појам и дефиниције комуникације, примењивост на архитектуру	31
1.3	Функција и значај комуникације – архитектура у функцији комуникације	35
1.4	Језик архитектуре: архитектура као „текст“ културе	36
1.5	Невербална комуникација	43
1.5.1	Визуелна комуникација	43
1.5.2	Просторна комуникација	44
2.	Комуникација као процес: теорија информације	46
2.1	Модели теорије информација, примењивост на архитектуру	46
2.2	Редунданца и ентропија у култури и архитектури	51
2.3	Теорија општег система – отворени и затворени системи	53
3.	Комуникација као значење: семиотички дискурс архитектуре	54
3.1	Теорије и појмови семиотике, улога у културном процесу	54
3.1.1	Знак, означитељ/означено, код	58
3.1.2	Индекс, симбол, икона (слика)	60
3.2	Форма: медиј комуникације између концепта и знака	62
3.3	Умберто Еко: архитектонска комуникација	67
3.3.1	Примарна архитектонска комуникација: денотација	69

3.3.2	Секундарна архитектонска комуникација: конотација.....	71
3.4	Естетски кодови и поруке.....	73
3.5	Архитектонски знаци, кодови и поруке	76
3.6	Културни кодови у архитектури: архитектура као „транскод“	79
4.	Комуникација као однос: три нивоа архитектонске комуникације....	82
4.1	„Објекат - контекст“	85
4.1.1	„Објекат – друштвени контекст“	85
4.1.2	„Објекат- физички контекст“	87
4.2	„Објекат – корисник“	91
4.3	„Објекат-аутор/архитекта“: архитектура као поље за продукцију знања	93
III ОБЈЕКТИ КУЛТУРЕ У ЦРНОЈ ГОРИ - АРХИТЕКТОНСКА КОМУНИКАЦИЈА: однос „објекат - друштвени контекст“..... 95		
1.	Изградња објеката културе.....	95
1.1	Друштвене прилике у послератној Југославији и Црној Гори.....	95
1.2	Појава и значај објеката културе након Другог свјетског рата.....	100
1.3	Објекти културе на територији Црне Горе	106
2.	Анонимна архитектура „народног фронта“ (1945 – 1960).....	110
2.1	Изградња задружних домова: локални центри културног и друштвеног живота.....	110
2.2	Пљевља: први Дом културе у Црној Гори (1949).....	116
2.3	Објекти културе за нови ТИТО(в)град.....	120
2.3.1	„Кино Култура“ – реконструкција соколског дома (1949).....	120
2.3.2	„Реонски дом културе“ - Народно позориште (1951 - 1956).....	122
2.3.3	Умјетнички павиљон УЛУЦГ (1958).....	126
2.3.4	Дом омладине „Будо Томовић“ (1959).....	127
2.4	Дом културе у Иванграду (1958 - 61)	136
3.	Објекти културе - генератори савремене урбане матрице (1960 – 1970).	141
3.1	Социјалистичко самоуправљање: Дом синдиката у Никшићу (1962).....	143
3.2	Филм као друштвено-просторни феномен: објекат „Зета филм“-а у Будви (1966).....	148
4.	Архитектура као репрезентација моћи и политичке идеологије (1970 – 1985).....	157
4.1	Архитектура слиједи финансирање: Дом културе у Бару (1973)	160
4.2	Простори памћења: спомен домови и домови револуције	164
4.2.1	Спомен дом у Колашину (1971-75).....	168
4.2.2	Револуција и индустријализација: Дом револуције у Никшићу	173
4.2.3	Дом револуције у Бару (1986)	180

5. Природна непогода као иницијатор градитељских процеса: земљотрес 1979. године (1980 – 1990)	184
5.1 Интерполација: „ново у старом“ – Дом културе у Котору (1983)	186
5.2 Дворана „Парк“ у Херцег Новом (1987)	193
5.3 Нови Дом културе у Бијелој (1986)	198
5.4 Срушено и никад саграђено: Дом културе у Рисну (1981 -)	203
5.5 Надовезивање на постојеће: Дом културе у Улцињу (1981-).....	212
6. Развој „наразвијених општина“: изградња домова културе на сјеверу Црне Горе (1980 – 1990).....	217
6.1 Дом културе у Плужинама (1982).....	219
6.2 Спомен дом – дом културе у Шавнику (1983).....	222
6.3 Дом културе у Мојковацу (1983)	226
6.4 Дом културе у Плаву (1990)	230
7. Нови архитектонски садржај: домови ЈНА - „културни центри оружаних снага“.....	234
7.1 Домови ЈНА у Подгорици и Никшићу	238
7.2 Дом ЈНА у Пљевљима (1978).....	244
7.3 Дом ЈНА у Тивту (1989).....	250
8. Ресемиотизација – промјена архитектонских кодова и значења (1990 – 2000).....	256
8.1 Реконструкција зграде ЦНП-а у Подгорици (1990-97).....	258
8.2 Завршавање незавршеног - Улцињ (1997-)	268
8.3 Архитектура као „отворено дјело“: Дом револуције у Никшићу	271
IV ОБЈЕКТИ КУЛТУРЕ У ЦРНОЈ ГОРИ - АРХИТЕКТОНСКА КОМУНИКАЦИЈА: однос „објекат-физички контекст“	275
1. Интра активна архитектура	275
2. Екстра активна архитектура	282
V ОБЈЕКТИ КУЛТУРЕ У ЦРНОЈ ГОРИ - АРХИТЕКТОНСКА КОМУНИКАЦИЈА: однос „објекат – корисник“	289
1. „Форма-функција“: типолошка анализа денотативних значења	289
2. Сегменти утилитарног простора - динамичко денотирање простора	298
2.1 Прилазне и улазно-излазне зоне	304
2.2 Промјене нивоа простора – просторна дистрибуција	314
2.3 Простори комуникације - зоне задржавања и боравка	319
3. Конотативна значења примарне архитектонске комуникације.....	324
VI ОБЈЕКТИ КУЛТУРЕ У ЦРНОЈ ГОРИ - АРХИТЕКТОНСКА КОМУНИКАЦИЈА: однос „објекат-архитекта“ - архитектура као процес преношења знања	330
1. Одједи интернационалног стила: Ђорђије Мињевић и Милан Поповић	330

2. Структурално транспоновање архитектонских кодова: Марко Мушич	337
3. Скулптуралност и наративност: Данило и Радмила Милошевић	346
4. Двоструко кодирање постмодерне: Александар Ђокић	350
Закључци и препоруке	354
Списак извора и литературе	357
Биографија аутора	372

Списак скраћеница

АФЖ	Антифашистички фронт жена
БРГП	Бруто развијена грађевинска површина
ДАЦГ	Државни Архив Црне Горе
ДАЦГ АО	Државни Архив Црне Горе - Архивко одјељење
ДАЦГ СИО	Државни Архив Црне Горе – Сектор за сређивање и обраду архивске грађе новог периода Подгорица
ДРН	Дом Револуције у Никшићу
ЗАВНО	Земаљско антифашистичко вијеће народног ослобођења
ЗИБ	Завод за изградњу Бара
ИДЕИ(ИДЕИ)	Институт за друштвено-економска истраживања у Титограду
ЈНА	Југословенска Народна Армија
КИЦ	Културно информативни центар „Будо Томовић“ у Титограду
ЦК КПЦГ	Централни Комитет Комунистичке Партије Црне Горе
КУД	Културно умјетничко друштво
МЗ	Мјесна заједница
МТРЗ	Морнарничко-технички ремонтни завод „Сава Ковачевић“ у Тивту
НОБ	Народно-ослободилачка борба
НОР	Народно-ослободилачки рат
ОГП	Опште грађевинско предузеће, Титоград
ООУР	Основна организација удруженог рада
РЗУП	Републички Завод за урбанизам и пројектовање у Подгорици
СИАМ	Conference Internationale d' Architecture Moderne
СИЗ	Самоуправна интересна заједница
СРЦГ	Социјалистичка Република Црна Гора
СССР	Савез Совјетских Социјалистичких Република
СФРЈ	Социјалистичка Федеративна Република Југославија
ЦК КПЈ	Централни Комитет Комунистичке Партије Југославије
ЦНП	Црногорско Народно Позориште
УЛУЦГ	Удружење ликовних умјетника Црне Горе
ЦГ	Црна Гора

Списак слика

Слика 1 – Кључни појмови у дефинисању комуникације. [Извор: West, Richard., Turner, Lynn H., *Introducing Communication Theory: Analysis and Application*, (McGraw Hill, 2007), p. 5.] **стр. 34**

Слика 1 - Пренос информација – „линеарни и кружни модел“ – веза са архитектуром. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 47**

Слика 3 - Други Шрамов модел - примјена на архитектуру. [Извор: Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 58. (горе), С. Стаматовић Вучковић (доље)] **стр. 48**

Слика 4 - Гебнеров општи модел комуникације – архитектонски објекат може бити схваћен као порука. [Извор: Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 64., обрадила С. С. Вучковић] **стр. 49**

Слика 5 - Однос форме и архитектуре као „знака“. [Извор: Neidhardt, Velimir. *Љовек и простору – antroposocijalna teorija projektiranja*, (Zagreb: Školska knjiga, 1997), стр. 66.] **стр. 63**

Слика 6 - Перпетуални дијаграм означавања. [Извор: Neidhardt, Velimir. *Љовек и простору – antroposocijalna teorija projektiranja*, (Zagreb: Školska knjiga, 1997), стр. 67.] **стр. 64**

Слика 7 - Веза типова генерисања форме и трихотомије по Персу (индекс, слика, симбол). [Извор: Neidhardt, Velimir. *Љовек и простору – antroposocijalna teorija projektiranja*, (Zagreb: Školska knjiga, 1997), стр. 65.] **стр. 65**

Слика 8 - Основа објекта на отирачу на улазу у McCormick Tribune Campus Center, Rem Koolhaas, ПТ, Chicago – директно исчитавање функције - примарне архитектонске комуникације. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 71**

Слика 9 - Паралела између представе Левебврове „продукције простора“ и архитектонске дефиниције: форма-функција-понашање. Оквир у црвеној боји приказује поље истраживања у овом раду: употреба простора/понашање архитектуре – архитектура као комуникација. (Извор: Atelier BOW-WOW – Manifest, „Out There – Architecture Beyond Building“ – 11. Bijenale Arhitekture u Veneciji, Katalog – Volume 5 – Manifesti, Venecija, 2008, превод и обрада: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 83**

Слика 10 – Структура аналитичког процеса - архитектонска комуникација схваћена као „однос/релација“, „између процеса и значења“. У сваком од три „односа“ доминира један од два нивоа комуникације: примарна – денотација или секундарна – конотација. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 84**

Слика 11 – Сегменти утилитарног простора у динамичком денотирању функција. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 93**

Слика 12 – Површине изграђених објеката по годинама изградње (БРГП) – распон од 1.000м² до 23.500м² (Дом револуције у Никшићу). Највећи број објеката има површину од 1.500 до 3.000м². (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 107**

Слика 13 – Број изграђених објеката културе по декадама. Највећа градитељска активност учача се шездесетих и осамдесетих година, а најмања деведесетих година 20. вијека. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 108**

- Слика 14** – Временско трајање процеса пројектовања и извођења појединих објеката културе. Неки од објеката су још увијек недовршени. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 108**
- Слика 15** – Објекти културе на територији Црне Горе (1949 – 2000) – „запосједнутост (заузетост) простора“ – компаративни преглед површина. Уочљив је диспропорционалан однос између површине Дома Револуције у Никшићу и површина свих осталих објеката. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 109**
- Слика 16** – Задружни (омладински) дом у Харемима, код Берана (лијево) и у Љутотуку, код Цетиња. [Извор: *Слобода*, (Беране: април, 1960), стр. 6. (лијево) и *Побједа*, (Цетиње: 26. феб, 1950), стр. 3.] **стр. 112**
- Слика 17** – Изградња Задружног дома на Жабљаку 1950. године. [Извор: *Побједа*, бр. 121., (Цетиње: 1951), стр. 4.] **стр. 112**
- Слика 18** – Дом културе на Жабљаку данас– предња фасада, улаз са пјешачке комуникације. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 113**
- Слика 19** – Задружни дом у Рожајама, педесете године 20. вијека. [Извор: Хацић, Рифо. *Рожаје: варош какве више нема*, (Рожаје: Дамир и Дамија, 2011), стр. 75.] **стр. 114**
- Слика 10** – Дом културе у Рожајама данас - изглед према пјешачкој комуникацији. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 115**
- Слика 11** – Дом културе у Пљевљима у изградњи 1945 – 1949. [Извор: *Енциклопедија Југославије*, том 2., (Загреб: Лексикографски завод ФНРЈ, 1956), стр. 455.] **стр. 117**
- Слика 12** – Дом културе постаје центар друштвено-политичког живота града након изградње. [Извор: *Побједа* бр. 15., (Титоград: 6. април 1958), стр. 11. (лијево), *Историја Пљеваља*, (Општина Пљевља, 2009), стр. 541. (десно)] **стр. 118**
- Слика 13** – Изградња Соколског дома 1939-40 године (лијево), Реконструисана зграда биоскопа „Кино Култура“ (десно). [Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=4> (лијево), <http://www.panoramio.com/photo/8936>, датум 1.11.12, (десно)] **стр. 121**
- Слика 14** – Народно позориште у Подгорици крајем педесетих година 20. вијека - главни улаз, поглед из улице Станка Драгојевића. (Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=4>) **стр. 123**
- Слика 15** – Народно позориште у Подгорици – скромне димензије бине, са нишом за оркестар – са једне од свечаности крајем 50-их година 20 вијека. [Извор: *Побједа*, бр. 17, (Титоград: 26. април, 1959), стр.5.] **стр. 124**
- Слика 16** – Основа Павиљона УЛУЦГ-а, изграђен 1958. године. (Извор: <http://www.ulucg.me>, 01.11.12) **стр. 126**
- Слика 17** – Павиљон УЛУЦГ-а у улици Марка Миљанова у Подгорици. (Извор: <http://www.ulucg.me>, 01.11.12) **стр. 126**
- Слика 18** – Дом омладине у Подгорици – зграда у којој се одржао Трећи конгрес Савеза комуниста Црне Горе. [Извор: *Побједа*, бр. 28., (Титоград: 3. јул, 1959), стр. 1. и стр. 3. **стр. 128**
- Слика 19** – Позиција Дом омладине у односу на центар града и сусједне садржаје. [Извор: Google Earth, 20. 06.2009. године, обрадила С.Стаматовић Вучковић] **стр. 129**

Слика 30 – У духу интернационалног стила – „зграда-брод“ - Дом омладине у Подгорици одмах након изградње 1959. године. [Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=4>] ... **стр. 130**

Слика 31 – Дом омладине (КИЦ „Будо Томовић“) у Подгорици – предња фасада – улаз и поглед на задњи дио објекта – стадион у позадини. [Извор: *Подгорица*, монографија (Град Подгорица, 2003), стр. 219 и 230.] ... **стр. 131**

Слика 32 – Бочна степеништа уз главну салу за љетњу терасу на крову објекта, по Главном пројекту адаптације Дома омладине „Будо Томовић“ (јул, 1978), није изведено. (Извор: ДАЦГ, Фонд: Републички завод за урбанизам и пројектовање, Титоград, несистематизована) ... **стр. 132**

Слика 33 – Дом културе у Беранама, отворен 1961. године, предња (улазна) фасада уз улицу и задња фасада у дворишту. (Извор: С.Стаматовић Вучковић) ... **стр. 135**

Слика 34 – Дом културе је служио углавном као биоскоп - најављивање новог филма у Иванграду, 1962. године. [Извор: *Слобода*, бр. 27, (14. децембар 1962), стр. 5.] ... **стр. 139**

Слика 35 - Генерални урбанистички план Никшића, рађен 1956-58. године (J.Seissel и D. Boltar) који се надовезао на Сладеову радијалну шему постављену 1883. године. (Извор: Вукашин Марковић) ... **стр. 144**

Слика 36 - Развој модерног града шездесетих година: урбанистички блок звани „Меандар“ – (1) Дом синдиката, (2) стамбени солитер, (3) колективно становање, (4) колективно становање. (Извор: Google Earth, 11. 08. 2010., обрадила С. Стаматовић Вучковић) ... **стр. 145**

Слика 17 – Дом синдиката у Никшићу, 1962. године. (Извор: Minjević, Ђорђевић. *Nikšić u sjećanjima*, (Никшић: ЈУ Стари Град Андерва, 2008), стр. 41.) ... **стр. 146**

Слика 18 – Ново друштвено уређење – социјалистичко самоуправљање – производи нове облике друштвеног живота који резултирају потребом за новим простором – архитектуром – „домом синдиката“. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) ... **стр. 147**

Слика 19 – Основа приземља зграде „Зета-филм“-а у Будви – Дома културе „Гојко Краповић“, завршена 1966. године. [Извор: *Архитектура-урбанизам*, бр. 43., (Београд: 1967), стр. 20.] ... **стр. 149**

Слика 40 – Подужни пресјек објекта, кроз биоскопску салу у приземљу и салу за пројекције на спрату. [Извор: *Архитектура-урбанизам*, бр. 43., (Београд: 1967), стр. 20.] ... **стр. 149**

Слика 41 – Источна фасада објекта са натктивним просторима и колонадом стубова у приземљу – према планираном тргу. [Извор: *Архитектура-урбанизам*, бр. 43., (Београд: 1967), стр. 20.] ... **стр. 150**

Слика 42 – Ситуација која приказује планирано формирање трга између Дома културе, зграде Народног одбора и зграде Народне банке. Преко пута улице је пет стамбених објеката повезаних у приземљу. (Извор: *Идејни пројекат за Дом културе у Будви*, 1963. године. Архив Општине Будва) ... **стр. 151**

Слика 43 – Простор планираног трга је остао неизграђен. Од пет предвиђених објеката колективног становања са друге стране улице изграђена су четири. [Извор: непознат (горе), Google Earth, 14. 06. 2005. (доље), обрадила С. Стаматовић Вучковић] ... **стр. 152**

Слика 44 – Зграда „Зета-филм“-а у Будви – ресемиотизација архитектуре и простора, која је почела да се дешава након реконструкције и санације објекта после земљотреса 1979. године. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 153**

Слика 45 – Реконструкција објекта након земљотреса 1979. године – поновна примјена камена али у другој боји, на постмодернистички начин - ресемиотизација архитектуре и простора. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 154**

Слика 46 – „Недовршена модернизација“ - Дом синдиката у Никшићу (1962) - раднички универзитет „Никола Ковачевић“ (касније биоскоп „18. септембар“) – „тежишна тачка“ модерно конципираног блока „Меандар“ уз кружни ток на улазу у град. (Извор: Владимир Бојковић) **стр. 155**

Слика 47 – „Недовршена модернизација“ - „Зета-филм“ у Будви – Дом културе „Гојко Краповић“ (1966) представљала је „генератор“ савремене урбане матрице Будве. [Извор: непознат (лијево), *Побједа*, (Титоград: 17. јануар, 1971), стр. 3. (десно)] **стр. 155**

Слика 48 – Дом културе „Владимир Поповић Шпанац“ у Бару, (1973), предња фасада, непосредно по завршетку. [Извор: Радмила Милошевић] **стр. 161**

Слика 49 – Дом културе у Бару (1973) – главни улаз (лијево) и споредни улази-излази (десно), непосредно по завршетку. [Извор: Радмила Милошевић] **стр. 161**

Слика 50 – Шира ситуација: 1 - Дом културе, 2 – љетња позорница, 3 – трг између обејката, 4 – Галерија, 5 – Љетњиковац Краља Николе, 6 – Стаклена башта уз дворац (сада десторан), 7 – „Мали дворац“, 8 – шеталиште Краља Николе [Извор: Google earth, 15.04.2009., обрадила: С. Стаматовић Вучковић] **стр. 162**

Слика 51 – Дом културе у Бару - Љетња позорница са 900 сједишта. [Извор: Радмила Милошевић] **стр. 162**

Слика 52 – „Спомен – кућа“ на Тјентишту (1971) архитекте Ранка Радовића, Босна и Херцеговина. [Извор: banjalukain.com] **стр. 167**

Слика 53 – Епицентар урбаног ткива: спомен дом у центру града. [Извор: Атеље Марко Мушич] **стр. 168**

Слика 54 – Споменичка архитектура: спомен дом (1975) и споменик жртвама фашистичког терора (1952) на главном градском тргу у Колашину. [Извор: Атеље Марко Мушич] **стр. 170**

Слика 55 – Основа приземља (горе) и основа спрата (доље): 1 – улазни (меморијални) хол, 2 – сала, 3 – меморијални простори, 4 – улазни хол администрације, 5 – канцеларије, 6 – бина. [Извор: Атеље Марко Мушич] **стр. 171**

Слика 56 – Меморијални дио Спомен дома – „простор порука“. [Извор: Атеље Марко Мушич] **стр. 172**

Слика 57 – Дом револуције у Никшићу - првонаграђено идејно рјешење на конкурс 1976. године – основа приземља. Бруто површина приземља 5.517 м² а укупна бруто површина објекта 9.237 м². [Извор: Атеље Марко Мушич] **стр. 174**

Слика 58 – Дом револуције у Никшићу - првонаграђено идејно рјешење на конкурс 1976. године – пресеци. [Извор: Атеље Марко Мушич] **стр. 175**

Слика 59 – Изведбени пројекат (1980-81) – ситуација. Бруто површина површина објекта око 23.500 м². А – образовни центар, Б – културни центар, Ц - клуб младих, Д – информативни центар, Е – угоститељски објекат, ЛА – љетњи амфитеатар. 1 – променада, 2 – форум грађана, 8 – меморијални простори, 9 – изложбени простори, 10 – свечани фоаје, 11 – велика дворана, 14 – ТВ

студио, 18 – меморијална осовина, 19 – вјечна ватра, 20 – рефлексна водена површина, 21 – гувно.
[Извор: Атеље Марко Мушич] **стр. 176**

Слика 60 – Изградња Дома револуције у Никшићу почетком осамдесетих година 20 вијека.
[Извор: Атеље Марко Мушич] **стр. 178**

Слика 61 – Дом револуције у Бару – ситуација, главни пројекат 1983. година.[Извор: Радмила Милошевић] **стр. 180**

Слика 62 – Дом револуције у Бару – главни пројекат – фасаде, 1983. година. [Извор: Радмила Милошевић] **стр. 181**

Слика 63 – Спомен простор и улазна фасада. [Извор: С. Стаматовић Вучковић] **стр. 182**

Слика 64 – Дом револуције у Бару – отварање 24. новембра 1986. године (лијево); архитектура као споменик - плоча „Палим за слободу“ (десно). [Извор: Радмила Милошевић (лијево), С. Стаматовић Вучковић (десно)] **стр. 182**

Слика 65 – Предња фасада – зидно платно у натур бетону на коме су, изнад назива „дом револуције“ били предвиђени рељефни мотиви из НОБ-а. [Извор: Радмила Милошевић] **стр. 183**

Слика 66 – Дом културе у Котору – Центар за културу – Идејне варијанте: „савремено рјешење“ (лијево) и изведено рјешење (десно). [Извор: Мароевић, Ivo. “Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), стр.11.] **стр. 186**

Слика 67 – Дом културе у Котору – реконструкција из 1982. године, архитекте Здравка Масловца – шира ситуација. Умјесто дијела „Ц“ се интерполира нова структура. [Извор: Мароевић, Ivo. “Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), стр.10. (лијево), Идејни пројекат Центра за културу, АПЗ, Загреб, Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору, (десно)] **стр. 187**

Слика 68 – Основа приземља – пасаж и пјачета код улаза кроз бедем; основа спрата – фоаје и сала. [Извор: Мароевић, Ivo. “Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), стр.10.] **стр. 188**

Слика 69 – Дом културе у Котору – подужни пресјек и прочеље интерполираног објекта у улици Шурањ. [Извор: Мароевић, Ivo. “Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), стр.11.] **стр. 189**

Слика 70 – Пасаж – слица из Идејног пројекта и изведено стање. [Извор: Идејни пројекат Центра за културу, АПЗ, Загреб, Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору, (лијево), С. Стаматовић Вучковић (десно)] **стр. 191**

Слика 71 – Сегмент идејног уређења Херцег Новог, архитекте Николе Добровића, из 1961. године. Ознака бр. 8 је локација Дома културе. [Извор: Радуловић, Вељко, *Интерпретације регионалног контекста - на примјеру архитектуре Херцег Новог у двадесетом вијеку*, докторска дисертација, Архитектонски факултет у Београду, 2011., стр. 142.] **стр. 193**

Слика 72 – Дворана „Парк“ - Макета објекта, са габаритима срушеног хотела „Бока“ у сусједству. [Извор: Живко Јањић] **стр. 194**

Слика 73 – Основа приземља – бочним улазима се преко хола/фоајеа улази директно у дворану, капацитета 400 мјеста, са просторном бином и савременом технологијом сцене. [Извор: Живко Јањић] **стр. 195**

Слика 74 – Изглед Дворане „Парк“ са југозапада - отворени амфитеатар у нагибу терена између дворане и музичке школе за наступе на отвореном. [Извор: Живко Јањић] **стр. 196**

- Слика 75** – Дом културе у Бијелој – ситуација. 1 – главни улаз, 2 – парк, 3 – дом културе, 4 – бочни улаз, 5 – љетњи биоскоп, 6 – индивидуално становање, 7 – колективно становање. (Извор: Google Earth, date 25.09.2005., обрадила: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 199**
- Слика 76** – Нови Дом културе у Бијелој – Главни пројекат - ситуација. (Извор: ДАЦГ - АО Херцег Нови, Фонд Завод за урбанизам и пројектовање, Херцег Нови) **стр. 200**
- Слика 77** – Нови Дом културе у Бијелој – Главни пројекат – бочна фасада. (Извор: ДАЦГ - Архивско одељење Херцег Нови, Фонд Завод за урбанизам и пројектовање, Херцег Нови) **стр. 201**
- Слика 78** – Дом културе у Бијелој – предњи дио објекта према прилазном парку и мору (лијево) и дио бочне фасаде (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 202**
- Слика 79** – Стари Дом културе (Народни дом) и школа који су били срушени у земљотресу. (Извор: Архива МЗ Рисан) **стр. 203**
- Слика 80** – Основа приземља новог Дома културе у Рисну, главни пројекат. 1, 2, 3 – улазна зона објекта. (Извор: Архив МЗ Рисан) **стр. 205**
- Слика 81** – Дом културе у Рисну чија је градња обустављена – запуштен и препуштен забору. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 208**
- Слика 82** – Дом културе у Рисну (1981 – 2012). (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 210**
- Слика 83** – Дом културе у Улцињу – концепт ситуационог рјешења. Уз Дом културе, у „зони ширења“ били су предвиђени и остали садржаји у функцији културе: љетњи амфитеатар са галеријама и атељеима за умјетнике. (Извор: Каталог 8. Салона архитектуре у Београду, 1982. године, стр. 53.) **стр. 212**
- Слика 84** – Шири ситуација уз главну градску саобраћајницу, булевар Маршала Тита. 1 – Општина, 2 – Дом културе, 3 – Трговачко-пословни центар. Ламеле А и Ц - адаптирани и санирани стари дом здравља сада дио Дома културе, ламела Б – дограђени дио – хол и фоаје, универзална сала са галеријом на спрату, бина и пратећи простори. Нова зграда Дома здравља налази се југоисточно, на крају истог булеvara. (Извор: Google Earth, date 22. 08. 2009, обрадила: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 213**
- Слика 85** – Диспозициона основа новог дијела Дома културе: ламеле Б, Е, Ф и Д (лијево) и основа приземља са универзалном салом од 608 сједишта (десно). (Извор: Инвестиционо техничка документација за завршетак радова на Дому културе у Улцињу, 1998. година., Архив Дирекције јавних радова Црне Горе) **стр. 214**
- Слика 86** – Дом културе у Улцињу - подужни пресјек, најадекватније просторно-димензионисан бински простор у Црној Гори, још увијек непотпуно технички опремљен. (Извор: Инвестиционо техничка документација за завршетак радова на Дому културе у Улцињу, 1998. година., Архив Дирекције јавних радова Црне Горе) **стр. 215**
- Слика 87** – Дом културе у Улцињу – поглед са сјевероистока. Денивелација терена у односу на улицу условила је везу са објектом преко степеништа и наглашеног платоа који се формира између тротоара и улаза. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 216**
- Слика 88** – Урбанистичко рјешење насеља Плујине и објекти у насељу (1968), реализација 1972 – 1976. године. Слободне групације објеката излазе из ортогоналних система, пратећи изохипсе терена. (Извор: *Архитектура – Урбанизам*, бр. 78-79, (Београд: 1977), стр. 91.) **стр. 219**

Слика 89 – Дом културе у Плужинама (централни дио фотографије), неуређена зелена површина и зграда „Електропривреде“ (десно). У позадини Дома културе виде се стамбени објекти и зграда Општине који са Домом „граде“ заједнички јавни простор – каскадни „парк – трг“. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) ... **стр. 220**

Слика 90 – Дом културе у Плужинама – главни улаз. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) ... **стр. 221**

Слика 91 – Шавник - Спомен дом на лијевој страни једне од три ријеке на којима лежи градић. (Извор: www.montenegro-canada.com) ... **стр. 223**

Слика 92 – Спомен дом у Шавнику - II награда (шифра „EX AEQUO“) на југословенском конкурс за архитектонско – урбанистичко рјешење (1978), аутори: Бранислав Митровић и Василије Милуновић. Прва награда није додијељена. (Извор: архитектонски студио „МИТ АРХ“, Београд) ... **стр. 224**

Слика 93 – Спомен дом у Шавнику – почетак урбаног ширења града на другу страну ријеке. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) ... **стр. 225**

Слика 94 – Дом културе (Центар за културу) у Мојковцу – 1 – магистрални пут Београд-Подгорица, 2 – центар града, на узвишењу „Нови Мојковац“: 3 – паркинг простор, 4 – основна и средња школа, 5 – дом здравља, 6 – Дом културе. (Извор: Google image, date 29.10.2006, обрадила С. Стаматовић Вучковић) ... **стр. 227**

Слика 95 – Дом културе (Центар за културу) у Мојковцу – основа приземља. Универзална сала капацитета 300 сједишта. (Извор: KOV Atelje, Nikšić) ... **стр. 228**

Слика 96 – Дом културе (Центар за културу) у Мојковцу – предња и задња фасада. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) ... **стр. 229**

Слика 97 – Дом културе у Плаву и неколико објеката колективног становања преко пута (Извор: Google image, date 29.10.2006, обрадила С. Стаматовић Вучковић) ... **стр. 230**

Слика 98 – Дом културе у Плаву – приземље и спрат: 1 – главни улаз, 2 – хол, 3 – степениште, 4 – сједење/бифе, 5 – главна сала са бином, 6 – помоћна сала, 7 – канцеларије, 8 – гардеробе, 9 – галерија спрата, 10 – библиотека, 11 – секције/атељеи, 12 – галерија сале. (Извор: Рифат Алихоџић) ... **стр. 231**

Слика 99 – Плав „органична групација брвнара“ – инспирација за савремени архитектонски израз. (Извор: Крунић, Јован. *Баштина градова средњег Балкана*, стр. 94.) ... **стр. 232**

Слика 100 – Дијалог између традиционалне куће индивидуалног становања рожајског и плавског краја и Дома културе у Плаву – доминација волумена „крова на четири воде“ као примарног градитељског одговора на климатске услове. (Извор: Рифат Алихоџић) ... **стр. 233**

Слика 101 – Остаци католичке цркве из 1904. године, порушене у Другом свјетском рату, на локацији касније изграђеног Дома ЈНА. [Извор: <http://www.skyscrapercity.com/archive/index.php/t-868232.html>, 21.10.2012.] ... **стр. 238**

Слика 102 – Дом ЈНА у Подгорици лоциран у меандру ријеке Рибнице – ситуација и поглед одозго. [Извор: Архив Војске Црне Горе, несистематизовано (лијево), *Подгорица*, монографија (Град Подгорица: 2003), стр. 155. (десно)] ... **стр. 239**

Слика 103 – Дом ЈНА у Подгорици - Изградња прилазног платоа испред главног улаза. (Извор: Архив Војске Црне Горе, несистематизовано) ... **стр. 239**

Слика 104 – Дом ЈНА у изградњи, поглед са обале меандра ријеке Рибнице, фронтално (лијево) и бочно (десно). [Извор: <http://www.skyscrapercity.com/archive/index.php/t-868232.html>, 21.10.2012.]

.... **стр. 240**

Слика 105 – Дом ЈНА у Никшићу, позиција у центру града и ситуација. 1 – Дом ЈНА, 2 – недовршени Дом револуције, 3 – Општина, 4 – Робна кућа, 5 – Хотел „Оногошт“, 6 – Гимназија (сада основа школа). Габарит објекта – десно. [Извор: Google image, date 29.10.2006, обрадила С. С. Вучковић (лијево); Архив Војске Црне Горе, несистем. (десно)]

.... **стр. 241**

Слика 106 - Дом ЈНА у Никшићу, основа приземља. 1 – главни улаз, 2 – хол/изложбени простор, 3 – главна сала, 4 – тераса, 5 – трпезарија, 6 – кухиња, 7 – куглана, 8 – двориште, 9 – наткривени простор за музику. (Извор: Предузеће за пројектовање „Green House“, д.о.о. Подгорица)

.... **стр. 242**

Слика 107 - Дом ЈНА у Никшићу, подужни пресјек. (Извор: Предузеће за пројектовање „Green House“, д.о.о. Подгорица)

.... **стр. 243**

Слика 108 - Дом ЈНА у Никшићу, изглед (фотографија из 70-тих година) и главни улаз-излаз на терасу. [Извор: Атеље Марко Мушич (лијево), Предузеће за пројектовање „Green House“, д.о.о. Подгорица (десно)]

.... **стр. 243**

Слика 109 - Дом ЈНА у Пљевљима - ситуација. 1 – главни улаз, 2 – хол/фоаје, 3 – универзална сала, 4 – административни и смјештајни дио (П+З), 5 – кухиња, 6 – тераса/двориште, 7 – куглана, 8 – наткривени простор за музику, 9 – спортски терени. *Главни пројекат објекта Дома Војске у Пљевљима*, 1976. године.[Извор: Архив Општине Пљевља]

.... **стр. 244**

Слика 110 - Дом ЈНА у Пљевљима - основа приземља. 1 – главни улаз/хол, 2 – фоаје, 3 – билијар, стони тенис, 4 – ресторан, 5 – кухиња, 6 – универзална сала, 7 – бина, 8 – улаз/излаз, 9 – тераса, 10 - степениште. *Главни пројекат објекта Дома Војске у Пљевљима*, 1976. године.[Извор: Архив Општине Пљевља]

.... **стр. 246**

Слика 111 - Дом ЈНА у Пљевљима – фасаде: предња фасада (горе), бочна фасада (доље). *Главни пројекат објекта Дома Војске у Пљевљима*, 1976. године.[Извор: Архив Општине Пљевља]

.... **стр. 247**

Слика 112 - Дом ЈНА у Пљевљима непосредно пред отварање, септембра 1978. године. [Извор: *Пљеваљске новине* бр. 437, (Пљевља: 1978), стр.14.]

.... **стр. 248**

Слика 113 – Дом ЈНА у Пљевљима – стуб на улазу у универзалну салу. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

.... **стр. 249**

Слика 114 – Тиватски арсенал: 1 - МТРЗ „Сава Ковачевић“, 2 – Дом ЈНА. [Извор: Google image, date 25.09.2005, обрадила С. С. Вучковић]

.... **стр. 250**

Слика 115 – Процес пројектовања Дома ЈНА – Варијанта „Б“, уз јадранску магистралу. Идејни пројекат, РО за пројектовање и инжињеринг „Неопроект“, Београд, 1985. године (Извор: Архив Порто Монтенегро, Тиват)

.... **стр. 252**

Слика 116 – Процес пројектовања Дома ЈНА – Варијанта „А“ - ситуација. 1 – главни улаз, 2 – сачувани сакрални објекат из 18. вијека, 3 – помоћни улази, 4 – тераса клуб-бифеа, 5 – „гумно“, 6 – спортски терени, 7 – стари Дом ЈНА, касније срушен. Главни пројекат, РО за пројектовање и инжињеринг „Неопроект“, Београд, 1985. године (Извор: Архив Порто Монтенегро, Тиват)

.... **стр. 253**

Слика 117 – Дом ЈНА – основа првог спрата (универзална сала) и попречни пресјек, темељење објекта на шиповима. [Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*, (Београд: БМГ, 1995), стр. 132.]

.... **стр. 254**

- Слика 118** – Дом ЈНА у Тивту – подужни пресјек, темељење објекта на шиповима. [Извор: Маневић, Зоран.. *Александар Ђокић*, (Београд: БМГ, 1995), стр. 133.] **стр. 255**
- Слика 119** – Дом ЈНА у Тивту – поглед одозго. [Извор: Маневић, Зоран.. *Александар Ђокић*, (Београд: БМГ, 1995), стр. 134.] **стр. 255**
- Слика 120** – „Центар Крушевац“ у Титограду, Детаљни урбанистички план, Прва награда на конкурс, расписаном 1977. године, аутора арх. Милоша Бобића и арх. Станка Гаковића, из Београд пројект-а, Центар за планирање урбаног развоја. [Извор: Каталог 5. Салона архитектуре у Београду, (Београд: Музеј примењене уметности, 1978) нумерисано] **стр. 259**
- Слика 121** – Пројекат за нову зграду ЦНП-а (идејни пројекат, 1978 – 80) на локацији „Центра Крушевац“ у Титограду, арх. Милош Бобић и арх. Станко Гаковић. (Београд пројект, Центар за планирање урбаног развоја) (Извор: Каталог 8. Салона архитектуре у Београду, 1982. године, нумерисано) **стр. 259**
- Слика 122** – Пожар који је захватио стару зграду ЦНП-а 1989. године озбиљније је покренуо процес за израду пројектне документације и реконструкцију зграде. (Извор: инг. Добрило Николић, „Биро СТ – Сценска техника“, Београд) **стр. 260**
- Слика 123** – Шири ситуација – позиција зграде ЦНП-а у централној зони града: 1 – централни градски трг, 2 – Народна библиотека, 3 – Општински парламент (у изградњи), 4 – Општина, 5 – ЦНП, 6 – главна пјешачка комуникација, веза са дијелом града „преко Мораче“ и Његошев парк. [Извор: Google image, date 20.06.2009, обрадила С. С. Вучковић] **стр. 261**
- Слика 124** – Реконструкција старе зграде ЦНП-а (1990 – 97). Постављање челичних носача због неопходног проширења објекта у попречном правцу, по пројекту арх. Радмиле Николић и инг. Добрила Николића. (Извор: инг. Добрило Николић, „Биро СТ – Сценска техника“, Београд) **стр. 262**
- Слика 125** – Реконструисана зграда ЦНП-а – основа приземља. [Извор: Николић, Добрило. *Архитектура сценско гледалишних простора и техника сцене*, (Београд: 2008), стр. 210-211.] **стр. 263**
- Слика 126** – Реконструисана зграда ЦНП-а – подужни пресјек. [Извор: Николић, Добрило. *Архитектура сценско гледалишних простора и техника сцене*, (Београд: 2008), стр. 216.] **стр. 264**
- Слика 127** – Реконструисана зграда ЦНП-а. Главни и бочни улаз. (Извор: инг. Добрило Николић, „Биро СТ – Сценска техника“, Београд) **стр. 266**
- Слика 128** – Реконструисана зграда ЦНП-а – двоструко повећана површина у односу на првобитну. [Извор: *Подгорица*, монографија (Град Подгорица: 2003), стр. 182.] **стр. 267**
- Слика 129** – Дом културе у Улцињу - једноставна обрада ентеријера улазног хола, као посљедица дугогодишњег извођења и недостатка финансијских средстава. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 271**
- Слика 130** – Предлози фасадне облоге, *Инвестиционо техничка документација за завршетак радова на Дому културе у Улцињу, 1998. година*. Данас је објекат споља само малтерисан и бојен. (Извор: Архив Дирекције јавних радова Црне Горе) **стр. 272**
- Слика 131** – Феномен недовршености у архитектури – Краков, Пољска (1975-1981) – недовршени вертикални градски репер, популарно назван „Скелетор“ (лијево); Сите (Site), Best Products Stores, Хјустон, САД, (1975) - пројектоване „лажне рушевине“ (десно) [Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=876690> (лијево), <http://www.urbanplanet.org/forums/index.php/topic/11913-best-products-showrooms-by-site/>, (десно), 21.11.2012.] **стр. 272**

Слика 132 – Дом Револуције у Никшићу – недовршеност – трансформација – активирање идеја о „урбаној рециклажи“ – студентски рад. (Извор: Архитектонски факултет Црне Горе) **стр. 272**

Слика 133 – Дом Револуције у Никшићу – ресемиотизација простора (1989-). (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 273**

Слика 134 – Дом Револуције у Никшићу – „сецирање“ простора – једина могућност за пренамјену и ревитализацију објекта (2008 -). (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 274**

Слика 135 – „Строго“ генерисане форме нетрансформабилног карактера – једна од карактеристика „интро активне“ архитектуре. [Извор: Живко Јањић (Дворана „Парк“ у Херцег Новом, лијево), Идејни пројекат Дома културе у Плаву, Архив Дома културе у Плаву (десно)] **стр. 275**

Слика 136 – Дом културе у Плаву – Занемарен „однос“ са директним окружењем (приватним парцелама) – посљедица недосљедно спроведеног процеса урбанизације. [Извор: Рифат Алихоџић (лијево), С. Стаматовић Вучковић (десно)] **стр. 276**

Слика 137 – Дом културе у Беранама – занемарен „однос“ са директним окружењем је посљедица недосљедно спроведеног процеса урбанизације. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 277**

Слика 138 – Дом културе у Плужинама – Објекат успоставља контакт са пјешачком комуникацијом и тргом и то преко бочних излаза из сале (лијево), али не и са супротне стране објекта (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 278**

Слика 139 – Дом културе у Жабљаку – „Лице“ и „наличје“ објекта: усмјереност ка пјешачкој комуникацији и простору за сједење уз фасаду зграде Општине (лијево) и потпуна дезинтеграција са окружењем „задње“ фасаде (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 278**

Слика 140 – Дом културе у Мојковцу – Ситуација у вријеме изградње објекта (лијево) и постојеће стање (десно). Поред своје „локалне“ интровертности, објекат дома културе не успоставља релацију са околним објектима јавног карактера, Домом здравља и Средњом школом, који се налазе на истом платоу. [Извор: KOV Atelje, Никшић (лијево), Google Earth, image date 29.10.2006. (десно)] **стр. 278**

Слика 141 – Дворана “Парк“ у Херцег Новом, визура са мора – „репер-пандан тврђави Форте Маре“ - „интра активна“ архитектура. (Извор: арх. Живко Јањић) **стр. 279**

Слика 142 – Дом културе у Улцињу – Блокираност објекта и недостатак интеракције са окружењем. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 280**

Слика 143 – Двориште Дома ЈНА у Подгорици на обали ријеке Рибнице (лијево) и Дома ЈНА у Никшићу - „интра активан“ однос са окружењем појачан је затвореним приступом двориштима и недостатком интеракције са ријеком код објекта у Подгорици. [Извор: Никодин Жижич (лијево), студио „Green house“ (десно)] **стр. 281**

Слика 144 – Дом културе у Будви (1966), перспективни изглед показује отвореност приземне етаже на источној фасади и интеграцију са планираним простором трга (који није изведен). (Извор: Идејни пројекат за објекат „Зета филм“, мај 1963. године, Архив Општине Будва) **стр. 282**

Слика 145 – Дом синдиката у Никшићу (1962) – Отварање објекта формирањем „простора између“. (Извор: Бранко Тодоровић) **стр. 283**

Слика 146 – Дом синдиката у Никшићу – полуатријумски простор. (Извор: Бранко Тодоровић) **стр. 283**

Слика 147 – Спомен дом у Колашину - проточни и транспарентни улази/излази који омогућавају повезивање сусједних улица, чине објекат са тог аспекта, „екстра активним“ у односу на окружење. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 284**

Слика 148 – Спомен дом у Шавнику (1982) – „групна форма“ даје могућност трансформације, проширења или „продужења“ појединих дјелова. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 284**

Слика 149 – Пројекат уређења терена за Дом културе и лџетњу позорницу (1972). (Извор: ДАЦГ – Одјељење Бар, Фонд Дом културе у Бару) **стр. 285**

Слика 150 – Дом културе у Бару (1974) – Веза објекта и платоа са тереном. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 285**

Слика 151 – Дом културе у Бару (1974). „Архитектура као скровиште“ – веза „унутра – споља“ (лијево). Отворена лџетња позорница – наглашен „контакт“ на релацији „зидно платно – тло“ (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 286**

Слика 152 – Дом културе у Бијелој (1986) – бочна фасада према дворишту индивидуалног становања (лијево). Објекат билетарнице испред лџетње позорнице на задњој страни објекта (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 286**

Слика 153 – Дом културе у Бијелој – „екстра-активност“ архитектуре у прилазно-улазној зони – коришћење истих архитектонских елемената и у уређењу терена што постаје саставни дио обликовања објекта. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 287**

Слика 154 – Дом Револуције у Никшићу – макете – Однос ентеријер – екстеријер: амфитеатар у зеленој оази (лијево) и мекана покренута транспарентна анвелопа (десно). (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 287**

Слика 155 – Дом Револуције у Никшићу – непрекинути троетажни простор (лијево), процес извођења челичне конструкције анвелопе која је требало са тај простор затвара. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 288**

Слика 156 – Група – А: Форма директно денотира функцију. А-I: 1. Подгорица, 2. Беране; А-II: 1. Никшић, 2. Будва; А-III: 1. Бар, 2. Херцег Нови, 3. Подгорица, 4. Улцињ, 5. Плужине, 6. Бијела, 7. Мојковац. **стр. 290**

Слика 157 – Група - Б: Форма денотира функцију индиректно. Б-I: 1. Жабљак, 2. Рожаје, 3. Котор, 4. Пљевља, 5. Плав, 6. Шавник; Б-II: 1. Подгорица (Дом ЈНА), 2. Подгорица (Дом омладине), 3. Никшић (Дом ЈНА), 4. Пљевља (Дом ЈНА). **стр. 291**

Слика 158 – Група - Ц: „Слободне“ форме – функција је потиснута у други план. Ц-I: 1. Колашин (Спомен дом), 2. Никшић (Дом револуције), 3. Тиват (Дом ЈНА), 4. Бар (Дом револуције) **стр. 291**

Слика 159 – Дом културе у Беранама. Главни улаз и задња фасада. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 292**

Слика 160 – Домови културе у Бару, Мојковцу и Улцињу (с лијева на десно) – наглашена вертикалност позорнице – директна денотација функције. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 293**

Слика 161 – Спомен дом (Дом културе) у Шавнику. „Групна форма“ настала подржавањем регионалних архитектонских обиљежја – индиректно денотирање функције. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 294**

- Слика 162** – Дом културе у Плаву. Транспоноване „традиционалних“ архитектонских кодова у „савремене“ – „сингуларна форма“ – индиректно денотирање функције. (Извор: Рифат Алихоџић) **стр. 294**
- Слика 163** – Дом ЈНА у Никшићу. Осим вишенамјенске сале (лијево) били су присутни и други садржаји (ресторан са кухињом) - индиректно денотирање функције. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 295**
- Слика 164** – Спомен дом у Колашину. „Објекат – знак“ - доминација форме, прикривена функција. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 295**
- Слика 165** – Дом револуције у Никшићу (недовршено). Доминација јединствене покренуте енvelope - „објекат-знак“. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 296**
- Слика 166** - Дом револуције у Бару. Компактна спирална форма и детаљи затварања прозора, функција у сјенци форме. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 296**
- Слика 167** – Дом ЈНА у Тивту - „двоструко кодирање“ карактеристично за постмодерну: „једра“ или „зраци сунца“ на угловима објекта додатно акцентирају форму објекта па је денотација функције отежана. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 297**
- Слика 168** – Усмјерено, доминантно праволинијско кретање до главног садржаја у објекту (главна сала), у нивоу улазног хола – директно исчитавање простора. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 299**
- Слика 169** – Сложеније линије кретања ка главном садржају (сали) – индиректно исчитавање простора. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 300**
- Слика 170** – Дом културе у Пљевљима - директна линија кретања ка сали. (Извор: Грађевински факултет у Подгорици) **стр. 301**
- Слика 171** – Дворана „Парк“ у Херцег Новом. Директне линије кретања. (Извор: Живко Јањић) **стр. 302**
- Слика 172** – Линије кретања и бочни ходник у Дому културе у Плаву. [Извор: Рифат Алихоџић (лијево), С. Стаматовић Вучковић (десно)] **стр. 303**
- Слика 173** – Паралелне линије кретања у Дому културе у Бијелој. (Извор: ДАЦГ – АО Херцег Нови, Фонд Завода за урбанизам и пројектовање) **стр. 302**
- Слика 174** – Дом културе у Бару – основа приземља – линије кретања су сложеније и везане за степеништа. (Извор: Радмила Милошевић) **стр. 303**
- Слика 175** – Дом културе у Пљевљима (1949). Маркирање и исчивање главног улаза кроз „класичне“ архитектонске знаке: постамент, мултипликацију улазних отвора и балкон који наткрива улаз. (Извор: Главни пројекат реконструкције Дома културе у Пљевљима, Грађевински факултет, Подгорица) **стр. 305**
- Слика 176** – Главна улазна фасада је истовремено и знаковно обиљежје улаза. Кино „Култура“ у Подгорици (1939), лијево и Дом културе у Беранама (1961), десно. [Извор: <http://javniservis.me/2011/04/13/priprema-se-rusenje-bioskopa-kulture-bice-jos-jedan-trendy/>, 14.10.2012. (лијево); С. Стаматовић Вучковић (десно)] **стр. 306**
- Слика 177** – Црногорско народно позориште (ЦНП) у Подгорици. Стари објекат (1956) – хоризонтално маркирање, реконструисани објекат (1997) вертикално маркирање, означавање мотива главног улаза – портала. [Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=9>, 14.10.2012. (лијево); С. Стаматовић Вучковић (десно)] **стр. 306**

- Слика 178** – Умјетнички павиљон УЛУЦГ (1958). Хоризонтално наглашавање улаза додатно је појачано „ефектом сјеновитости“. (Извор: <http://zrcalo.me/?p=1331>, 14.10.2012.) **стр. 307**
- Слика 179** – Дом омладине „Будо Томовић“ у Подгорици (1959), лијево, након реконструкције (1982), десно – промјена у дефинисању знаковних обиљежја главног улаза. [Извор: С. Стаматовић Вучковић (десно); <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=9>, 14.10.2012. (лијево)] **стр. 307**
- Слика 180** – Дом културе у Бару (1974). Скулптурално маркирање главног и бочних улаза. (Извор: Радмила Милошевић) **стр. 308**
- Слика 181** – Галерија „В. Лековић“ у Бару (1983), уз шеталиште Краља Николе, недалеко од Дома културе и Љетље позорнице. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 308**
- Слика 182** – Дом револуције у Бару (1986). Исчитавање улаза се дешава кроз кулминацију спиралне покренутости волумена. (Извор: Радмила Милошевић) **стр. 309**
- Слика 183** – Дом културе у Мојковцу (1983) и Дом културе у Бијелој (1986). „Дупло“ кодирање главног улаза: у првом случају – јасна линија кретања се губи; у другом случају – линија кретања се паралелно удвостручује. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 309**
- Слика 184** – Дом Војске у Пљевљима (1978) – двојако постојање улазних зона. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 310**
- Слика 185** – Дом културе у Жабљаку – пјешачка комуникација постаје саставни дио улаза. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 310**
- Слика 186** – Дом културе у Улцињу (1981-). Маркирање улаза „степенишним мостовима“. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 311**
- Слика 187** – Дворана „Парк“ у Херцег Новом (1987). Прилаз објекту са главне саобраћајнице је блокиран и условио је позиционирање главног улаза на углу објекта. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 311**
- Слика 188** – Дом културе у Плужинама (1982). „Просторно блокирање“ - неприступачност главног улаза. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 312**
- Слика 189** – Дом културе у Плужинама. „Погрешно кодирање“ - бочни излази су доминантни, окренути јавном простору – тргу, уз пјешачку комуникацију, док је главни улаз непримјетан и неприступачан. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 312**
- Слика 190** – Дом културе у Котору (реконструкција, 1983). [Извор: Maroević, Ivo. “Kotorski ргвијенас“, *Џовјек и простор*, 3/1984.(372), стр.10. (цртеж лијево); С. Стаматовић Вучковић (фото 1-3)] **стр. 313**
- Слика 191** – Дом културе у Бару – надовезивање ветикалних комуникација на закривљене линије кретања. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 314**
- Слика 192** – Дом револуције у Бару - централно и главно, спирално степениште прати форму објекта – једина вертикална комуникација у објекту. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 315**
- Слика 193** – Дом ЈНА у Тивту - једно од два бочна степеништа која воде до главне сале на првом спрату (лијево) са додатним маркирањем степеника – наглашено денотирање линије кретања (лијево), спирално степениште до кабине за пројекције (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 315**

- Слика 194** – Дом синдиката у Никшићу (1962). Главно степениште. (Извор: Бранко Тодоровић)
.... стр. 316
- Слика 195** – Дом културе у Котору - „везни ниво“ првог спрата на коме се срећу главно степениште и степениште из галеријског простора (сакривено кружним зидом). На нивоу следеће етажe налази се главни улаз у салу. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)
.... стр. 316
- Слика 196** – Спирално степениште у изложбеном простору које води до фоајеа („везног нивоа“) на првом спрату. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)
.... стр. 317
- Слика 197** – Принцип транспарентности површина примијењен је и на оградама степеништа. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)
.... стр. 317
- Слика 198** – Дом културе у Плаву – дјелимично скривена позиција степеништа. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)
.... стр. 318
- Слика 199** – Вертикална дистрибуција. (Беране, Плужине, Рожаје, с лијева на десно) (Извор: С. Стаматовић Вучковић)
.... стр. 318
- Слика 200** – Дом синдиката у Никшићу (1962) – простори окупљања, задржавања и боравка (фоаје, хол, терасе, бифе, наткривени простори и сл.) чине више од половине корисног простора. (Извор: Бранко Тодоровић)
.... стр. 319
- Слика 201** – Дворана „Парк“ у Херцег Новом и Дом културе у Плаву: простори за сједење су интегрални дио простора хола. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)
.... стр. 320
- Слика 202** – Дом културе у Мојковцу. Простор за сједење у холу испод закошених фиксних стаклених стијена са жардињерама. [Извор: С. С. Вучковић (лијево) и Атеље КОВ из Никшића (десно)]
.... стр. 320
- Слика 203** – Дом културе у Бару – хол постаје главно мјесто окупљања а врло често и једини активан простор у објекту. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)
.... стр. 321
- Слика 204** – Сале са централно постављеним гледалиштима и линијама кретања по ободу, уз бочне зидове. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)
.... стр. 321
- Слика 205** – Сале са гледалиштима подијељеним у више цјелина и линијама кретања по централном простору и ободу. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)
.... стр. 322
- Слика 106** – Дворана „Парк“ – примјер савремено опремљене сале са ротационом бином (капацитета 400 сједишта) за позоришне и биоскопске представе и централно постављеним сједиштима. (Извор: Живко Јањић)
.... стр. 323
- Слика 107** – Дом ЈНА у Пљевљима - поливалентна функција сале са мањом бином и сједиштима која нису фиксирана, па се начин одранизације мијења у зависности од потреба. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)
.... стр. 323
- Слика 108** – Спомен дом у Колашину – вишенамјенска сала са могућношћу проширења на простор унутрашњег хола – вестибила. (Извор: Атеље Марко Мушич)
.... стр. 323
- Слика 209** - Једна од макета организације простора у процесу пројектовања: главна променада као „кичма“ комплекса и фазе „А“, „Б“ и „Ц“, (1976 – 1985). (Извор: Атеље Марко Мушич)... стр. 324
- Слика 210** – Фаза „А“ - приземље - Студио за музику, балет и драму са „контактним нишама“ и трибинама (лијево) и библиотека са читаоницом – пултови доступни са главне променаде (десно). (Извор: Атеље Марко Мушич)
.... стр. 325

- Слика 211** – Садржаји уз главну променад у фази „А“ у приземљу. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 326**
- Слика 212** – Фаза „А“ – спрат/галерија – Радионице са „прелазним просторима“ - „нишама за дискусију“ на галерији. Макета. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 327**
- Слика 213** – Главна сала – анализе организације простора кроз макету. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 328**
- Слика 214** – Меморијални простор, приземље и галерија – макета. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 328**
- Слика 215** – Просторно јединство дома - „смицани троетажни простор“. Макета. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 329**
- Слика 216** – Основе „модерног града“ - Хотел „Црна Гора“ у Титограду (лијево) и Хотел „Оногшт“ у Никшићу (десно). [Извор: <http://www.madeinmontenegro.com/vbforum/showthread.php?t=9475&page=4> (лијево) и http://www.kupindo.com/Srbija-i-ex-Yu-1945-60/10447156_Niksic (десно)] **стр. 331**
- Слика 217** – „Interbau 57“ у западном Берлину - узор и инспирација архитектуре краја педесетих и прве половине шездесетих година 20. вијека. (Извор: <http://www.interbau57.com/de>, 24.10.2012) **стр. 331**
- Слика 218** – Гимназија (сада осмогодишња школа) у Никшићу (1956-57). [Извор: Мињевић, *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари град Андерва, 2008), стр. 40.] **стр. 332**
- Слика 219** – Осмогодишња школа „Ратко Жарић“ у Никшићу (1961). [Извор: Мињевић, *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари град Андерва, 2008), стр. 46.] **стр. 333**
- Слика 220** – Правни и Економски факултет у Подгорици, у новом дијелу града „преко Мораче“ (1962) (Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=10>) **стр. 334**
- Слика 221** – Основна школа „Максим Горки“ у стамбеном блоку уз Лењинов булевар у новом дијелу тадашњег Титограда, „преко Мораче“. (1965). (Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=10>) **стр. 334**
- Слика 222** – Зграда „Зета филм“-а у Будви, (1963 – 66), чисто пропорционисана архитектура. [Извор: *Архитектура урбанизам*, бр. 43 (1967), стр. 20.] **стр. 335**
- Слика 223** – Вертикални брисолеји на Дому синдиката у Никшићу (1962) (Извор: арх. Бранко Тодоровић) **стр. 336**
- Слика 224** – Примјена хоризонталних и вертикалних брисолеја на фасади школе „Максим Горки“ и увучени прозори у изразито вертикалној подјели спрата објекта „Зета филм“-а (десно). [Извор: *Архитектура урбанизам*, бр. 38 (1966), стр. 52. и бр. 43 (1967), стр. 20.] **стр. 336**
- Слика 225** – Транспоноване архитектонских кодова: традиционално у савремено. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 338**
- Слика 226** – „Ћелије догађаја“ – основни „архитектонски знак“ који се мултипликује. Анализа различитих сегмената форме, од сингуларне до групне. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 339**
- Слика 227** – Прилог из конкурсног материјала 1970. године. Форма настала груписањем око „празнине“ (вестибила грађана). (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 340**

- Слика 228** – Спомен дом у Колашину – од идејног рјешења на југословенском конкурсy (1970) до реализације (1975). (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 341**
- Слика 229** – Архитекта Марко Мушич у свом студију у вријеме израде пројектне документације зе Дом револуције. Испред је један од радних модела. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 342**
- Слика 230** – Скице за Дом револуције – „архитектура пејзажа“. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 343**
- Слика 231** – Транспоноване историјских кодова, скица за Дом револуције. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 343**
- Слика 232** – Меморијални дио (фаза Б) - поигравање са кружним и таласастим формама у ентеријеру и екстеријеру – макета (лијево). Макета у процесу пројектовања – поигравање са различитим бојама свијетла (десно). (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 343**
- Слика 233** – Ресторан на Ловћену (1975 – 78) – флуидно ткање камена и стакла. (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 344**
- Слика 234** – Изузетна посвећеност у процесу пројектовања – ДРН - испитивање свих нивоа просторних односа. Скице, макете од разноврсних врста материјала у различитим размјерама (глина, картон, дрво). (Извор: Атеље Марко Мушич) **стр. 345**
- Слика 235** – Скулптурална архитектура - Дом културе и Галерија у Бару. (Извор: Радмила Милошевић, С. Стаматовић Вучковић) **стр. 346**
- Слика 236** – Покренута, динамична армирано-бетонска платна која се „крећу“ и ван граница објекта у тежњи да успоставе контакт „унутра – споља“. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 347**
- Слика 237** – Летња позорница поред Дома културе. Скулптурална зидна платна у снажној, тектонској вези са тлом, подсећају на морске таласе. (Извор: Радмила Милошевић) **стр. 347**
- Слика 238** – Дом револуције (1982-83) – макета. (Извор: Радмила Милошевић) **стр. 348**
- Слика 239** – Брига о архитектонском детаљу: степенишне и балконске ограде, као и вјешто скривање вертикалног олука на споју два зидна платна. (Извор: С. Стаматовић Вучковић) **стр. 348**
- Слика 240** – Спомен дом у селу Радановци код Косјерића - макета (1979, слика горе), Трафостаница у насељу Кнежевац-Кијево – „антологијско дјело савремене српске архитектуре“ (1977-79, доље лијево), Стамбени блок у ул. Благоја Паровића – насеље „Голф“ у Београду (1984-87, доље десно). [Извор: Маневић, З. *Романтична архитектура*, (Београд: Институт за историју умјетности, 1990), без нумерације] **стр. 349**
- Слика 241** – Викиншки брод и шумадијска кућа („конак“) - „Спајањем и прожимањем два, у суштини веома различита просторна волумена, приказано је, на симболичан начин, сусретање и заједништво сва пријатељска народа на сјеверу и југу Европе“. Александар Ђокић, Кућа југословенско-норвешког пријатељства у Горњем Милановцу (1981 – 87). [Извор: Маневић, З. *Романтична архитектура*, (Београд: Институт за историју умјетности, 1990), без нумерације] **стр. 352**
- Слика 242** – Скица за Дом ЈНА у Тивту. [Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*, (Београд: БМГ, 1995), стр. 36.] **стр. 352**

Слика 243 – Транспоноване „кодова“ на нивоу облика и на нивоу боја - Галерија „В. Лековић“ у Бару и Дом ЈНА у Тивту. [Извор: лијево, http://www.tvinx.com/regata_autohtonih_primorskih_barki_zabijelila_kvvarner.news. 6026.hr, 24.10.2012; средина и десно – С. Стаматовић Вучковић] ... **стр. 353**

I УВОД

1. Проблем и предмет истраживања

Полазећи од става да архитектура, као и сваки културни феномен комуницира, и да, као свака употребна ствар (продукт), даје кориснику одређене информације, може се рећи да се примарни проблем истраживања садржи у питању на које начине архитектура то чини, односно, о којим се облицима архитектонске комуникације може говорити.

Истраживање је пошло најпре од дефиниција појма комуникације из теорије информација и семиотичких постулата примењених на феномен архитектуре, а потом и од дефиниција комуникације које нуди савремена комуникологија. Теорија информација и семиотика схватају комуникацију као *процес* („процесна школа“, теорија информације) и као *значење* („семиотичка школа“). У том смислу, од посебног је значаја дело Умберта Ека (*La struttura assente*, Milan: Bompiani, 1968) у коме се и појављује израз *архитектонска комуникација* (Есо, 1968, 207), који је овде прихваћен и коришћен. Екова подела комуникације у архитектури на *примарну комуникацију – денотацију* и *секундарну комуникацију – конотацију* подразумева да се неки архитектонски објекат може „читати/исчитавати“, кроз два нивоа: денотативни (утилитарни) и конотативни (све што није утилитарно). Архитектура саопштава, са једне стране, начин на који је треба користити/конзумирати (функција - денотација, примарна комуникација), а са друге, својом просторно-визуелном појавношћу даје разноврсне информације, у зависности од контекста у коме се налази, социо-културних, политичких, технолошких, географских, економских и других услова, јер је и сама продукт тих истих услова (конотација, секундарна комуникација).

Поред информатичког и семиотичког приступа у виђењу архитектонске комуникације, ово истраживање проблематизује и могућност примене дефиниција комуникације које даје савремена комуникологија. Међу многобројним дефиницијама комуникације (по неким ауторима чак 126) као посебно значајно за архитектуру препознато је схватање комуникације као *односа*. Имајући у виду да не постоје јасне границе између појединих облика архитектонске комуникације и

да су они најчешће узрочно-последично повезани, овде су, кроз схватање комуникације као *односа-релације*, препозната три облика комуникацијских релација: *објекат-контекст* (друштвени и физички), *објекат-корисник* и *објекат-аутор/архитекта*. Денотативна и конотативна значења су саставни дио овако дефинисаних комуникацијских релација.

На тако дефинисаној основи је извршена анализа одабране типолошке групе објеката тј. објеката културе у Црној Гори грађених у другој половини 20. вијека, што је истовремено и основни предмет истраживања. У одабрану типолошку групу спадају објекти који су били намењени репрезентацији и конзумацији разних облика културних садржаја. У том смислу препознаје се више типова објеката: домови културе, позоришта, домови револуције, биоскопи, спомен домови, домови омладине, умјетничке галерије и домови војске (ЈНА), који се налазе у деветнаест црногорских градова и места (Пљевља, Беране, Плав, Мојковац, Колашин, Никшић, Подгорица, Будва, Улцињ, Бар, Котор, Тиват, Херцег Нови, Бијела, Рисан, Жабљак, Плужине, Шавник, Рожаје).

2. Циљеви и задаци истраживања

Полазни циљ овог истраживачког рада је дефинисање теоријске основе везане за феномен архитектонске комуникације која може бити примењива и на друге типове архитектонских објеката а не само на објекте културе о којима је овде речи. У анализи претходних истраживања извршен је детаљан увид у текстове, дела и поставке на ту тему, и изложен у првом делу рада. Кроз историју и теорију архитектуре и семиотике, о архитектонској комуникацији се углавном говорило кроз аналогije преузете из лингвистике, употребљавајући структуру језика као полазну тачку. Основни циљ овог истраживања је и у прикупљању тих информација, сучељавању различитих мишљења и начина њихове примене у архитектури, као и у покушају да се направе додатне поставке у сагледавању начина на које архитектонска дела комуницирају, користећи неке од дефиниција комуникације, тј. тражећи упориште и у савременој комуникологији, а не само у теорији информације и семиотици. Уочено је да се о комуникацији у архитектури често говори а да се сам термин „комуникација“ експлицитно не употребљава.

Надовезујући се на основни, секундарни циљ рад за резултат има одређену типологију (модел) архитектонске комуникације који може бити коришћен као добар приступ цјеловитијој анализи архитектонских објеката. Надаље се може говорити и о побољшању квалитета простора ако се архитектонска и просторна комуникација препозна као посебан архитектонски и просторни квалитет. У том смислу ово истраживање би, изложено критичкој јавности, могло да узрокује, позитивно схваћене, реактивне ставове и произведе дијалог, што је такође један од његових циљева.

Основни задатак истраживања је у прикупљању материјала везаног за објекте културе у Црној Гори у другој половини XX века и дефинисање типологије везане за облике архитектонске и просторне комуникације, који су на њима препознати. Овај процес и његови резултати је, сам по себи, од посебног значаја, обзиром да не постоје ни типолошка ни истраживања било које друге врсте везана за архитектуру објеката културе из тог периода у Црној Гори.

3. Полазне хипотезе истраживања

Основна полазна хипотеза истраживања садржи се у претпоставци да архитектура, односно сваки архитектонски објекат, схваћен (по Еку) као културни феномен, комуницира и да је комуникативна способност сваког објекта, односно простора које креира, битна одлика његове квалитативне особености.

Из те основне полазне хипотезе произилази друга хипотеза која се заснива на претпоставци да је, поред семиотичке поделе архитектонске комуникације на примарну (денотацију) и секундарну (конотацију), како то дефинише Еко, могуће, препознати и дефинисати и друге облике архитектонске комуникације и као такве их примењивати у анализи архитектонских објеката. Архитектонска комуникација је сагледана кроз три типа односа – релација: „објекат – окружење“, „објекат – корисник“ и однос „објекат – аутор/архитекта“.

Трећа хипотеза произилази из друге – могућност препознавања и примене овако дефинисаних облика архитектонске комуникације на одређену типолошку

групу објеката, у овом случају објеката културе на подручју Црне Горе у другој половини XX века.

4. Научне методе истраживања

У истраживању је кориштена примена сложеног методолошког система, који, поред употребе техника и поступака које се користе у истраживању архитектонских пројеката/објеката/текстова, укључује и методолошке технике карактеристичне за поједине области друштвених наука: историје, социологије, филозофије и студија културе.

У поступку стварања документационе основе, њеног прикупљања, класификације и систематизације, користио се метод анализе садржаја. Документациону основу чине примарни и секундарни извори и литература. У одвајању и систематизацији доступних извора, поред метода анализе садржаја, примењена је и компаративна анализа. У зависности од врсте архивске грађе користио се и метод анализе садржаја, па је, у случају архитектонских пројеката, што је у овом истраживачком процесу најчешћи случај, била коришћена архитектонска анализа.

За ову врсту истраживања од посебног је значаја био рад на терену који је подразумевао обилазак обрађиваних објеката у деветнаест градова и места на подручју Црне Горе (Пљевља, Беране, Плав, Мојковац, Колашин, Никшић, Подгорица, Будва, Улцињ, Бар, Котор, Тиват, Херцег Нови, Бијела, Рисан, Жабљак, Плужине, Шавник, Рожаје). Обиласком су, осим формирања фотодокументације затеченог стања, методом посматрања, анализирани постојећи објекти, начин на који функционишу и како се употребљавају, што је од посебног значаја за дио истраживања везан за однос „објекат-корисник“ (денотација). Затим се, анализом и компаративном анализом садржаја, поредила постојећа функционалност објеката са пројектом датом наменом. Од посебног интереса за истраживање било је прикупљање информација у интервјуима са савременицима и ауторима појединих дела (Херцег Нови, Бар, Плав и сл.).

У средишњој фази истраживања, класификовани су и систематизовани прикупљени подаци, кроз призму усвојених теоријских постулата који се тичу самог предмета истраживања, чиме је заступљен и метод научне анализе који, у

овом случају, има двојак карактер и подразумева и анализу теоријских текстова и историјску анализу. У анализи појединачних архитектонски објеката може се говорити о примени студије случаја (*case study*).

У завршној фази истраживања извршена је синтеза и интерпретација резултата истраживања, који су подвргнути критичкој анализи и провери кроз упоређивање са полазним хипотезама и основним теоријским постулатима. Уочена је доминација динамичног методолошког система који не претендује на коначност, већ остаје отворен за даље ревидирање и надоградњу.

5. Научна оправданост, очекивани резултати и практична примјена резултата

Оправданост овакве врсте научног рада произилази из неопходности теоријских истраживања у области архитектонског пројектовања и савремене архитектуре. Резултат овог истраживања су теоријска сазнања која произилазе из компаративне анализе, селекције и интерпретације разумевања феномена архитектонске комуникације у архитектури. Предмет истраживања представљају конкретни архитектонски објекти – објекти културе, на којима су та стечена теоријска сазнања препозната и примењена. Такође, овакав приступ у истраживачком пројекту има интердисциплинарни карактер, крећући се и ван домена архитектонске теорије и праксе. Од посебног је значаја, са становишта интердисциплинарности, веза архитектуре и њених феномена са другим душтвеним феноменима, као што је то овде случај, што може бити добар пример и за нека друга истраживања сличног типа. Осим тога, истраживање је и покушај систематизације, често врло различитих, теоријских начела што отвара могућност за, увек позитивно, реактивно и критичко сагледавање добијених резултата и закључака. Рад може бити сагледан и као прилог методологији пројектовања и испитивању новог пројектантског метода – истраживање кроз пројекат (*research by design*).

Интерпретација једног дела савремене архитектуре Црне Горе (27 објеката културе у 19 градова и места) је посебно значајан резултат овог истраживања и

изузетан допринос у научно-истраживачком раду из области архитектуре и урбанизма на територији Црне Горе.

II АРХИТЕКТУРА И КОМУНИКАЦИЈА

1. Култура, комуникација, архитектура

1.1 Култура и комуникација

У значењу које даје културна антропологија **култура** се може дефинисати као свака човјекова интервенција на неки природни феномен, „модификован до те мјере да се може уклопити у неки друштвени однос“¹, она је заправо „вјештачки дио средине“², али и „способност заједнице да препозна, идентификује и производи симболе помоћу којих комуницира“³, како би се преносиле информације између учесника у њеним појавама.⁴ У том смислу, комуникација се може схватити као основни, елементарни начин за дјеловање и исказивање људске културе, јер је она свака активност коју човјек спроводи на планети, па тек онда средство да се изрази мисао.⁵ Заправо, може се рећи да је **култура комуникација а комуникација култура**.⁶

Тако, на примјер, Лич (Leach) разликује три аспекта људског понашања и активности, међу којима и „техничке радње“⁷ које служе измјени физичког стања спољног свијета, у шта се свакако може сврстати и архитектура, а Маклуан (McLuhan), тврди да смо продужили своја тијела у простору, и да су „општила“ („mediumi“) заправо наставци, продужеци, човјекових органа и потенцијала.⁸ Он сматра да су одјећа и стамбени простор продужеци наше коже и механизма за контролу топлоте (што се може примијенити на сваки простор за боравак људи,

¹ Еко, Умберто., *Култура, Информација, Комуникација*, (Београд: Нолит, 1973), стр.23.

² Moles, Abraham., „Теорија информација“, *VIT International*, br.1., (Zagreb: 1968), str. 19.

³ Мирослав, Туђман., *Структура културне информације*, (Загреб: Завод за културу Хрватске, 1983), стр.18, 71.

⁴ Лић, Edmund., *Kultura i komunikacija*, (Београд: Библиотека XX век, 2002), стр. 7.

⁵ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 9.

⁶ Hol, Edvard., *Nemi jezik*, (Beograd: BIGZ, 1976), стр. 97.

⁷ Британски антрополог Едмунд Лич (Edmund Leach, 1910-1989) разликује три основна аспекта људског понашања и активности: *природне, биолошке активности човјековог тијела, техничке радње*, које служе измјени физичког стања спољног свијета (копање рупе у земљи, кување јајета) и *експресивне радње*, које или једноставно кажују нешто о правом стању свијета, или имају за циљ да га измјене метафизичким средствима. Ова три аспекта понашања никада се не могу у потпуности разлучити и свака људска активност садржи сва три. Лић, Edmund. *Kultura i komunikacija*, (Београд: Библиотека XX век, 2002), стр. 17.

⁸ Маршал Маклуан (Marshall McLuhan, 1911 – 1980) је аутор израза „општило је порука“ и „глобално село“ и предвидио је појаву интернета (World Wide Web-a) тридесет година прије његове појаве. Маклуан, Маршал., *Познавање општила, човјекових продужетака*, (Београд: Просвета, 1971), стр. 37.

односно на архитектуру уопште), а градови још даљи продужеци наших тјелесних органа (идеја забиљежена и у ранијој филозофској мисли код Спинозе и Маркса), односно, да је **цјелокупна историја културе само еволуција медија комуницирања**.⁹

Информација и комуникација су свакако највећи феномени друге половине 20. вијека због своје свеприсутности и видљивог обликовања стварности („Раније смо све покушавали да објаснимо материјом и енергијом, а сада је, изгледа, на ред дошла информација“¹⁰), па се, поред појаве **теорије информација** и **примијењене семиотике**, крајем педесетих година, као самостална научна дисциплина, интердисциплинарне природе, развија и **комуникологија** која истражује „најразноврсније облике општења“¹¹, тако да су у њу инкорпориране различите дисциплине (биологија, информатика, економија, право, журналистика, политикологија, социологија, умјетност, лингвистика, психологија, итд.). Комуникација је истовремено предмет истраживања и комуникологије и семиотике па се та поља истраживања често преплићу и губи се јасна граница између њих.¹² Иако та два поља имају много тога заједничког, теоретски и методолошки, комуникологија, као општа наука о комуникацији, бави се више истраживањем свих облика општења у живој и неживој природи и она проучава садржај, облике и технике саопштавања, испитивање смисла порука и начин њиховог прихватања. Будући да „комуникација представља **однос** према околини, и да као инстинктиван процес адаптације на околинину, претходи свакој другој биолошкој активности, **комуникологија** се одређује као фундаментална дисциплина која би требало да помоћу јединствених принципа објасни подједнако успјешно како развитак примитивних организама, тако и развитак људског друштва“.¹³

⁹ Исто, стр. 167-175. Погледати од истог аутора и: *Гутенбергова галаксија* (Београд: Nolit, 1973) и *Меклуанова галаксија* (NUBS, Београд: XX век, 1971).

¹⁰ Мандић, Тијана. *Комуникологија, психологија комуникације*, (Београд: Клио, 2003), стр. 7.

¹¹ Томић, Зорица. *Комуникологија*, (Београд: Чигоја штампа, 2003), стр. 11.

¹² Danesi, Marcel., *Messages, Signs and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication Theory*, (Toronto: Canadian Scholars' Press, 2004), p. 10.

¹³ Томић, Зорица. *Комуникологија*, (Београд: Чигоја штампа, 2003), стр. 11.

1.2 Појам и дефиниције комуникације, примењивост на архитектуру

Термин **комуникација** потиче из латинског језика, од глагола *communicare* што значи „учинити заједничким, саопштити“, док именица *communicatio* садржи значења заједнице, саобраћања и општења. Основна етимолошка одређења ових појмова упућују на чињеницу да чин општења који представља основу комуникације, није ништа друго до успостављање заједнице, односно, друштвености. „Саопштити“ у овом контексту значи нешто „с-дружити“, односно, довести своје дјеловање у склад са заједницом и друштвеним животом, па се у том смислу може рећи да је комуникација по својој суштини „прелаз од индивидуалног ка колективном“¹⁴. Сама ријеч „комуникација“ је вишезначна у свакодневној употреби и поприма широк дијапазон значења: од саопштавања, јављања, обавјештења, преношења знања, споразумијевања, размјене мисли, идеја, осјећања, саучествовања у нечему, преко преношења порука, информација, па све до разговора, разумијевања, духовног дружења, општења, слагања (са другима) и сл.

Комуникацију је тешко објаснити на једноставан начин а да се при томе у потпуности не изгуби смисао.¹⁵ Постоји **велики број дефиниција комуникације**¹⁶ што показује, не само сложеност и свеобухватност феномена, већ и мноштво субдисциплина и специјалистичких теорија које за предмет истраживања имају комуникацију, па се тако појављује и потреба да се дефиниције, у зависности од полазних тачака и критеријума разврставају у одређене групе. Осим тога, у данашњој комуникологији постоји невјероватно „терминолошко шаренило“¹⁷ које је условљено националним језицима, лингвистичким традицијама као и различитим моделима одређења комуниколошке јединице, које поједини аутори самостално уводе.

¹⁴ J.Cazneuv., *L' Homme telespectateur*, (Paris: Editions Danoel/Goenthier, 1974), у Томић, Зорица., *Комуникологија*, (Београд: Чигоја штампа, 2003), стр. 27.

¹⁵ Price, Stuart., *Media Studies*, (London: Pitman Publishing, 1994), p. 1.

¹⁶ Погледати у Watson and Hill, *A Dictionary of Communication and Media Studies*, (наведено у Price, Stuart., *Media Studies*, (London: Pitman Publishing, 1994), p. 1.)

¹⁷ Мандић, Тијана. *Комуникологија, психологија комуникације*, (Београд: Клио, 2003), стр. 18.

Према приступу истраживању, комуникација се може сагледати кроз два основна типа: као **процес** и као **значење**.¹⁸ Комуникацијом као процесом („процесне школе“) баве се углавном теорије комуникације које комуникацију првенствено схватају као процес преношења информација (порука) као и однос јединки (елемената) међусобно и са околином. „Процесна школа“ настоји да објасни *шта* је комуникација и у том смислу се првенствено бави појединим елементима комуникационе поруке и њиховим међусобним односима. У ову групу спадају све теорије информације (математичке теорије). „Семиотичка школа“ се не бави преношењем порука, већ је нагласак на значењу порука у процесу комуникације.¹⁹ Овдје се не издвајају и не подвлаче фазе процеса већ текст и његова интеракција са културом коју ствара или прима. Без обзира на ову грубу подјелу јасно је да су **процес** и **значење** симултани догађаји и основна својства комуникације, и да је комуникација увијек и једно и друго, чак и када није јасно утврдити какав се комуникацијски процес догодио или о којој врсти значења се може говорити.

У мноштву дефиниција комуникације разних аутора (неки аутори наводе 126 дефиниција)²⁰ овдје су издвојене неке које могу бити од значаја за приступ архитектури као посебном културном и комуникацијском феномену. У том смислу се може препознати 15 кључних појмова²¹ који се могу разумјети као нека врста тежишта на коме су утемељене различите дефиниције комуникације, али исто тако и као различити елементи који су инкорпорирани у процес комуницирања, односно, као аспекти који омогућавају различите концептуалне приступе комуникацији:

1) **симболи** (симболичка природа комуникације), 2) **разумијевање** (тежиште на разумијевању поруке, односно, на некој врсти заједничког културног или симболичког поретка који омогућава комуникацију), 3) **интеракција** (комуникација је одређена као **однос**, или прецизније **са-однос**), 4) **смањење неизвјесности** (тежиште на одређивању узрока и/или циља комуникације), 5)

¹⁸ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 188.

¹⁹ Исто.

²⁰ Dance, Frank E.X. & Larson, Carl E., *The Function of Human Communication: A Theoretical Approach*, (USA: Holt, Rinehart and Winston, 1976), у Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 15-17.

²¹ Исто.

процес (динамичка природа комуникације), 6) **преношење, трансмисија, размјена** (тежиште на категорији међуразмене), 7) **везивање, спајање** (комуникација као **интеграција**), 8) **заједништво** (комуникација схваћена као чин објелодањивања неке поруке, чиме она постаје заједничка некој групи), 9) **канал, средство, начин, преносник** (акцент је на самим медијима преко којих се одвија комуникацијски процес), 10) **репликација памћења** (комуникација се доживљава као процес оживљавања памћења), 11) **дискриминативно реаговање** (комуникација се разумије као циљни процес промјене понашања у односу на почетни стимуланс, односно, комуникација се интерпретира као суштинска одлика живог свијета), 12) **побуда** (ове дефиниције указују на вриједност и значај циља и мотива који детерминишу извјесну комуникативну ситуацију), 13) **намјера** (фокус је на свесној намјери да се утиче на понашање и мишљење примаоца, често као свјесна намјера да се постигне унапријед смишљен циљ), 14) **моћ** (идеолошки моменат који стратешки различито позиционира пошљача, односно, примаоца поруке), 15) **вријеме, ситуација** (елемент времена, односно, контекста у којем се комуникација одиграва). Према неким ауторима комуникација је **активност**.²² Чак и када „пасивно“ чита неку књигу, слуша неку особу, разгледа слику или прати ТВ серију, људско биће је активно ангажовано у процесу разумијевања и осмишљавања дате поруке.

Без обзира на различите приступе у дефинисању појма комуникације, у основи је могуће већину ових одредница груписати у четири елементарна типа: комуникација као чин **заједништва, дјелења** („communis“ заједнички, „communicare“ дјелити, „sharing“) ²³, као **наговарање** или **убјеђивање** (средство за постизање неке намјере, у Аристотеловој реторици), затим као **утицај** или **одговор** (процес преношења информација, математичке теорије Шенона и Вивера, комуникација је остварена када је информација пренијета с једног мјеста на друго), и четврти тип посматра комуникацију као **интеракију** (системске теорије).²⁴ Кроз ова четири типа посматрања комуникације јасно је уочљив и

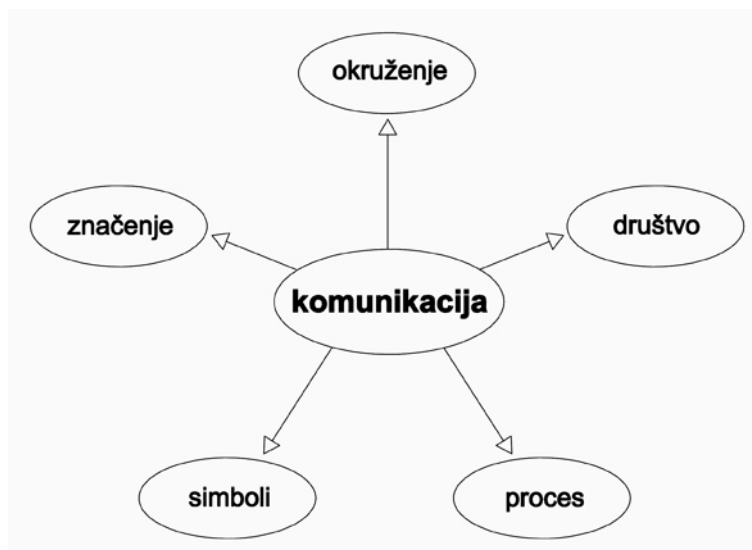
²² R. Dimpleby & G. Burton., *More Than Words: an Introduction to Communication*, (London: Routledge, 1992), у Томић, Зорица., *Комуникологија*, (Београд: Чигоја штампа, 2003), стр. 29.

²³ W. Schramm., „The Nature of Communication“ у W. Schramm & D.F. Roberts. eds. *The Process and Effects of Mass Communication*, (1971), р. 13., у Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 19.

²⁴ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 18 - 21.

еволутивни развој у приступу феномену комуникације, који се креће од првобитног и основног схватања комуникације првенствено као размјене ријечи, тј. говора (вербална комуникација) до системских теорија (теорија општег система) које комуникацију виде много шире, као релацију између ентитета различите природе, односно да је „све што се ради комуникација“.²⁵

Неки аутори сматрају да постоје три типа природе комуникације: **трансакциона** (промјена у било ком елементу у процесу, доводи до промјене у свим елементима комуникације), **афективна** (комуникација мора да има утицаја на другог) и **лична** (симболично изражавање и исчитавање су увијек личне природе). Према неким комуниколозима може се дефинисати пет кључних појмова у сагледавању комуникације: **друштво, процес, симболи, значење и окружење**.²⁶



Слика 1 – Кључни појмови у дефинисању комуникације. [Извор: West, Richard., Turner, Lynn H., *Introducing Communication Theory: Analysis and Application*, (McGraw Hill, 2007), p. 5.]

Враћајући фокус на архитектуру, као друштвени продукт и културни феномен, може се примијетити да је свака од наведених дефиниција на директан или индиректан начин у вези са њом, односно да се готово свака од дефиниција може разумјети као једна од њених карактеристика.

²⁵ Исто, стр. 23.

²⁶ West, Richard., Turner, Lynn H., *Introducing Communication Theory: Analysis and Application*, (McGraw Hill, 2007), p. 5 -7.

1.3 Функција и значај комуникације – архитектура у функцији комуникације

Изражавање и задовољавање људских потреба, како примарних тако и секундарних (нижих и виших потреба), представља сврху комуникације, **постојање потреба подразумејева комуникацију**. Кроз комуникацију се задовољавају друштвене и културне потребе (личне, друштвене, економске и креативне природе)²⁷ и сваки комуникацијски облик је аутентична форма одређене дјелатности (музичке, сценске, ликовне, архитектонске, итд.).²⁸ Узимајући у обзир одређења појма комуникације и типове порука које из њих произилазе, може се говорити о четири основне функције комуникације²⁹: *информације* (у свакој комуникацији без обзира на њене циљеве и намјере, налази се нека информација), *забаве* (комуникација везана за слободно вријеме), *инструкције* (поучавање, стицање нових сазнања) и *убјеђивања* (утицање на понашање и ставове других). Комуникација често служи као инструмент за постизање неког циља, контроле над физичким и психичким окружењем људи у чему је и њена инструментална функција.³⁰ Контрола подразумејева способност да се изазову планиране промјене у понашању или мишљењу реципијената. Заједничко за многе теорије комуникације које настају педесетих и шездесетих година 20. вијека, осим покушаја да се комуникативни процес шематски представе, јесте и увјерење да комуникација представља процес планираног, па према томе и контролисаног циљног општења.³¹

Архитектура је један од облика задовољавања човјекових потреба – најприје потребе за склоништем, заштитом од спољашњих утицаја (ниже потребе) а онда и потребама за разноврсним просторима везаним за широки спектар људских активности, као што су забава, позориште, спорт, итд. (више потребе). Обзиром да се показало да је комуникација у природи сваке људске активности, или како је то рекао Сапир (Edward Sapir) - „сваки културни модел и сваки акт друштвеног

²⁷ Томић, Зорица. *Комуникологија*, (Београд: Чигоја штампа, 2003), стр. 38.

²⁸ Мирослав, Туђман., *Структура културне информације*, (Загреб: Завод за културу Хрватске, 1983), стр.76 - 77.

²⁹ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 24.

³⁰ Исто.

³¹ Томић, Зорица. *Комуникологија*, (Београд: Чигоја штампа, 2003), стр. 77.

понашања укључује комуникацију било у експлицитном било у имплицитном смислу³² - онда се може рећи и да је свака активност истовремено и једна од функција комуникације. Тако је и **архитектура, заправо једна од функција комуникације.**

1.4 Језик архитектуре: архитектура као „текст“ културе

Оно што човјека разликује од осталих живих бића је способност стварања и коришћења симбола, чији најсавршенији облик представља језик, као генетски одређена и само човјеку својствена способност општења путем артикулисаног система вербалних знакова.³³ **Језик** постаје једно од „основних духовних средстава помоћу кога се одвија напредак од свијета осјећаја до свијета опажања и представе“³⁴, то је „систем који се сам објашњава помоћу узастопних система конвенција који се узајамно објашњавају“³⁵. Чињеница је да је сваки покушај да се нешто објасни највећим дијелом језички, односно, да хтјели или не, употребљавамо језик, а такође се и сваки начин изражавања у материјалном свијету, који, у процесу разумијевања, функционише на нивоу симбола, може посматрати као језик, схваћен као систем знакова на основу којих примамо то разумијевање. Из тог разлога неки семиотичари и лингвистичари, као на примјер Ролан Барт (Barthes), сматрају да је и семиотика грана лингвистике, будући да знаци који нису вербални могу добити значење само ако се повежу или искажу вербалним језиком.³⁶

Едмунд Лич све разнородне невербалне димензије културе, попут стила одјевања, конфигурације села, архитектуре, намјештаја, исхране, кувања, музике, физичких гестова, положаја тијела итд., види као организоване у структурисане скупове како би утјеловиле кодирану информацију на начин аналоган звуцима и

³² Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 9.

³³ Томић, Зорица. *Комуникологија*, (Београд: Чигоја штампа, 2003), стр. 11.

³⁴ Касирер, Ернст., *Филозофија симболичких облика*, књига I, (Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1985), стр. 35.

³⁵ Еко, Умберто., *Култура, Информација, Комуникација*, (Београд: Нолит, 1973), стр. 44.

³⁶ Барт тврди да је лингвистика шира од семиотике јер и семиотика, да би себе објаснила, мора да наиђе на језик., у Барт, Ролан., *Књижевност, митологија, семиологија*, (Београд: Нолит, 1973), стр. 319.

ријечима и реченицама природног језика, што значи да се може говорити и о граматичким правилима која управљају ношењем одјеће.³⁷

Лотман (Lotman)³⁸ доживљава умјетност као једно од средстава комуникације и тврди да се може одредити као нека врста језика који има своја правила, рјечник и структуру. Лотман назива **умјетничким текстом** низ знакова који припада неком умјетничком језику према одређеним правилима тог језика и разликује природни језик као првостепени и умјетнички језик, сложенији од природног, јер преноси сложене информације.³⁹ Умјетничко дјело схвата као комуникациони однос, издваја *језик* и *поруку* као два основна аспекта умјетничког дјела. Језик је непромјенљива страна умјетничког текста, која је истовремено и трајна, док је порука промјенљива и може да застари.⁴⁰

И када се говори о **архитектонској комуникацији** неминовно је дотаћи се **релације између језика и архитектуре**, односно запитати се да ли се и на који начин може говорити о језику архитектуре (да ли могу „слике бити текстови“⁴¹) као и како је он присутан, и прије свега, видљив, у архитектури, односно „на“ и „у“ архитектонским објектима. Како је семиотика у основи везана за лингвистику и књижевност, односно за језик и текст, тако се и посматрање културних феномена, па и архитектуре, одвија на нивоу језика. У теорији архитектуре присутан је и лингвистички приступ архитектури, гдје је језичка структура грубо преношена на архитектуру, али је више утемељено схватање архитектуре као једне од могућности за исчитавање културног контекста, односно, она се може схватати – „**читати**“ као „**текст**“ културе.

Изванлингвистички контекст под језиком подразумијева сваки систем састављен од знакова и кодиран на одређен начин, тј. у ширем смислу, и дизајн употребних објеката је, као јавни сервис, постао језик који даје форму објектима и моделује поруке, јер дизајн „прича“, комуницира порукама.⁴² Умберто Еко

³⁷ Lič, Edmund. *Kultura i komunikacija*, (Београд: Библиотека XX век, 2002), стр. 20.

³⁸ Yuri M. Lotman, (1922 - 1993), совјетски семиотичар и културни историчар, у Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 254 - 258.

³⁹ Исто.

⁴⁰ И француски теоретичар Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov, 1939 -), користи књижевни текст за разумијевање свих осталих текстова, а амерички књижевни критичар и теоретичар Роберт Шолес (Robert Scholes) испитује значење текста и његову зависност у пољу између аутора са једне стране и стваралачке улоге читаоца са друге стране. Исто, стр. 249 - 254.

⁴¹ Juras, Ivan., *Arhitektura između verbalnog i vizualnog*, (Zagreb: 2008), str. 38.

⁴² Sudjić, Dejan., *Il linguaggio delle cose*, (Bari: Editori Laterza, 2008), p. 16.

(Umberto Eco) тврди да се „језик“ архитектуре, ако га има, у ствари родио када је први човјек забо колац у земљу да огради простор или када је неолитски грађевинар положио колац на двије розге да би начинио први елемент архитектуре којој се данас дивимо, како у Стонхецу тако и у Партенону.⁴³

Џенкс (Jencks)⁴⁴ потенцира лингвистичко схватање архитектонског језика као средства комуникације и користи термине **архитектонски језик, архитектонска граматика, ријечи, фразе, синтакса, семантика, метафора, код** и слично, као и семиотичку теорију засновану на **три врсте знакова – иконичким, индексним и симболичким** (по семиотичару Персу), посматрајући тако архитектуру као вишезначан културолошки феномен (плурализам кодова), сврставајући је у семиотичке оквире и препознајући неколико семиотичких група.⁴⁵ Архитектонски језик мора да користи, попут говорног, познате јединице значења, па он види као „архитектонске ријечи“, заправо архитектонске елементе (врата, прозоре, стубове, преграде, конзоле, степеништа, итд.), наглашавајући да су архитектонске ријечи знатно еластичније, полиморфније од ријечи у говорном и писаном језику, више зависе од физичког контекста и личног кода посматрача, и да, као симболички знаци доминирају над иконичким и индексним. Џенкс, у доживљају архитектуре, прије свега, као метафоре засноване на кодовима, такође препознаје двије велике поткултуре: савремени код модерних архитеката и традиционални и локални код заснован на општем искуству и уобичајеним архитектонским елементима. По њему, „ако се од архитектуре очекује да комуницира на прави начин, онда она треба да избегне знакове који имају само једно значење, и као друго, она треба да буде прекомерно кодирана, да користи обиље популарних знакова и метафора да би преживела трансформације кодова који се брзо мењају, као и локалних кодова“.⁴⁶

⁴³ Еко, Умберто. „Семиотика инсенације“, *Стварање*, Год. 44. бр.1 (1989), стр. 74 -82.

⁴⁴ Амерички теоретичар архитектуре Чарлс Џенкс (Charles Jencks, 1939-), говори и пише о архитектури као комуникацији, директно или индиректно, у готово свим својим дјелима, почев од дјела *Meaning in Architecture* (са George Baird и сарадницима, NY: Braziller, 1969) које је дало англосаксонско виђење на тему архитектуре и комуникације; па преко *Signs, Symbols and Architecture* (са Ричард Бунтом (Richard Bunt) и Џефријем Бродбентом (Geoffrey Broadbent), NY & London: John Wiley, 1980.), *Towards A Symbolic Architecture* (Rizzoli, NY; Academy, London 1985.), *The Architecture of the Jumping Universe* (London & NY: Academy, 1995.) и *Нова парадигма у архитектури – језик постмодернизма* (Београд: Орион Арт, 2007).

⁴⁵ Џенкс, Чарлс., *Нова парадигма у архитектури – језик постмодернизма*, (Београд: Орион Арт, 2007), стр. 34.

⁴⁶ Исто.

За разлику од Џенкса, Роберт Вентури (Robert Venturi) комуникацију у архитектури схвата, са једне стране, апликативно и декоративно, као готову, самосталну „информацију“ која користи (често и злоупотребљава) архитектуру као носиоца те информације гдје „комуникација доминира простором као елеменат у архитектури и пејзажу“ и гдје је „графички знак у простору постао архитектура пејзажа“, смјештајући је у систем потрошачког, комерцијалног друштва. Са друге стране, архитектуру схвата као објекат/форму која може имати симболичко значење, и то онда кад формом јасно саопштава функцију (такве објекте назива „duck”–„патка“).⁴⁷ У том смислу, Вентури разликује „**декоративни омотач**“ (симболички знак) као једноставну љуштуру са причвршћеним знацима, као што су билборд/реклама, или апликација конвенционалног елемента, као што је тимпанон који симболизује улазак, и **структуре/објекте** код којих се подударају форма и функција, укључујући и модерне грађевине код којих су, заправо, конструкција, структура и волумен постали декорација („патка“).

У анализи и објашњењу архитектонских елемената и њихове примјене од античке архитектуре, преко средњег вијека и барока, па до модерне архитектуре прве половине 20. вијека, Џон Самерсон (Summerson), иако то експлицитно не наглашава, заправо указује да се „**класичан**“ **архитектонски језик** формира сталним понављањем елемената третираних на исти, или врло сличан начин, што је присутан феномен у настанку сваког облика језика, односно, да *нешто* што се понавља, на било ком пољу људског дјеловања, а има одређену *функцију* (примарно) и *значење* (секундарно), истовремено постаје и језик, односно средство разумијевања и споразумевања, средство комуникације.⁴⁸

Критикујући Џенксове паралеле између граматичке структуре језика и архитектуре (нпр. да су „prozori“ у архитектури као „ријечи“ у језику), Бранислав Миленковић, заступа мишљење, слично Лотмановом, да је „језик јединствен иако се форма мења“, и да је „свака од наведених „речи“ у поређењу са литературом кратка прича а никако само једна реч“, наглашавајући да је, по њему,

⁴⁷ Вентури, Роберт., Дениз Скот Браун, Стивен Ајзенур., *Поуке Лас Вегаса*, (Београд: Грађевинска књига, 1990), стр. 9 – 11.

⁴⁸ Summerson, John. *Klasični jezik arhitekture*, (Zagreb: Golden marketing, 1998), стр. 25 - 80.

универзалан архитектонски језик могућ једино у његовој „геометријској истини“.⁴⁹

И италијански теоретичар и критичар умјетности и архитектуре, Карло Арган (Giulio Carlo Argan) види аналогију између архитектуре и језика и то у сродности између постанка, агрегације и структурирања урбаног простора и постанка, агрегације и структурирања језика, што, по њему, одговара сродности између лингвиста (у структуралистичком, десосировском смислу) и урбаниста. Урбана конфигурација је визуелни еквивалент језика, и архитектонске чињенице се односе према урбаном саставу као говор према језику, али „како не постоји језик, већ само језичне ситуације, тако не постоје ни градови осим као урбане ситуације“.⁵⁰

Када се говори о језику архитектуре, тачније о језичкој аналогији која се користи у архитектонском дискурсу многи аутори наглашавају да архитектура није језик али се може рећи да је „као језик“.⁵¹ Абел (Abel) наглашава да је језик архитектуре метафора, односно да схватање архитектуре као језика може бити само на нивоу аналогије, која има могућност да превазиђе нашу перцепцију, наш доживљај стварности и прибјегавајући јој, често је не уочавамо, па прихватимо да је архитектура језик.⁵² Уочавајући неки архитектонски феномен, из потребе да га објаснимо, именујемо његове функције као систем друштвене комуникације употребљавајући језик као најближе и најприсутније средство комуникације тако што придружујемо одређена значења одређеним знацима, користећи језик као модел за *комуникативни процес у архитектури* који заправо још увијек не разумијемо.

Ева Мејер (Meyer) је такође мишљења да архитектура није језик, али да се са њим сусреће „на пријелазу између идеје и реализације: у нацрту, у цртежу“⁵³, у процесу настанка дјела јер је цртеж схваћен као „артикулација мишљења и градње“. Архитектура је, као и језик, заправо отјелотворење мишљења које се

⁴⁹ Миленковић, Бранислав., *Језик архитектуре*, Свеска 76, Последипломске студије, курс - Архитектонска организација простора 2002/03, (Београд: Архитектонски факултет, 2003), стр. 12 - 16.

⁵⁰ Argan Giulio, Carlo., *Arhitektura i kultura*, (Split: Logos, 1989), str. 67.

⁵¹ Abel, Chris., *Architecture and Identity: responses to cultural and technological change*, (Architectural Press, 2000), pp. 81 – 86.

⁵² Исто.

⁵³ Meyer, Eva. "Arhitektura i jezik", *Filozofska istraživanja*, br.25 (2), (Zagreb: 1988), str. 543 - 544.

редукује на статус пуке репрезентације, „опросторујућа реторика“ видљива кроз цртеж и писмо, кроз концепцију времена и простора.⁵⁴

Марио Ганделсонас (Gandelsonas) тврди да постоји посебан вид креативности у архитектури који је различит од језика, и заснива се на разликама које постоје између природе језика и природе архитектуре, и да се језик архитектуре не може научити. Архитектура посједује хеуристичке и инвентивне видове и полази од премиса друштва у коме се налази али са идејом да се кроз новине које доноси критички односи према њему.⁵⁵ Архитектонски језик се, као филмски, телевизијски, говор стрипа и сл., не прима са посебном пажњом (као што је то случај са умјетношћу која захтијева концентрацију и разумијевање), и архитектура је подложна брзом застаријевању као и мода (што није случај са умјетношћу – сликом или поезијом), што значи да се брзо мијења и прилагођава законима тржишта, технолошким и економским процесима, готово исто, као и остали производи масовне културе.

Можда је у схватању и разумијевању архитектуре као језика најбоље прихватити постојање *идиолекта* на чему (у језику) инсистира Еко. **Идиолект** је социолингвистички појам који се користи за означавање „језика“ сваке особе понаособ („језички производ“ својствен свакој особи), понекад толико карактеристичан да се већ по изражајној форми може препознати о којој особи се ради. Пренесено на архитектуру значило би да је сваки архитектонски објекат „језик/текст“ за себе, и да се једино тако може у потпуности разумјети. У том смислу се, како то види Абел, архитектура може посматрати као *полу-аутономна* („semi-autonomous“) језичка игра, субјекат са сопственим правилима и критеријумима, али под сталним утицајем спољашњих фактора и једини прави начин за њено разумијевање је у њеном упоређивању са различитим облицима живота.⁵⁶ Не постоји један језик архитектуре већ много њих и када поредимо један објекат са другим, ми заправо поредимо различите језике, сваки са својим правилима и унутрашњом логиком, тако да сваки од њих нуди различиту

⁵⁴ Исто.

⁵⁵ Gandelsonas, Mario. „Linguistics in Architecture“, in: *Architectural Theory since 1968*, ed. Hays, K. M., (London: The MIT Press, 1998), pp. 114 - 123.

⁵⁶ Abel, Chris., *Architecture and Identity: responses to cultural and technological change*, (Architectural Press, 2000), p. 86.

интерпретацију стварности, односно, не поредимо објекат са објектом, већ идеју са идејом, вриједности са вриједностима, значење са значењем.⁵⁷

Процес семиотизације архитектуре се заправо гради на специфичним међуодносима различитих „текстова културе“ (политички, научни, психолошким, етнолошки, умјетнички, свакодневни, итд.) и функционише као „отворени поредак знакова“.⁵⁸ У том смислу је могуће, осим схватања архитектуре као аутономног и затвореног система значења и вриједности, перципирати архитектуру, прије свега, као носиоца одређеног друштвеног идентитета, као облик приказивања и конструисања знања, односно, као један од легитимних говора идеологије.⁵⁹ Односно, може се говорити о архитектури као „наративном средству“.⁶⁰

⁵⁷ Као примјер Абел пореди Мисову (Mies) Националну галерију и Шаронову (Sharon) Филхармонију у Берлину, које се налазе на неколико стотина метара једна од друге. Исто, р. 95.

⁵⁸ Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904-1941*, (Beograd: Gradjevinska knjiga, 2007). стр. 12 - 14.

⁵⁹ Исто.

⁶⁰ Ricoeur, Paul. „Architettura come narrazione“, *Estetica e architettura*, a cura di Rocca Ettore. (Bologna: il Mulino, 2008), p.p. 235-250.

1.5 Невербална комуникација

Након појаве теорије информација педесетих година, јављају се и теорије које се баве невербалном комуникацијом, односно оним аспектом комуникативног процеса у којем су присутни нејезички знакови и симболи понашања. Уочено је да људи различитих култура мисле на различите начине и то изражавају не само језиком, већ и на бројне невербалне начине: гестовима, додиром, поимањем простора, поимањем времена, одјећом, храном, умјетношћу, архитектуром и сл. Становиште да се „не може не-комуницирати“ заправо прихвата сваки облик понашања као комуникацију. У том периоду се појављује и **кинезика** (семиотика покрета тијела) и **проксемика** (однос „човјек–простор“ у комуникацији), који чине основу модерних студија невербалне комуникације (паралингвистички знакови). За простор и архитектуру од посебног је значаја проксемика која изучава начине на које људи користе простор око себе како би невербално пренијели информације.⁶¹

1.5.1 Визуелна комуникација

Може се рећи да је и визуелна комуникација један облик невербалне комуникације. У свијету умјетности гдје се **визуелна комуникација** најприје појављује (60-тих година), може се дефинисати као облик и начин преноса информација савременим визуелним медијима (плакат, илустровни магазин, стрип, рекламе, фотографија, филм, видео, телевизија, факс, компјутерска мрежа), нарочито је везана за појаву мас-медија и свјесност о значају „слике“ у преносу информација.⁶² Ширећи границе семиотике Еко наглашава да семиотика визуелних комуникација може да олакша семиотичку дефиницију других културних система, на примјер предмета за свакодневну употребу, као што је то случај са архитектуром или индустријским дизајном.⁶³ Доминантно поимање свијета се одвија на нивоу перципирања и разумијевања свеприститних „слика“

⁶¹ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 291-306.

⁶² Шуваковић, Мишко., *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, (Београд: САНУ, Нови Сад: Прометеј, 1999), стр. 374.

⁶³ Еко, Умберто., *Култура, Информација, Комуникација*, (Београд: Нолит, 1973), стр. 117 - 123.

које нас окружују, односно информација (порука) које нам, директно или индиректно саопштавају.

1.5.2 Просторна комуникација

У оквиру теорија невербалне комуникације посебна пажња је посвећена испитивањима комуникативне средине, тј. контекста (намјештај, освјетљење, боје итд.), појма времена (културолошки и лични однос према времену), физички изглед комуникатора, простор комуникатора, итд. Комуникација простора доживљена преко визуелних, тактилних или акустичних канала је један од начина невербалне комуникације.⁶⁴

Амерички антрополог Едвард Хол (Hall) је раних шездесетих година увео у теорију комуникације термин **проксемика** и утврдио да количина личног простора за који људи осјећају да им је потребан, зависи од њихове социјалне ситуације.⁶⁵ **Проксемички** или **просторни код** је начин на који људи користе просторну комуникацију, односно, начин на који човјек несвјесно структурише свој микропростор – раздаљину између људи у свакодневним размјенама, организацију простора у кући као и у плану градова, што поставља темеље **семиотике простора**. Хол предлаже типологију проксемичког понашања на основу његовог просторног ширења и његовог културног нивоа, гдје се дефинишу зоне *микропростор* (непосредна човјекова околина, подручје његове приватности), *мезопростор* (човјекова шира околина) и *макропростор* (веће територије од насеља до градова и даље). Када се ради о културној димензији и нивоима проксемичког понашања, Хол разликује *инфракултурно* понашање (укоријењено у човјековој биолошкој прошлости, територијално понашање), *прекултурну* проксемику (човјеково чулно перципирање простора) и *микрокултурно* просторно понашање (одређено културним конвенцијама). Хол такође разликује двије основне просторне потребе човјека: *територијалну* и *личну*. Територијална се дијели даље на три категорије, примарну (лично окружење, стамбени или радни простор), секундарну (јавна мјеста, као што су

⁶⁴ Noth, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1990, p. 414., у Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 295.

⁶⁵ Edward Hall, (1914 - 2009). Hall, Edward T., *The Hidden Dimension*, (Garden City, N.Y.: Doubleday and Company, 1982)

школа, установа у којој се ради и сл.) и јавну (јавна мјеста уопште, гдје се избјегава ближи додир са непознатим свијетом). Хол сматра да и вријеме „говори“ исто као и простор и дијели га на техничко, формално (традиционално) и неформално вријеме, које зависи од контекста комуникационе ситуације.⁶⁶ Код неких аутора појављују се четири типа просторних зона: интимна, лична, друштвена и јавна, а просторни кодови су подијељени у три категорије: јавни, приватни и сакрални. Јавни простор се доживљава као дио заједничког семиотичког тијела („semiotic communal body“) док су приватни простори продужени семиотичког личног простора („self- space“).⁶⁷

Артефактни код такође спада у поље невербалне комуникације и служи као „средство које утиче на ток неке комуникације која се преноси другим кодом“ и везан је за наглашавање значаја контекста у комуникацији.⁶⁸ Тако, фиксирани особине предмета око нас као што су простор, величина, волумен, или оне полуфиксирани као свијетло, боје, намјештај и сл., помажу да се наметне одређена врста комуникације или усмјери у одређеном смјеру, односно „елементи наше средине преносе поруке о нама, диктирају природу комуникације која ће се десити.“⁶⁹

⁶⁶ Hol, Edvard. *Nemi jezik*, (Beograd: BIGZ, 1976), str. 11-40.

⁶⁷ Danesi, Marcel., *Messages, Signs and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication Theory*, (Toronto: Canadian Scholars' Press, 2004), pp. 226-228.

⁶⁸ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 302 - 303.

⁶⁹ Ekman, Paul & Friesen, Wallace „The repertoire of non verbal Behavior: Categories, origins, usage and coding“, *Semiotica*, 1., (1969), pp. 49-98.

2. Комуникација као процес: теорија информације

2.1 Модели теорије информација, примењивост на архитектуру

Теоретичари тзв. „процесне школе“, углавном математичари и информатичари, виде **процес комуникације као процес преношења информација**, гдје је комуникациони процес кретање а информација оно што се креће.⁷⁰ Теорија информације, као дисциплина кибернетике која се ослања на семиотику и теорију вјероватноће, развила се педесетих година прошлог вијека и може се дефинисати као наука која се бави процесом слања, преношења, примања и памћења информација, гдје се информација посматра као садржај добијен из спољашњег свијета.⁷¹ Њени оснивачи су Норберт Винер (Norbert Wiener), Клод Шенон (Claude Shannon) и Ворен Вивер (Warren Weaver). За посматрање архитектуре као комуникације математички модели теорије информације су од примарног, елементарног значаја јер се кроз њихову примјену **архитектура** може посматрати, прије свега, **као медиј који шаље информације**.

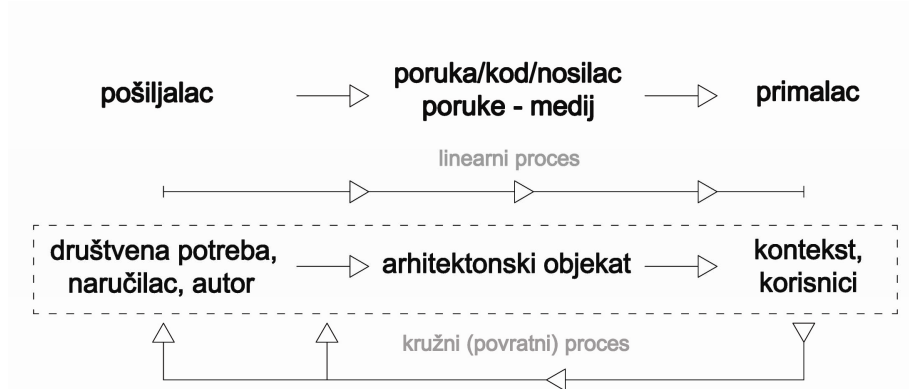
Математички модел Шенона и Вивера (1949) на коме су касније засновани готово сви модели осталих „процесних“ школа, види комуникациони процес праволинијски, као једносмјерно преношење порука.⁷² Три основна елемента тог процеса: **извор** (пошиљалац), **порука** (носилац поруке, медијум, комуникациони канал) и **одредиште** (прималац), могу се уочити и кроз функцију и значење неког архитектонског објекта. Архитектонски објекат је, на извјестан начин, увијек носилац порука које пошиљалац, у овом случају, нека друштвена потреба, наручилац (град, приватни инвеститор) или сам аутор, саопштава примаоцу, односно крајњем кориснику или контексту у ширем смислу, како друштвеном тако и физичком. Архитектонски објекат никада не настаје сам од себе, већ је увијек инициран неком колективном или индивидуалном потребом која има улогу

⁷⁰ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 21.

⁷¹ Шуваковић, Мишко., *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, (Београд : САНУ, Нови Сад: Прометеј, 1999), стр. 344.

⁷² Норберт Винер, са становиштем да комуникација укључује све процесе путем којих један ум утиче на други, овом додаје и појам *фидбека* (feedback) који уводи кружни концепт у модел. Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 29.

„пошиљаоца“. Тако је **архитектонски објекат истовремено и медиј (носилац поруке/а) и порука/е.**



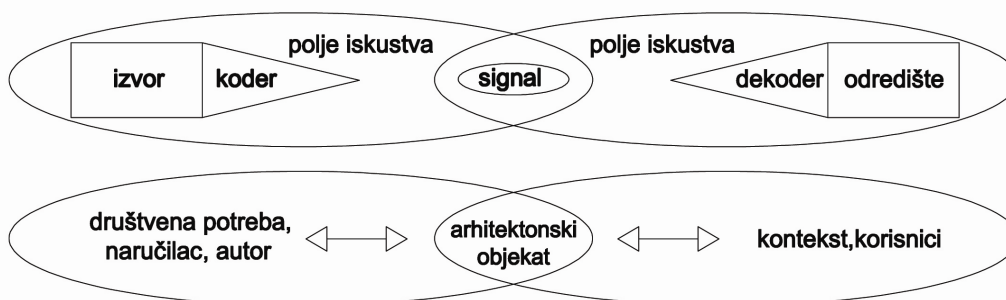
Слика 2 - Пренос информација – „линеарни и кружни модел“ – веза са архитектуром. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Неопходни аспекти сваког процеса преноса информација, као што су *физички* (постојање неког материјализованог носиоца информације), *семантички* (стварање и разумијевање значења) и *аспект ефикасности* (прихватање информације и њено даље коришћење), могу такође бити пренешени на феномен архитектуре, јер архитектонски објекат истовремено и носи информације (од информација везаних за његов утилитарни карактер - како га користити, до информација о друштвено-временском контексту у коме егзистира) и продукује значења, а аспект ефикасности огледа се у начину употребе и реакцијама корисника, као и у његовом уклапању у физички и друштвени контекст чији дио постаје.

Модел Вилбура Шрама (Wilbur Schramm, 1954)⁷³, израђен на основу модела Шенона и Вивера и заснован на становишту да комуникација подразумева дијелење и заједништво, показује интерактивну природу комуникационог процеса исказану кроз „поља искуства“ која се морају преклопити у некој мјери да би дошло до комуникације, односно комуникација се остварује само у оквирима властитих искустава. Пренесено на феномен архитектуре то би значило да се управо **кроз архитектонски објекат укрштају „поља искуства“ обје**

⁷³ Овај је модел започео Озгуд (Osgood), па се често у литератури наводи и као Озгудов и Шрамов кружни модел (осим овог, Озгуд је направио и психолингвистички модел који наглашава друштвену природу комуникације и сваке особе као потпуног комуникационог система, који је назвао „комуникациона јединица“, 1954. године). Исто, стр. 56 - 63.

стрaне (пошиљаоца и примаоца), како би објекат доживио своју максималну афирмацију у процесу његове употребе. Разлози и потребе из којих објекат настаје (иницајатор) морају се већински поклопити са потребама примаоца (корисник) како би се квалитетно, синергетски, остварио заједнички интерес кроз живот неког архитектонског објекта.



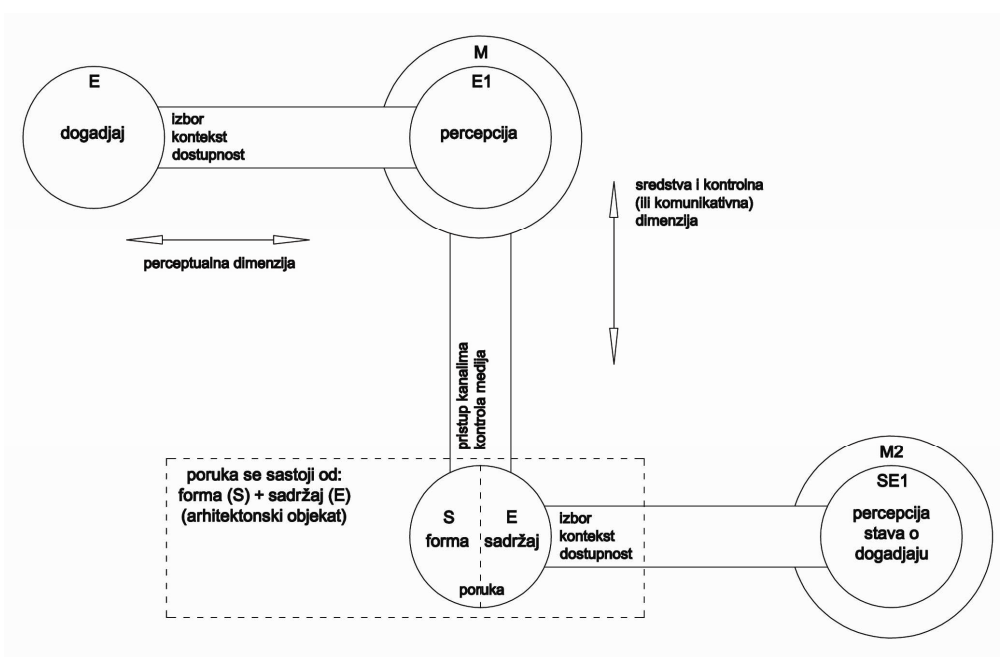
Слика 3 - Други Шрамов модел - примјена на архитектуру. [Извор: Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 58. (горе), С. Стамаговић Вучковић (доље)]

Шрамови модели су значајни за разумијевање феномена комуникације у ширем смислу, јер излазе из ограничавајућег информатичко-технолошког схватања информације и комуникације. Он такође уочава вишеслојност порука разликујући примарне и секундарне поруке, што је блиско семиотичком приступу комуникацији (денотативне и конотативне поруке и значења). Поруке се саопштавају кроз све нивое друштвене егзистенције и често превазилазе пошиљаоце, као што је то случај са умјетничким дјелима, великим споменицима културе (манастири, храмови, катедрале), односно архитектуром у најширем смислу ријечи.⁷⁴

Надовезујући се на Шенон-Виверов линеарни модел комуникације Џорџ Гербнер (George Gerbner, 1956) развија модел који наглашава значај контекста, односно „ситуације“ у којој долази до процеса комуникација, као и садржаја који има неко значење. Овај модел се бави питањем перцепције и значења, гдје перцепција није само психолошки процес унутар јединке, већ и културни процес, јер људи различитих култура перципирају стварност различито. Комуникациони процес почиње неким догађајем (Е), а онај који перципира (М - човјек, машина) има своју перцепцију тог догађаја (Е1) и састоји се од двије димензије

⁷⁴ Исто.

наизмјенично, прво *хоризонталне* (перцептивне или рецептивне) и *вертикалне* димензије (комуникације или средстава контроле).⁷⁵



Слика 4 - Гебнеров општи модел комуникације – архитектонски објекат може бити схваћен као порука. [Извор: Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 64., обрадила С. Стаматовић Вучковић]

Значај Гебнеровог модела је у томе што поруку види дводјелно, један дио поруке је **садржај** а други дио **форма** коју садржај добија (овај концепт „садржаја и форме“ појављује се и у семиотичким теоријама код Хјемселева), и однос између садржине и форме је динамичан и интерактиван. Структура поруке сагледана кроз садржај и форму чини овај модел прихватљивим за све облике комуникације, па и за архитектуру као комуникацију, јер указује на чињеницу да је јединствено постојање односа „**садржај-форма**“ кроз неки ентитет (нпр. архитектонски објекат) истовремено и показатељ присутности саме поруке. Однос „садржај-форма“ („**функција-форма**“) је близак архитектури јер она кроз њега једино и егзистира.

Надовезујући се на ове математичке моделе, неки аутори теорије комуникације издвајају три најдоминантнија комуникацијска модела која комуникацију виде: као **акцију** (Шенон – Виверов линеарни модел), као **интеракцију** (Шрамов двосмјерни, интерактивни модел) и као **трансакцију**

⁷⁵ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 64-65.

(трансактивни модел). У теорији информације појављују се и други модели који се или надовезују на основни модел Шенона и Вивера у покушајима да га осовремене, прилагоде свакодневним комуникационим ситуацијама и доведу до универзалне примјене на сваки тип комуникације, или представљају геометризоване математичке форме којима се комуникација може најбоље представити. Значај свих ових модела је у томе што помјерају границе феномена комуникације до чињенице да се, заправо, сваки **цивилизацијски продукт може сматрати комуникацијским чином, односно, да је све комуникација.**⁷⁶

Математичка теорија информација не разматра проблеме значења, већ се превасходно бави проучавањем преноса и пријема порука. Посматрана из математичке перспективе, информација није ништа друго до неопходан број порука који смањује неизвјесност дате ситуације („вредност информације не треба идентификовати са појмом који се саопштава“⁷⁷), заснована на бинарном кодном систему – „да/не“ порука. Информација, како наглашава Еко није толико оно што се каже, већ оно што се може рећи, она је степен могућности одлучивања у селекцији једне поруке.⁷⁸

Да теорија информације није само везана за математику и информатику, показује и чињеница да је њена појава иницирала развијање нове (експерименталне) естетичке теорије чији су водећи представници Макс Бензе (Max Bense), Умберто Еко и Абрахам Мол (Abraham Moles). Нову, експерименталну естетику Мол дефинише као науку о комуникацији заснованој на сталној дијалектици између форме и значења, која се испољава у дихотомији семантичког и естетског модуса, као збир, како семантичких тако и естетских информација.⁷⁹ Бавећи се питањима информација које дају уметничка дјела, Арнхајм (Arnheim) одбацује крутост и прецизност математичке теорије информација и закључује да „обрасци уметности пре дају облике, него што само

⁷⁶ Такви су Весли-Меклинов (Westley McLean), концептуални модел, тј. четворостепени модел масовног комуницирања (1957), модел Д. Берлоа (David K. Berlo) пренесен у социолошку сферу (1969), Денсов (Frank Dance) хеликоидни (спирални) модел комуникације (1967), Бекеров (S.L. Becker) мозаични модел комуникације (1968), Барнлундов (Dean C. Barnlund) трансакциони модел комуникације (1968), и сл. Исто, стр. 66 - 80.

⁷⁷ Еко, Умберто. ур., *Естетика и теорија информације*, (Београд: Prosveta, 1977), стр. 15.

⁷⁸ Еко, Умберто., *Култура, Информација, Комуникација*, (Београд: Нолит, 1973), стр. 31.

⁷⁹ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 104.

пружају податке⁸⁰, они изражавају универзално кроз конкретно, употребљавајући кодификоване симболе а да при том постижу висок степен вриједности управо тиме што се удаљавају од онога што репродукују.

2.2 Редунданца и ентропија у култури и архитектури

У теорији информације, комуникација подразумијева, прије свега, „редукцију неизвесности“, а информација је мјерљива количина те редукције. Порука са ниском предвидљивошћу се назива *ентропичном* (стање нереда, „количина информације“ је велика) или високо информативном, док је порука високе предвидљивости *редундантна* (стање реда, „количина информације“ је мала) и не посједује високу информативност. **Редунданца** се односи на све оно што је у поруци предвидљиво и конвенционално и она је потпуно супротна појму **ентропије** која се одликује новином и оригиналношћу.⁸¹ Ови појмови су важни са становишта комуникације, односно саопштавања порука и квалитета њихове разумљивости, нарочито у перципирању и доживљају умјетничких дјела, односно разних облика „умјетничког текста“, а тиме свакако и архитектуре. Умјетнички, поетски текст се одликује неодређеношћу и вишезначношћу, има отворен и динамичан карактер док наметање неког познатог естетског модела или структуре повећава његову редундантност, односно што је неко дјело популарније и пријемчивије за широки спектар публике имаће више редундантног и у садржају и у форми.⁸²

Кроз историју умјетности и архитектуре је уочљиво да, оно што је у једном тренутку било ново и необично постаје конвенција, стереотип или мода, односно, конвенцијализује се и изумире, уступајући мјесто нечем новом, другачијем, што тек долази. Судбина сваког умјетничког покрета је „да се побуни против тек превазиђене моде старе авангарде и да умре кад се појави нека нова мода, покрет или авангарда“.⁸³ Мода одговара појму тренутно актуелног, конвенционалног, препознатљивог, редундантног, док се авангарда везује за ентропију, тј. вишак

⁸⁰ Arnhaјm, Rudolf., „Теорија информације“, у *Естетика и теорија информације*, ур. Umberto Еко, (Београд: Prosveta, 1977), стр. 77 - 81.

⁸¹ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 291-295.

⁸² Исто, стр. 43.

⁸³ Пођоли, Ренато., *Теорија авангардне уметности*, (Београд: Нолит, 1975), стр. 114.

информативности, односно за ново, другачије, неразумљивије. Примијењени на умјетност, ентропија и редунданца су динамични и промјењиви феномени: неки умјетнички облик или стил може срушити постојећу конвенцију и бити ентропичан непосредној публици, али може успоставити и властиту конвенцију и повећати редундантност када се та конвенција научи и буде прихваћена. Оно што је „ново“ постаје „старо“, након извјесног времена, „јучерашњи ужас данас је мода, јучерашња ентропија данас је редунданца“.⁸⁴ Редунданца изазива осјећај задовољства због препознавања, незаинтересована је за промјену, док ентропија изазива осјећај незадовољства, непредвидљивости, али је стимулативна и тражи активно учешће публике у читању умјетничког дјела, у чему је и њена највећа вриједност. У процесу преношења поруке и количини информације, Мол препознаје „сувишак“ или редунданцу која служи да би се „рецепција претворила у перцепцију“ и да би порука добила неопходну мјеру предвидљивости, јер људски ум једноставно не може да реципира више од 16-20 бита оригиналности у секунди, тако да однос редундантности и оригиналности мора бити у таквој пропорцији која ће поруку чинити истовремено и оригиналном и разумљивом.⁸⁵ Да нема конвенција, па и стеротипова, не би постојала ни традиција, ни трајање само по себи, па се конвенција не може сматрати негативном, јер ствара **архетип комуникације**⁸⁶.

Редундантност и ентропичност у архитектури су повезани са исчитавањем архитектонских објеката, прије свега њихове утилитарности. Архитектура, или бар неки њени елементи (улази, прозори и сл.), мора бити заснована на редундантним порукама, на „архетиповима“ који су лако препознатљиви и разумљиви, како би се могла испољити, прије свега, њена примарна, утилитарна функција. Архитектура која би саопштавала искључиво ентропичне поруке не би могла бити довољно брзо схваћена и коришћена, што би обесмислило разлоге њеног постојања, могла би бити посматрана и доживљавана више као скулптурална форма. То наравно не значи да архитектура треба да буде искључиво редундантна, већ да увођењем ентропичности стално и континуирано

⁸⁴ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 43.

⁸⁵ Moles, Abraham., „Теорија информација“, *BIT International*, br.1., (Zagreb: 1968), str. 44.

⁸⁶ позивјући се на Northrop Frye-a, у Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 43.

помјера границе конвенционалног и већ познатог. Варијације између стандардизованих и универзалних порука са једне, и естетских порука, са друге стране су за Мола „поља слободе“ и оне стоје сваком ствараоцу на располагању да их користи на мање или више оригиналан начин.⁸⁷ На сличан начин и Еко види да „порука са естетском функцијом има, пре свега, двосмислену структуру у односу на систем очекивања који представља код“, али да постоји опасност да се сведе на потпуну несређеност, што не би требала да буде њена намјера, већ да ствара „продуктивну двосмисленост“ која побуђује пажњу реципијента и подстиче га на напор да је протумачи.

2.3 Теорија општег система – отворени и затворени системи

За разлику од већине модела комуникације о којима је претходно било ријечи, које желе да идентификују елементе који се јављају у процесу комуникације (извор, порука, канал, прималац) и да њиховим појединачним проучавањем дођу до сазнања о томе како делује комуникациони чин, **теорија општег система** („General System Theory“), као теорија мултидисциплинарног карактера напротив, сматра да се елементи не могу посматрати одвојено или независно, већ само као међуповезани дјелови који чине цјелину, и окренута је природи, функцији и посљедицама људске организације, дакле, „системска теорија је холистичка“⁸⁸, она тежи ка интеграцији у различитим наукама, како природним тако и друштвеним, у чему је и њен највећи значај.

Постоје два основна типа система: **отворени** и **затворени** и они су важни за разумијевање људске комуникације. Отворени системи су сви живи системи и постоје кроз сталну размјену са околином. Затворени систем је онај који не измјењује енергију, материју или информације са околином, који не признаје и не познаје ништа осим себе самог.⁸⁹

У најширем смислу, и **архитектура може бити посматрана као отворени или затворени систем**, што је уочљиво у односу који гради са својим окружењем.

⁸⁷ Moles, Abraham., „Теорија информација“, *BIT International*, br.1., (Zagreb: 1968), str. 39.

⁸⁸ Rogers, Everett M., Rogers, Rekhass A., *Communication in Organization*, (New York: 1976), p. 49. . у Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 85 - 101.

⁸⁹ Исто.

3. Комуникација као значење: семиотички дискурс архитектуре

3.1 Теорије и појмови семиотике, улога у културном процесу

Семиотика (од грчке ријечи *семион*-знак) је општа наука система знакова и њихових улога у стварању и растварању значења.⁹⁰ Термин „*semeiotics*“ је први употребио Хипократ (460-377 п.н.е.), оснивач западне медицинске науке, као науку о симптомима, гдје је „симптом“ имао улогу знака. Прву семиотичку идеју развија Џон Лок (Locke) у 17. вијеку када, међу наукама које помиње, уврштава и семиотику (тачније *семиотику*) коју изједначава са логиком, а „чији је задатак да се бави природом знакова које користи ум за разумевање ствари и преношење знања другима“.⁹¹ Све структуралне теорије значења и знака произилазе са краја 19. и почетка 20. вијека., од швајцарског лингвисте **Фердинанда де Сосира** (Ferdinand de Saussure, 1857 – 1913)⁹², и америчког филозофа и математичара **Чарлса Сандерса Перса** (Charles Sanders Peirce, 1839-1914).

Фердинанд де Сосир је дефинисао **семиологију** као општу науку свих система знакова (или симбола) захваљујући којима људи комуницирају међу собом, и која проучава живот знакова у друштвеном животу. Чарлс Перс поставља једну универзалну теорију знакова и користи термин **семиотика** да дефинише једну „готово нужну или формалну науку о знацима“, науку мишљења и значења, наглашавајући њену логичку функцију.⁹³ Може се рећи, да се Сосир бави више друштвеном функцијом знака, док Перс наглашава његову логичку функцију, односно да се семиологија бави настанком, преношењем и примјеном знакова и значења у друштвеном контексту а семиотика је више општа, формална наука о знацима и значењу.⁹⁴ Такође, може се рећи и да се семиологија више бави „проучавањем нелингвистичких система знакова“, мада термини семиологија и

⁹⁰ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 189.

⁹¹ Џон Лок (John Locke, 1632-1704) у свом „Огледу о људском разуму“. Исто.

⁹² Sosis, Ferdinand de. *Opšta lingvistika*, (Beograd: Nolit, 1969).

⁹³ Перс конституише три универзалне категорије свих ствари и појава: *firstness* (примарност – начин постојања нечега самог по себи), *secondness* (секундарност – однос првог према другом, поређење, искуство у времену и простору) и *thirdness* (терцијалност – друго у вези са трећим, навика, памћење, синтеза, комуникација). Giron, Pjer., *Semiologija*, (Beograd: Plato, XX vek, 2001), str. 6.

⁹⁴ Исто.

семиотика „покривају данас једну исту дисциплину, с том разликом што Европљани употребљавају први а Англосаксонци други од ових израза“.⁹⁵ Интернационално удружење за семиотичке студије (International Association for Semiotic Studies – IASS), основано 1969. године, одлучило је да термин **семиотика** користи као превод за **семиологију**, па је и у оквиру овог истраживања тај термин и усвојен.

Најједноставнија дефиниција семиотике налази се у ставу да је то „наука која покушава да одговори на питање: Шта значи А?“⁹⁶. Од средине 20. вијека семиотика се развила у велико поље изучавања, од језика тијела, умјетничке форме, реторичког дискурса, визуелне комуникације, медија, мита, нарације, језика, артефаката, гестикулације, одјевања, простора, архитектуре, маркетинга, кухиње, ритуала, једном ријечју, свега што је коришћено, настало или усвојено од стране људских бића како би произвело значења, односно, „чини се да све спада у њену надлежност“⁹⁷. Семиотичке и лингвистичке теорије су биле од изузетног значаја за стварање и разумевање значења која архитектура производи.⁹⁸

Раних педесетих година 20. вијека, појављује се и прва **аналогична између семиотике и архитектуре** на Архитектонском факултету у Фиренци (Gamberini 1953, Koenig 1964), где је Умберто Еко био гостујући професор у то доба. У раним седамдесетим годинама 20. вијека, развија се „семиотика простора“, гдје се као значајне године могу издвојити 1971. и 1973. година, када је у Интернационалном центру за семиотику и лингвистику у Урбину (Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica di Urbino), одржан први интернационални састанак на тему семиотике у архитектури гдје су Умберто Еко и други изнијели своја истраживања. Основа за ову тему било је Еково дјело *Одсутна структура* (*La struttura absente*, 1968)⁹⁹,

⁹⁵ Исто, стр. 5 - 6.

⁹⁶ Danesi, Marcel., *Messages, Signs and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication Theory*, (Toronto: Canadian Scholars' Press, 2004), p. 3.

⁹⁷ Еко, Умберто. „Семиотика инсенације“, *Стварање*, Год. 44. бр.1 (1989), стр. 74 -82.

⁹⁸ На X Интернационалном конгресу архитектуре и семиотике, одржаном у Барселони 1996. године у организацији Интернационалне асоцијације за семиотику простора (International Association for the Semiotics of Space - IASSP) професор Мартин Крампен (Martin Krampen) даје кратак преглед развоја семиотике архитектуре и семиотике простора. Krampen, Martin., “Semiotics of architecture, semiotics of space – looking back and ahead”, ed. Thornberg, Josep Muntanola. *Arquitectura, semiotica i ciencies socials. Topogenesi*, (Barcelona: Edicions UPC, 1997), p. 4.

⁹⁹ *La struttura absente*, (Milan: Bompiani, 1968) је први пут преведена на српско-хрватски језик под називом *Култура, информација, комуникација*, (Београд: Нолит, 1973).

као и дјело *Значење у архитектури (Meaning in Architecture, 1969)* Чарлса Џенкса (Jencks) и Џорџа Берда (Baird), које је показало англосаксонско виђење теме.¹⁰⁰

У 20. вијеку семиотика се развијала углавном преко следбеника Сосира и Перса.¹⁰¹ Роман Јакобсон (Roman Jakobson, 1896-1982) дефинише шест лингвистичких функција знака (*референцијалну, емотивну, конативну или инјуктивну, поетску или естетску, фатичку, металингвистичку*), примењивих на све облике општења (па и на архитектуру). Дански лингвиста Луис Хјелмслев (Louis Hjelmslev, 1899-1965), термилошки модификује Сосиров модел знака (означитељ и означено) и дефинише га кроз појмове *план израза* (умјесто означитеља) и *план садржаја* (умјесто означеног), које даље раслојава у семиотичку форму и супстанцу, чинећи тако четири слоја: *форму-садржај, форму-израз, супстанцу-садржај* и *супстанцу-израз*, што се показало као погодније за структуралистичко тумачење природе умјетности.¹⁰² Амерички бихевиориста Чарлс Морис (Charles W. Morris, 1901-1979) даје широку дефиницију подручја семиотике (од језика до комуникације међу животињама) и разликује три димензије семиотике: *синтактику* (носилац знака) коју су касније његови следбеници назвали *синтаксом, семантику* (десигнатум/денотатум) и *прагматику* (интерпретант/интерпретатор).

Насљедници Сосира, Хјелмслева и Јакобсона, француски структуралисти, окренули су се лингвистици да би пронашли свој модел (“лингвистичка семиотика“)¹⁰³, за проучавање вербалних порука, али су тај апарат, по аналогији, примјењивали и на предмете и појаве који припадају другим системима знакова и семиотичким кодовима. Тако антрополог и етнолог Клод Леви – Строс (Claude Lévi-Strauss, 1908 - 2009), зачетник француског структурализма, под утицајем Јакобсона, преузима теорију језика као структуралистички модел за све културне процесе, од кувања преко родбинских веза до митова и легенди (нпр. „кување није

¹⁰⁰ Jencks, Charles., Baird, George., *Meaning in Architecture*, (NY: Braziller, 1969).

¹⁰¹ Ослањајући се на Сосирову теорију знака, двадесетих и тридесетих година 20. вијека се појављује тзв. Прашки језички круг који је сачињавала група руских и чешких научника (између осталих и руски лингвистичар и семиотичар Роман Јакобсон, естетичар Јан Мукаржовски, Петар Богатирјев који се бавио примјеном семиотике на начине одјевања, итд.), а који је дао значајан допринос структуралистичкој лингвистици као и утемељењу гледишта да постоје други знаковни системи осим језика и да су све културне појаве повезане међусобно у једном активном и сложеном међуодносу, са посебним акцентом на разумијевање умјетничког дјела и полисемантичност естетског знака. Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 232 - 234.

¹⁰² Његова глосематичка семиотика приписује супстанци и форму и значење (садржај) тј. супстанцу одваја и од материје и од форме. Исто, стр. 235 - 238.

¹⁰³ Исто, стр. 201 - 204.

материјална дужност већ културна трансформација“).¹⁰⁴ Шездесетих година 20. вијека структурализам је био веома популаран обухватајући готово све друштвене феномене од историје до математике, јер су структуралисти настојали да открију појмовне структуре преко којих различите културе организују своју перцепцију и разумијевање свијета. Крајем шездесетих година, у специфичним друштвеним околностима, структурализам престаје да буде доминантан и почиње да уступа мјесто пост – структурализму.

Може се рећи да се семиотика касније развијала у два правца. Један је хуманистички приступ **Ролана Барта** (Roland Barthes, 1915 – 1980) који се бави **социокултурним системима значења**, користећи језичка правила и кодове, који владају и постоје у разним културним појавама, „митологијама“ (систем хране, моде, аутомобила - *Митологије*, 1972) и који сматра да је лингвистика шира од семиотике, која је само један њен дио.¹⁰⁵ Он наглашава да је „дејство семиологије бескрајно“ и да „чим има друштва, свака употреба је преобраћена у знак те употребе“.¹⁰⁶

Други је приступ италијанског филозофа и књижевника **Умберта Ека** (Umberto Eco, 1932 -) који критикује структурализам (нарочито Леви–Стросов „онтолошки структурализам“) и развија **теорију семиотике „у улози читаоца“** у коју укључује методе теорије информације и комуникације, културну антропологију и Персову теорију знакова. Еко фаворизује „примијењену семиотику“ у оквиру које се бави проучавањем веома различитих тема, од средњовјековне културе до авангардне музике, од умјетности до кича, од мита до идеологије у масовним медијима.

Посебан значај семиотике Барта и Ека је у томе да семиотика посматра све културне феномене као системе знакова и да је термин *прималац* (преузет из теорије информације) замењен термином *читалац*, јер семиотика посматра појаве као „текстове културе“, чак и кад се ради о неком другом медију (филму, фотографији, архитектури). Читање укључује виши степен активности, иако је процес читања друштвено и културно условљен, па тако читалац (реципијент или

¹⁰⁴ Исто, стр. 275 - 280.

¹⁰⁵ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 259 - 274.

¹⁰⁶ Барт, Ролан., *Књижевност, Митологија, Семиологија*, (Београд: Nolit, 1971), стр. 343.

прималац поруке) помаже у стварању значења текста, уносећи у њега своја искуства, вриједности и емоционалне одговоре.¹⁰⁷

3.1.1 Знак, означитељ/означено, кôд

Семиотика не проучава менталне процесе означавања, већ само комуникационе конвенције као културне феномене, она се бави кодовима и системима уопште, као и културом у којој кодови и знаци дјелују, односно, занимају је, прије свега, *знак*, оно *на шта* се знак односи и онај *ко* користи знак.¹⁰⁸

Постоје различите дефиниције знака, али већина полази од античких филозофа, Аристотела прије свих, који **знак** дефинишу као **ствар која указује на нешто друго што није она сама** и чија веза са стварношћу је само преко људског ума који га користи.¹⁰⁹ **Знак** је чулима доступан елемент који субјекта упућује на нешто, који заступа, приказује и означава биће, замисао, предмет, ситуацију или догађај, чиме их посредно уводи у природне (историјске) или формално научне и визуелне језике.¹¹⁰ **Знак је сигнал** који стоји за нешто у нашем искуству и увијек представља објекат на сведеном нивоу неког наговјештаја.¹¹¹

У сосировској семиотици, знак је дефинисан **дихотомијом**, он је бинаран (дијадична структура знака) и састоји се од **физичке форме** (*означитељ*, материјални дио знака) и **менталног појма** (*означено*, појмовни дио знака) који је са њим у вези, а који је, уствари, поимање спољашње стварности и који стварају људи одређеном културом којој припадају (треба правити разлику између знака и објекта). Однос између означеоца и означеног је конвенционалан; он је резултат договора између његових корисника, укључујући и мотивисане знакове или природне показатеље који се користе као знакови.¹¹²

¹⁰⁷ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 191.

¹⁰⁸ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 192 - 193.

¹⁰⁹ Исто.

¹¹⁰ Шуваковић, Мишко., *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, (Београд : САНУ, Нови Сад: Прометеј, 1999), стр. 383.

¹¹¹ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 59.

¹¹² Giro, Pjer., *Semiologija*, (Beograd: Plato, XX век, 2001), str.31.

Комуникација зависи од знаковних система различитих врста који организују знакове, тј. од **кодова**, којима управљају правила која прихватају сви чланови заједнице који их користе.¹¹³ То може бити језик, писмо, математички знаци, ноте, сликарство, архитектура, фотографија, мириси, додири, итд., којима се корисници несвјесно покоравају не примјећујући да су потчињени систему обавезних односа.¹¹⁴ **Процес кодовања** је заправо перципирање стварности, гдје перцепција значи давање смисла стварима око нас.¹¹⁵

У најширем смислу кодови могу бити *вјештачки* и *природни* (језик), затим *кодови понашања* (који регулишу начине понашања заједнице и појединих чланова) и *значењски кодови* (зависе од заједничке културне средине корисника) који постоје у сваком друштву и често се прожимају.¹¹⁶ **Културни кодови** су кодови који имају препознатљиву друштвену или комуникативну функцију и преносе се преко одговарајућих медија и канала комуникације и дијеле се на **дигиталне**, сачињене од компоненти повезаних неким одређеним правилима (нпр. језик и математика), њихова значења су у ријечницима и могу се научити, и **аналожке**, који имају неку везу по облику са стварима на које се односе као што су слике, мапе, покрети тијела и сл., и не могу се уопштено одредити (њихова значења нису у ријечницима). Умјетност је посебан вид аналошке комуникације иако може да садржи у себи и дигиталне кодове (нпр. музика је аналоган код али јој нотни систем даје особености дигиталног кода; плес је аналоган код јер се тешко може забиљежити). **Архитектура доминантно спада у аналошке културне кодове**, јер није заснована на кодовима који се могу научити, али је **зависна и од дигиталних кодова**, јер има потребу да буде технички приказана (пројекат, цртеж) како би уопште могла да се произведе и користи.

¹¹³ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 146.

¹¹⁴ Еко, Умберто., *Култура, Информација, Комуникација*, (Београд: Нолит, 1973), стр. 49.

¹¹⁵ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 149.

¹¹⁶ За више информација погледати у Еко, Umberto. *Kod*, (Beograd: Narodna knjiga, 2004).

3.1.2 Индекс, симбол, икона (слика)

Персова тријада - трихотомија: **индекс (показатељ), симбол и икона (слика, „icon“)**¹¹⁷ је посебно интересантна за семиотичко и симболичко схватање архитектуре. На основу тога како се изражава однос између означитеља и означеног знаци су разврстани у три категорије: **индекси** (условљени дјеловањем предмета, трагови), **иконе-слике** (сличне предметима, слике које представљају нешто што већ постоји) и **симболи** (који су законима асоцијације повезани са предметима у мисли, научена веза између означитеља и означеног).

Икона дјелује на „принципу сличности“, личи на објекат и тај **иконички знак** само представља објект. Феномен иконе (слике) се заснива на искуствима из прошлости, она треба да у свијести примаоца пробуди познате представе, слике тј. сјећања на оно што се видјело, чуло, осјетило, окусило и сл., када су оне потпуно одвојене од својих првобитних околности, па је иконички знак разумљив само онима који познају одређени код или конвенцију. **Индекс** представљају знаци који су сасвим извјесно у вези са стварношћу и блиски са својим објектом, а многи знаци имају и иконичну и индексну природу (индекс често укључује у себе и икону). Најсложенији типови знакова су **симболи**, јер они зависе од других знакова и утврђених друштвених конвенција да би могли да се препознају и тумаче. У семиотичком смислу, симбол је одређен тип знака, где је однос између означитеља и означеног арбитран и конвенционалан, тј. утврђен договором.¹¹⁸ Пренесено на свакодневне феномене, фотографија би била примјер за икону, дим је индекс ватре а ријеч је симбол.¹¹⁹

У дефинисању појма симбола дешава се исти феномен као у дефинисању знака, јер се покреће питање да ли је симбол, уствари, синоним за знак, и да ли се

¹¹⁷ Суштински појам Персове семиотике није *знак* већ *знак-акција*, односно семиоза, као и то да је за проучавање значења нужно имати у виду три елемента: *знак, корисника и спољну стварност*. Он их сагледава на нивоу „комуникацијског значења“, у троуглу *знак-објект-тумач* и разматра њихов интерактивни однос, јер се могу разумјети само ако се посматрају у међусобној зависности. *Знак (репрезентаман)* је објект који се опажа и који функционише као знак. *Објект* је нешто што знак представља, може бити и материјални објект који је перципиран из стварности, нешто што постоји прије знака. *Тумач (интерпретант)* је значење знака, „ефекат знака“. Сваки од ових елемената се даље триадично разлаже, али су најзначајнији типови знакова који произилазе из *објекта*, који освјетљавају односе између знака и предмета на који он упућује. Овај корелат знакова други аутори називају *симбол* (Огден и Ричардс), *знак средство* (Морис), *означитељ* (Сосир), *израз* (Хјелмслев). Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 205 – 215.

¹¹⁸ У контексту Персове тријаде термин „симбол“ није срећно изабран обзиром на његово вишезначно својство. Исто, стр. 193.

¹¹⁹ Исто, стр. 213.

семиотика идентификује са симболиком.¹²⁰ Еко даје преглед дефиниција и тумачења појма симбола, позивајући се на разне ауторе, наглашавајући да све може бити симболично јер је комуникација симболична у својој цјелини.¹²¹ Симболи настају из приватних разлога (идиолектних), како на то указује Фројд (S. Freud) или су, што подржава Јунг (C. Jung), архетипови, дио колективног несвјесног, јер појединац призива колективну залиху значења коју дијели са својим саговорницима.¹²² Тумачење симбола се врло често мијеша са тумачењем термина алегорије, и више се схвата као метафора за нешто друго.

У перципирању и разумијевању архитектонског објекта или неких његових дјелова, честа је употреба симбола, нарочито његовог „фигуративног“ смисла, јер симбол имамо сваки пут када једна дата секвенца знакова, изван значења које је тим знацима могућно непосредно додијелити на основу једног система функција значења, сугерише једно „индиректно значење“.¹²³

¹²⁰ Еко, Умберто, *Симбол*, (Београд: Народна књига, 1995), стр. 7 - 25.

¹²¹ Сосир назива „симболом“ оно што би Перс назвао „иконом“, код Хјелмслева семиотичка интерпретација је питање форми а естетичка и питање суштине, у структурализму Леви-Штроса се и потпуно идентификује, где се тврди да свака култура може бити разматрана као свеукупност симболичких система, као и код Лакана (Lacan), гдје се затим семантичко идентификује и са лингвистичким. Хегел (Hegel) симболично схвата само као један од момената умјетности и налази сопствене коријене прије и изван умјетности, а Касирер (Kasirer) признаје разлике артикулације између разних симболичких форми уводећи категорију симболично-семиотичког. Симболично се може разумијети и као конвенционално-арбитарно, јер је симбол знак везан за сопствени објекат (динамички објекат) или за сопствени садржај (непосредни објекат), на основу неке утврђене конвенције, једне арбитарне друштвене одлуке. Симболичким, како даље елаборира Еко, управља „ratio difficilis“, односно, то су они знаци у којима израз, на основу правила пројекције, репродукује нека од својстава која бивају призната садржају и то је значење блиско оном у формалној логици, алгебри и другим наукама. Постојање симбола указује да „постоји и информативна акумулација (информација)“ а симбол се може поистовјетити и са алегоријом. Детаљније подледати у Еко, Умберто., *Симбол*, (Београд: Народна књига, 1995).

¹²² Исто, стр. 30-40., као и Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 194.

¹²³ Еко, Умберто, *Симбол*, (Београд: Народна књига, 1995), стр. 21.

3.2 Форма: медиј комуникације између концепта и знака

Процес архитектонског пројектовања резултира формом, односно, видљивим и опипљивим дијелом архитектуре и то је увијек прво што се у простору опажа и са чим се сусреће. **Форма** је дио материјализације концепта и у комуникацијском смислу свакако један од најзначајнијих, како на нивоу сингуларне, архитектонске материјализације, тако и на нивоу урбанистичког обликовања, структуре града, односно, неког урбаног склопа или станишта (градски пејзаж).

Њемачки скулптор и теоретичар, Хилдебранд (Hildebrand), разликује „форму постојања“, односно, форму (предмет) саму по себи, независну и апстраховану од окружења и спољних утицаја и „форму дјеловања“, која представља оптичку слику предмета, форму зависну од спољних фактора, од скупа узајамних дјеловања промјена освјетљења, околине и одстојања сагледавања.¹²⁴ Овдје се сагледава, прије свега, архитектура као „форма дјеловања“¹²⁵ и њена могућа комуникабилна својства као одређеног вида знаковног система (језика) која преводе концепте аутора у коначни, материјализовани облик. Интенција постаје стварност једино кроз неку форму, због чега може бити дефинисана као „специфичан начин живота“.¹²⁶

Велимир Неидхардт (Neidhardt) користи савремена теоријска тумачења из друштвених и хуманистичких наука (укључујући и семиотику) за поставку нове методе сврсисходнијег архитектонског и урбанистичког пројектовања, коју назива антропосоцијалном теоријом пројектовања. Посебан акценат у његовом истраживању представља проблем комуникације између корисника и процеса планског креирања простора, гдје генерисање тродимензионалне форме види као врхунац менталног стваралачког процеса, у коме се интелектуални концепт или идеја трансформише, продукује у форму, која се, као појавна категорија може посматрати као знаковно обиљежје – „знак“, гдје је знак, семиотички дефинисан као „било што што може представити нешто друго“. Он користи семиотичке постулате утемељивача семиотике Сосира и Перса и преводи их, уз неке раније

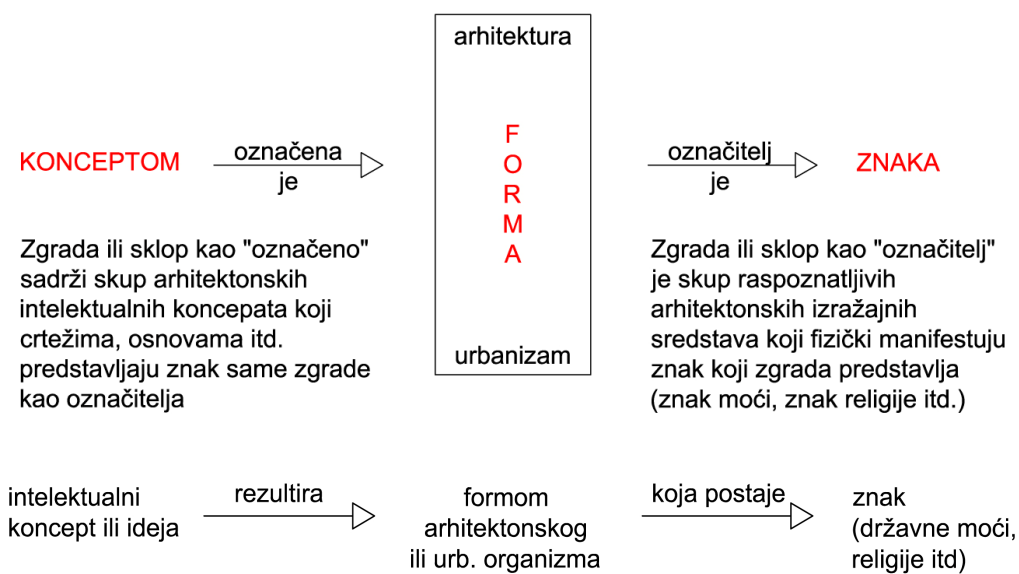
¹²⁴ Adolf von Hildebrand, (1847-1921). Hildebrand, Adolf., *Problem forme u likovnoj umetnosti*, (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1987), str. 20-26.

¹²⁵ Исто, стр. 79-85.

¹²⁶ Focillon, Henri. *Život oblika / Pohvala ruci*, (Beograd: Kultura, 1964). VIII – X.

моделе из семиотике архитектуре и простора, на архитектонски објекат, указујући на начин његовог семиотичког, а тиме и комуникативног дјеловања.

Када се основна семиотичка дихотомија „означитељ-означено“, постављена код Сосира, пренесе на архитектуру, јасно је да архитектонски објекат може бити и једно и друго, „означитељ“ - будући да се формом манифестује „знак“ а може бити и „означено“ тј. скуп архитектонских идеја и концепата онога што она као означитељ представља, што зависи од контекста сагледавања.¹²⁷ Архитектонско дјело је знак који „временом даје бесконачно различите одговоре“.¹²⁸



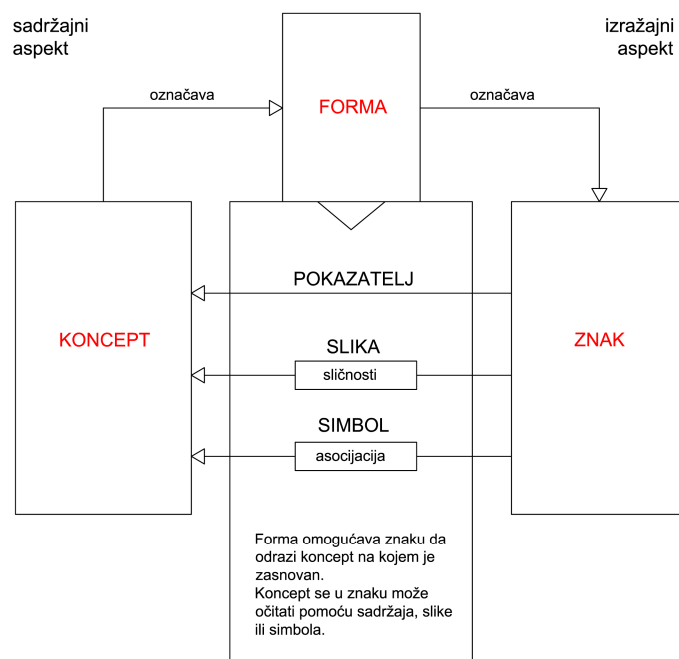
Слика 5 - Однос форме и архитектуре као „знака“. [Извор: Neidhardt, Velimir. *Čovjek u prostoru – antroposocijalna teorija projektiranja*, (Zagreb: Školska knjiga, 1997), стр. 66.]

Када се однос између „означеног“ и „означитеља“ схвати као семантичка карактеристика форме у простору (између концепта и знака), она се може исчитавати кроз Персову трихотомију: „индекс“ као непосредно исчитавање, „слику“ која се манифестује на сличности аналогичке или структурално-логичке природе и „симбол“ као научени, већ усвојени, однос између означитеља и означеног. У свим случајевима **форма је медиј комуникације између концепта и знака**. Симбол визуелно представља оно што је невидљиво и изражава оно што је неизражајно, и људска потреба за симболизацијом је потреба за одржавањем

¹²⁷ Neidhardt, Velimir., *Čovjek u prostoru – antroposocijalna teorija projektiranja*, (Zagreb: Školska knjiga, 1997), стр. 58 – 72.

¹²⁸ Koenig, G. Klaus. „ Архитектура као говор и семиотика“, у Зеви, Бруно., *Концепт за контраисторију архитектуре*, (Београд: Centar VAM, 2007), стр. 93 – 94.

културног идентитета односно, та комуникацијска моћ дефинисана је културним контекстом.



Слика 6 - Перпетуални дијаграм означавања. [Извор: Neidhardt, Velimir. *Čovjek u prostoru – antroposocijalna teorija projektiranja*, (Zagreb: Školska knjiga, 1997), стр. 67.]

Осим тога, Неидхард поставља генерисање форме (схватајући га као процес пројектовања) у семантички контекст тако што преводи четири принципа генерисања форме (прагматички, аналогички, типологички и синтаксни или канонски) која преузима од Бродбента (Broadbent) кроз Персову трихотомију (индекс, слика и симбол)¹²⁹. Преклапање начина генерисања форме и система значења показује да прагматичном приступу одговара индекс у теорији знакова, што значи да је исчитавање објекта непосредно, тренутно препознавање, без потребног посебног предзнања; аналогичком и синтаксном (канонском) приступу одговара слика зато што она функционише на различитим нивоима аналогича (од реалних до апстрахованих), дакле, према сличностима идеје са спољним облицима или унутрашњом грађом, а типологичком приступу одговара симбол

¹²⁹ Генерисање тродимензионалне форме Бродбент (Geoffrey Broadbent) посматра кроз четири основна приступа: *прагматичан* приступ везан је за примарну употребу расположивих материјала и задовољавање потреба; *аналогички* приступ заснован је на визуелним аналогичама објеката са постојећим природним и умјетничким феноменима; *канонски (синтаксни)* приступ генерише форму познатим геометријским системима од Египта до новог рационализма; *типологички* приступ даје прикладну, већ познату, типску форму која најбоље одговара датим условима. (G. Broadbent, *Design in architecture – architecture and the human sciences*, John Wiley and Sons, 1973. pp. 412-430.) у Neidhardt, Velimir., *Čovjek u prostoru – antroposocijalna teorija projektiranja*, (Zagreb: Školska knjiga, 1997), стр. 53 – 57.

jer je tipološki doživljen objekt naučeno prepoznavanje, objekt je sam po sebi simbol neke kulturne konvencije. Četiri osnovna tipa generisaња forme условљавају четири начина „читања“ објеката, односно, четири различите реакције посматрача. Повезано са Персовом теоријом знакова то одговара тријади: слика (аналогјски и канонски приступ), индекс (прагматичан приступ),

Tabl. V. Generiranje forme u semantičkom kontekstu

GENERIRANJE FORME U PROJEKTIRANJU			
Pragmatičan pristup	Analogijski pristup	Kanonski pristup (sintaksni)	Tipološki pristup
Od pretpovijesti raspoloživi materijali upotrebljavani su na niz načina dok neka kombinacija ne bi uspjela, odnosno zadovoljila zbir osnovnih potreba. Mogućnost kreativnog slučaja. Potpuna sloboda koncipiranja.	Izvlače se analogije s postojećim zgradama ili prirodnim formama, slikarstvom, konstrukcijom, filozofijom, biologijom. Nastaje s prvom upotrebom crteža ili modela kao analogije za zgradu.	Forma se generira s dvoili trodim. geometrijskim sistemom. Egipat, Grčka, Platon, Aristotel, gotske katedrale, renesansa, dimenzijska koordinacija, prefabrikacija, Modulor, novi racionalizam itd., fenomeni su primjene ovog pristupa.	U početku se počinje s mentalnom slikom prikladne građevne forme koja će najbolje zadovoljiti klimatske i kulturne zahtjeve. Vernakularna arhitektura, oponašanje velikih majstora, primjena tip-skih rješenja itd. karakteriziraju pristup. Ograničena je kreativnost i prevladava konvencija.
KONCEPT REALIZIRANOG OBJEKTA ILI URBANISTIČKOG ANSAMBLA MOŽE SE ODČITATI:			
Neposredno, prima vista	Prema sličnosti ideje s vanjskim oblicima	Prema sličnosti ideje s unutarnjom građom	Asocijacijom, arbitrarno
REAKCIJA PROMATRAČA JEST:			
Bezuvjetan refleks, trenutno prepoznavanje.	Kauzalna Povezivanjem uzroka i posljedice oblikovne forme.	Logička Strukturom (digitalnom) apstrakcijom koncepta iz oblikovne forme.	Kulturna Uvjetovan, definiran i naučen odgovor.
A U TEORIJI ZNAKOVA DEFINIRA SE KAO:			
KAZALO (INDEKS) Svaki objekt ili njegov dio je kazalo ukoliko forma izražava određene funkcije na taj način da to svatko može odčitati bez obzira na kulturu. Nije potrebno predznajanje. Npr. primitivno skrovište je kazalo kao i zgrada koja na temelju svog plana jasno orijentira i ukazuje na kretanje koje se mora poduzeti u prostornim sekvencama.	SLIKA Svaki objekt je vizualna slika koncepta ukoliko postoji čitljiva analogija između ideje na kojoj je sazdana i njene oblikovne forme.	SLIKA Svaki objekt je apstraktna slika koncepta ukoliko postoji logička veza između sintaksne građe njezine unutarnje strukture i geometrijskog kanona na kojem je sazdana.	SIMBOL Svaki objekt koji izražava one attribute koji određenom kulturnom konvencijom odražavaju neku stvar ili ideju zapravo je simbol te stvari ili ideje.

Слика 7 - Веза типова генерисања форме и трихотомије по Персу (индекс, слика, симбол). [Извор: Neidhardt, Velimir. *Čovjek u prostoru – antroposocijalna teorija projektiranja*, (Zagreb: Školska knjiga, 1997), стр. 65.]

символ (типологијски приступ).¹³⁰ Ово преклапање показује могућности успостављања веза између семиотичких теорија и појмова и архитектуре у циљу њеног бољег разумијевања и аналитичке систематизације начина и разлога њеног настанка.

Сложене околности које креирају архитектуру читавају се у њеном коначном, појавном изразу, у форми гдје је све повезано са „**mass-media**“ сликом¹³¹, за спектаклом као транспонованим приказом сложених друштвених и културних релација. Ентони Видлер (Anthony Vidler), надовезујући се на дефиницију Гаи Дебора (Guy Debord) о спектаклу као „акумулираном капиталу до тачке где постаје слика“, каже да је уствари спектакл постао „акумулација слике до тачке где постаје капитал“¹³². Посматрајући архитектуру као дио потрошачког система, Бодријар (Jean Baudrillard) учоава дихотомију садржаоц/садржај у односу објекта Бобур (садржаоца) и културе (садржаја), поредећи га са супермаркетом и робом.¹³³

Порука коју архитекта саопштава одабиром и постављањем појединачних елемената у међусобне односе у процесу грађења форме, примјеном одговарајућих материјала, наглашавањем појединих елемената и слично, је, такође, систем различитих конотативних порука које стижу до корисника, у зависности од начина конзумирања објекта (споља или унутра, краткотрајно или дуготрајно, јавно или приватно и сл.). Визуелна идентификација настала из чињенице да одређене форме означавају одређене функције тј. праве одређени код је постала прилично промјенљива категорија, бар кад је о архитектури ријеч и мото да „форма прати функцију“ већ одавно није неприкосновен јер се појављују елементи који нису функционално оправдани. Наиме, да форма предмета треба не само да омогући функцију већ и да је јасно денотира, да би постала лако остварљива, није важећи принцип у савременој архитектури, „симболичне“ конотације предмета нису мање „корисне“ од његових „функционалних“ денотација.

¹³⁰ Исто, стр. 65.

¹³¹ Colomina, Beatriz. „Media as Modern Architecture“, *Architecture Between Spectacle and Use*, ed. Anthony Vidler, (Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), pp. 58 – 76.

¹³² Vidler, Anthony. *Architecture Between Spectacle and Use*, (Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), p. vii.

¹³³ Bodrijar, Žan. *Simulakrumi i simulacija*, (Novi Sad: Svetovi, 1991). str. 63 – 77.

3.3 Умберто Еко: архитектонска комуникација

За посматрање архитектуре као комуникације од посебног је значаја рад Умберта Ека, а посебно његово дјело „Одсутна структура“ (*La struttura assente*) из 1968. године. Еко посматра семиотику као науку која проучава све културне феномене као да су системи знакова, односно указује на то да је **култура заправо комуникација**, и да тако и **архитектура**, посматрана као културни феномен, **може у потпуности бити схваћена као комуникација**.¹³⁴ Еко полази од чињенице да „архитектонски објекти привидно не комуницирају (или бар нису пројектовани да комуницирају), већ функционишу“, чиме архитектура и „представља изазов за семиотику“.¹³⁵ Основно питање је да ли се и функција објекта може тумачити под видом комуникације као и да ли посматрање функције из комуникацијског угла омогућава да се оне боље схвате и да се открију неке њихове друге, исто тако битне, врсте функционалности које су због једностраног функционалистичког посматрања остале прикривене.¹³⁶ У свом постулату Еко се надовезује на теоретска виђења К. Н. Шульца (C. N. Schulz) изложена у његовом дјелу *Интенције у архитектури* (*Intentions in Architecture*, 1965) као и на дјела неких других, углавном италијанских, теоретичара архитектуре и културе из педесетих и шездесетих година прошлог вијека.¹³⁷

Доживљавање архитектуре као комуникационог чина заснива се на „**архитектонском коду**“, односно, слици неког архитектонског феномена која остаје у свијести посматрача (корисника) као јасно читљив „**иконички код**“, који се као информација преноси, којим се комуницира.¹³⁸ Тиме се и први пут помиње израз „**архитектонска комуникација**“ као ново својство архитектуре. Схватање

¹³⁴ Израз „архитектура“ Еко користи у ширем смислу, подразумијевајући и феномене индустријског дизајна и урбанистичког планирања. Еко, Умберто, „Функција и знак: Семиотика архитектуре“, у *Теорија архитектуре и урбанизма*, приредили: Петар Бојанић и Владан Ђокић, (Београд: Архитектонски факултет, 2009), стр. 155 – 173. Текст је преузет из *Rethinking Architecture, A reader in cultural theory*, ур. Neil Leach, (London, New York: Routledge, 2003), стр. 181 – 202. (превод: Татјана Косић и Славица Стаматовић).

¹³⁵ Исто, стр. 155.

¹³⁶ Исто.

¹³⁷ Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, (Torino: Einaudi, 1959), II dio; *Simbolo, comunicazione, consume*, (Torino: Einaudi, 1962), posebno glava V; Susan Langer, *Sentimento e forma*, (Milano, Feltrinelli, 1965), poglavlje o virtuelnom prostoru; Cesare Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, (Torino: Einaudi, 1956); *Segno e Immagine*, (Milano, Saggiatore, 1960); *Struttura e architettura*, (Torino: Einaudi, 1968); Sergio Bettini, „Critica semantic e continuità storica dell'architettura“, in *Zodiac*, 2, 1958; Françoise Choay, *L'urbanisme*, (Paris: Seuil, 1965). Исто.

¹³⁸ Да би објаснио овај приступ, Еко се враћа у праисторију и полази од претпоставке да је праисторијски човјек свој првобитни заклон, неку пећину, уочио као „границу простора“ и да је памти и користи као мнемоничко средство за поновно препознавање пећине као могућег заклона. Тако „принцип пећине“ постаје модел, структура коју човјек препознаје чак и када је не користи, постаје предмет комуникационе размјене и може се, као графички знак, пренијети и другима. Исто, стр. 156.

архитектуре као комуникационог чина може се посматрати кроз **примарни ниво** – „денотација“, који је у директној вези са читавањем функције, и кроз други, **секундарни ниво** – „конотација“, који се везује за све што архитектура саопштава ван функције коју обавља.¹³⁹

Денотација и **конотација** су термини који воде поријекло још из средњевјековне семантике. У схоластици, појмови конотације (од латинског *con* – заједно и *notare* – означити) и денотације су се употребљавали да би се разликовали апстрактни од конкретних термина. У традиционалној семантици конотативно значење је секундарно, које знак може имати поред примарног, стандарног или суштинског, денотативног значења. Термин *денотација* се користи у многим теоријама да се одреди прво главно или једино значење, насупротив *конотације* која имплицира више од једног значења, секундарно или додатно.¹⁴⁰ Многе дефиниције дихотомије денотација/конотација засноване су на Хјелмслевљевој тумачењу конотације (глосематичка теорија конотације)¹⁴¹.

Тешкоћа око разликовања примарног и секундарног вида значења довела је до тога да су многи семиотичари одбацили дихотомију денотација-конотација. За разлику од лингвистичког схватања конотације и денотације, Еко полази од модерне логике и теорије информације, у смислу да денотација указује на значење док је смисао конотације детерминисано значењем - денотација се идентификује са примарним значењем ријечи а конотација се везује за могућа асоцијативна значења.

Неки аутори као на примјер Дорфлес (Gillo Dorfles), виде у архитектури „**двоструку артикулацију**“¹⁴², односно, функционално значење које он назива „нормалним“ (стубови, врата, итд.) и „пренесено значење“, наглашавајући да се системи знакова у архитектури непрестано обнављају и да се, исто тако, и непрестано понављају. Слично као Дорфлес и Лавсон (Lawson), у контексту просторних значења а везано за процес исчитавања, говори о „интерном“ и

¹³⁹ Изрази „примарна“ и „секундарна“ комуникација немају вриједност аксиолошке дискриминације, као да је једна важнија од друге, већ семиотичке механике у смислу да се секундарне функције ослањају на денотацију примарних. Еко, Умберто, „Функција и знак: Семиотика архитектуре“, у *Теорија архитектуре и урбанизма*, приредили: Петар Бојанић и Владан Ђокић, (Београд: Архитектонски факултет, 2009), стр. 161.

¹⁴⁰ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 177 - 178.

¹⁴¹ Исто, стр. 180 - 182.

¹⁴² Radović, Ranko. *Savremena arhitektura između stalnosti i promena ideja i oblika*, (Novi Sad: FTN-Stylos, 1998), str. 327 – 328.

„екстерном“ значењу.¹⁴³ Обје врсте значења које ови теоретичари виде у архитектури, паралелна су двијема великим значењским групама: денотацији („нормално“ односно „интерно“ значење) и конотацији („пренесено“ односно „екстерно“ значење).

3.3.1 Примарна архитектонска комуникација: денотација

Термин **денотација** се користи да се одреди **прво, главно значење**, насупрот конотације која имплицира више значења („други ред значења“). Денотација је, по Барту, очигледан, буквалан смисао знака, примарно или јединствено значење, оно *шта* је настало док је конотација оно *како* је настало.¹⁴⁴ Денотација је механичка репродукција неког предмета (фотографија, филм) а конотација је људски дио који улази у процес (нпр. фотографија одређеног фрагмента улице у различита доба дана - улица је увијек иста, то је денотација, али је живот и дешавања на улици увијек различит, то је конотација).

Примарна комуникација се веже, прије свега, за саопштавање функције објекта („од тренутка у коме постоји друштво, свака употреба се претвара у знак те употребе“)¹⁴⁵, тако се и функције могу тумачити под видом комуникације. Разлика између архитектуре и осталих културних феномена је у томе што она функционише просторно, у њу се улази, она се користи, прије свега, изнутра. Оно што омогућава примјену архитектуре (пролазак, улазак, застајање, пењање, лежање, наслањање, гледање кроз прозор, хватање и сл.) нису само могуће функције, већ прије свега, повезана значења која нас упућују на примјењивање тих функција. Примарна комуникација заправо подразумијева исчитавање одређених „праваца и смерова“¹⁴⁶, који су карактеристика сваког мјеста, декодирање архитектуре кроз одређени систем знакова који изазивају различита

¹⁴³ Lawson, Bryan. *The Language of Space*, (Architectural Press, 2001), p. 13.

¹⁴⁴ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 176 – 180.

¹⁴⁵ Bart, Roland. *Književnost, mitologija, semiologija*, (Beograd: Nolit, 1971), стр. 343.

¹⁴⁶ Norberg-Schulz, Ch., *Egzistencija, prostor i arhitektura*, (Beograd: Gradjevinska knjiga, 2006), стр. 36.

понашања. Као функционални предмет, архитектура је носилац недвосмислених индикатора, она је једносмислено комуникативна.¹⁴⁷

У семиотичком смислу (дихотомији „означитељ/означено“), архитектонски објекат је *означитељ* а његова функција је *означено*, (тј. активности које треба урадити како би се објекат користио у складу са намјеном која му је дата). Архитектонски објекат денотира своју функцију конвенционално, према већ утврђеним и усвојеним кодовима које корисник простора познаје. На примјер, према већ усвојеној архитектонској кодификацији, степенице или коса раван (рампа) денотирају могућност пењања, без обзира на њихов тип или облик. Корисник ту **„везу између функције и форме“** препознаје као одређени **„архитектонски кôд“** који зна да тумачи, па може да користи тај архитектонски елемент. Чин пењања се може обавити и лифтом али да би га користио, корисник мора да познаје „кôд лифта“, односно да правилно тумачи упутства која су му дата. Исто тако је могуће да, на примјер, ако не препознаје „кôд кружних врата“ већ само неке његове дјелове, може покушати да уђе кроз врата као да су обична. Дакле, принцип „форма слиједи функцију“ није довољан у разумијевању архитектонских кодова и порука, ако корисник те кôдове у потпуности не разумије, односно, **„форма објекта не треба само да чини функцију могућом, већ треба и да је денотира на тако јасан начин да је чини не само лако остварљивом већ и пожељном“**.¹⁴⁸

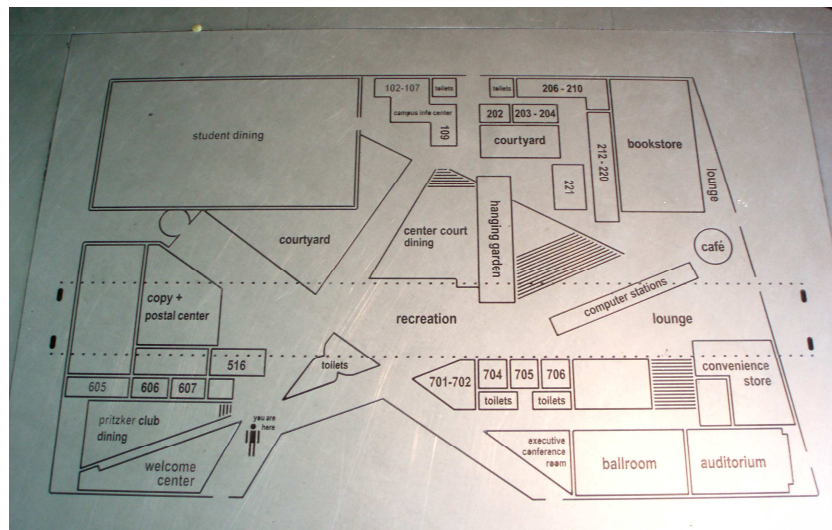
Примарна комуникација је састављена од система примарних архитектонских кодова који постају **„иконички кодови“** (нпр. принцип степеница постаје предмет комуникационе размјене) које смо несвјесно усвојили кроз понављање коришћења простора.¹⁴⁹ Денотативна значења су непосредна и једнозначна, утврђена кодовима и на неки начин прописана. Објекат нам саопштава како да га користимо кроз информације које добијамо у организацији простора, линија кретања, смјењивања кретања и заустављања, динамичности и статичности простора и сл. **Архитектура нам саопштава функцију коју треба обавити и информације како ту функцију обавити, чак и онда када се та функција не врши.** Артикулишући простор, архитектура саопштава и начине

¹⁴⁷ Еко, Умберто. „Функција и знак: Семиотика архитектуре“, у *Теорија архитектуре и урбанизма*, ур. Петар Бојанић и Владан Ђокић, (Београд: Архитектонски факултет, 2009), стр. 163.

¹⁴⁸ Исто, 157.

¹⁴⁹ Исто.

којима је простор артикулисан. Неки теоретичари су међутим, као Арган на примјер, мишљења да је потпуно погрешно поистовећивати функцију и значење неког објекта, јер функција не одређује значење него је најпросто разлог постојања.¹⁵⁰



Слика 8 - Основа објекта на отирачу на улазу у McCormick Tribune Campus Center, Rem Koolhaas, ПТ, Chicago – директно исчитавање функције - примарне архитектонске комуникације. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

3.3.2 Секундарна архитектонска комуникација: конотација

Секундарна комуникација је везана за исчитавање сложенијих видова порука које архитектура, својом просторно-визуелном појавношћу, саопштава као „дизајн-продукт“ сложених културних односа, у сталној зависности од контекста у коме се налази, друштвено-социјалних, политичких, технолошких, географских, економских и других услова.

Појам конотације Барт, преузима од Хјелмслева, који дефинише конотацију као „други смисао“ (*un sens second*)¹⁵¹ и подразумејева све осим једнозначне денотације, тј. секундарно или вишеструко значење. За Барта је мит начин на који нека култура мисли о нечему, начин концептуализације и разумијевања, то је ланац повезаних појмова, а конотација, посматрана из перспективе модерног мита, има све ознаке идеологије, јер се „култура не налази у денотацијама, већ у

¹⁵⁰ Argan, Giulio Carlo., *Arhitektura i kultura*, (Split: Logos, 1989), str. 59.

¹⁵¹ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 177.

конотацијама¹⁵². Он чак и денотацију знака сматра само једном од његових конотација.¹⁵³

Док су денотативна значења утврђена кодовима и на неки начин прописана, конотативна значења утврђују поткодови или посебни кодови које дијеле мање друштвене групе међусобом. Термин конотација може се схватити код Ека као све што није денотација.¹⁵⁴ Конотације су засноване на денотацији примарних употреба („utilitas“) и конотативни однос се успоставља када пар који сачињавају ознака и денотирано значење постаје истовремено и ознака неког додатног значења. Конотација се не заснива на простој ознаци, већ на ознаци сједињеној са денотативним значењем.¹⁵⁵ Схватање одређене ознаке од стране примаоца и на неки други начин осим денотативног, појављивањем неке емоције на примјер, осим примарног, денотативног значења даје тој ознаци и секундарно, конотативно значење.

Конотација дјелује на метафоричан начин и показује једну „глобалну идеологију“ која је претходила самој дјелатности архитекте.¹⁵⁶ Тако, на примјер, прозор на фасади неког објекта примарно саопштава (денотира) своју функцију (поглед, освјетљење, провјетравање) али у контексту са другим прозорима на фасади (облик и број, ритам и распоред отвора) или неким другим елементима, указује и на извјесну концепцију употребе објекта, односно преузима симболичку функцију. Облик прозора на фасади, тип, број, међусобни односи не денотирају само функцију већ указују на извјесну концепцију употребе објекта, односно конотирају одређену идеолошку идеју употребе (нпр. становања) коју архитекта саопштава, што показује да је **конотација такође и порука о различитим концепцијама функције.**¹⁵⁷

Ако архитектуру схватимо као материјализацију идеја (концепата) онда је свакако управо та материјализација (омотач, материјал, начин примјене материјала, детаљ, итд.) дио социо-културног, политичког, економског и

¹⁵² Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 179.

¹⁵³ Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*, (Београд: Nolit, 1971), стр. 383 – 385.

¹⁵⁴ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 182 - 185.

¹⁵⁵ Еко, Умберто., *Култура, Информација, Комуникација*, (Београд: Нолит, 1973), стр. 45.

¹⁵⁶ Argan, Giulio Carlo., *Arhitektura i kultura*, (Split: Logos, 1989), str. 12.

¹⁵⁷ Еко, Умберто. “Функција и знак: Семиотика архитектуре“, у *Теорија архитектуре и урбанизма*, ур. Петар Бојанић и Владан Ђокић, (Београд: Архитектонски факултет, 2009), стр. 160.

географског контекста и као таква саопштава одређене информације, комуницира кроз конотативна значења.

3.4 Естетски кодови и поруке

Врсте порука које се саопштавају у свим културним процесима, па и у архитектури, могу се посматрати кроз шест (лингвистичких) функција знака (поруке), које је дефинисао Јакобсон, полазећи од линеарне шеме преузете из теорије информације, (референцијална, емотивна, конативна или инјуктивна, поетска или естетска, фатичка и металингвистичка функција знака), „које се могу пренети и на све друге облике општења“¹⁵⁸ и гдје је посебан акценат дат контексту у оквиру кога се комуникација одвија.¹⁵⁹

За архитектуру је од посебног значаја **естетска функција поруке**, али су такође присутне и друге функције: *императивна* (однос између поруке и њеног примаоца, архитектура подстиче на одређени начин коришћења објекта), *емотивна* (архитектонски објекат може да искаже и изазове емоције), *фатичка* (посебно у урбаном контексту, у испољавању заједништва, али и у порукама као што су обелиск, лукови, тимпанони и сл.), *матајезичка* (употреба одређених материјала или посебних архитектонских елемената, који боље дефинишу природу архитектонског кода) и *референтна* (однос између поруке и предмета, архитектонски објекат је порука).¹⁶⁰

Естетска (инхерентна) порука има „двосмислену структуру у односу на систем очекивања који представља код“¹⁶¹, она је аутореклексивна, променљива, и привлачи пажњу првенствено својом формом. „Продуктивна двосмисленост“¹⁶² је карактеристика естетске поруке, како наглашава Еко, и има за циљ да реципијента натјера на извјестан интелектуални напор како би протумачио и

¹⁵⁸ Giro, Pjer., *Semiologija*, (Beograd: Plato, 2001), str. 9 - 10.

¹⁵⁹ Погледаги детаљније у Јакобсон, Роман., *Лингвистика и поетика*, (Београд: Нолит, 1966).

¹⁶⁰ Еко, Умберто., „Функција и знак: Семиотика архитектуре“, у *Теорија архитектуре и урбанизма*, приредили: Петар Бојанић и Владан Ђокић, (Београд: Архитектонски факултет, 2009), стр. 158.

¹⁶¹ У естетској поруци Еко (ослањајући се на Бензеа) класификује више нивоа информације: ниво физичке основе (звучи, боје, волумени и сл.), ниво диференцијалних елемената заснованих на селекцији (једнакости и неједнакости, ритмови, метар и сл.), ниво синтагматских односа (граматика, пропорција, перспектива и сл.), ниво денотативних значења (кодови и субкодови), ниво конотативних значења (реторички системи, кодови стила, велики синтагматски блокови) и ниво идеолошких очекивања (свеопшти *connotatum* свега претходног). Еко, Умберто., *Култура, Информација, Комуникација*, (Београд: Нолит, 1973), стр. 72-76.

¹⁶² Исто, стр. 72.

пронашао сопствени правац декодирања поруке. За Мола, како је већ раније поменуто, естетска порука је „поље слободе“¹⁶³ због постојања бројних варијација поруке усљед њене високе оригиналности и он фаворизује „полупројектовану поруку“¹⁶⁴ која побуђује пажњу реципијента и подстиче га на напор да поруку протумачи. Међутим, да би се порука схватила мора садржати и „редундантне елементе“, засноване на већ познатим кодовима и знацима, **конвенционалне поруке**, стандардизоване и универзалне, засноване на познатом, заједничком културном искуству, како би „читалац“ уопште могао да има било какво разумијевање онога што му архитектура саопштава.¹⁶⁵ Често се у процесу стварања и преношења кодова дешава **конвенционализација**, културни процес у коме кодови који су били неконвенционални, усљед чињенице да их прихвата масовна публика, постају популарни и свакодневни (авангардни покрети кроз историју умјетности и архитектуре су прихватањем кодова и њиховим сталним понављањем престајали да буду авангардни, нпр. архитектура модерне).

За Ека је естетски код резултат дијалектичког односа који постоји између конвенционалног кода и иновативне поруке, тако да свако умјетничко дјело, на неки начин, ремети код али га истовремено и јача, естетска порука има карактер „празне форме“ у коју реципијент уноси значење. Овај иновативни процес Еко назива прекодовање, тј. стварање нових правила на основу раније установљених, гдје се ствара „семиотички вишак“ због чега текст постаје отворен за вишеструка тумачења. Идеал **иновације**, по Еку, одговара модерној естетици од маниризма и романтизма наовамо, док је постмодерна естетика развила нову естетику **итерације** (понављања) и **репетиције**.¹⁶⁶

Архитектура, као и умјетност и књижевност, ствара „**поруке-предмете**“ који постају „носиоци сопственог значења“¹⁶⁷ и „**естетички идолет**“, индивидуални код сваког појединца, за који се залаже Еко, добија пуни значај управо у исчитавању архитектонских порука, јер је архитектонске објекте могуће у потпуности исчитати само ако се посматрају као сингуларни, индивидуални

¹⁶³ Јанићевић, Јасна., *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања* (Нови Сад, Сремски Карловци: 2000), стр. 106 - 108.

¹⁶⁴ Исто.

¹⁶⁵ Људски ум не може да реципира више од 16 – 20 бита оригиналности у секунди, тако да однос редундантности и оригиналности буде у оним пропорцијама које ће поруку чинити истовремено и оригиналном али и разумљивом (по Фракновом истраживању које наводи Мол)., Исто, стр. 107.

¹⁶⁶ Исто, стр. 152 – 153.

¹⁶⁷ Giro, Pjer., *Semiologija*, (Beograd: Plato, XX век, 2001), str. 11-12.

физички ентитети. Архитекта не може направити неку нову форму функционалном (и не може дати форму новој функцији) без подршке постојећег процеса кодификације, односно, „нови кодови“ су имплицирани и формирани на основу претходних, наговијештених или оспорених, познатих кодова. Објекат мора садржати у себи, у сопственој форми (не обавезно форми као цјелини, већ формама појединих архитектонским елемената), одређена „упутства за декодирање“ нове функције, која ће бити лако читљива за корисника, јер су ослоњена на елементе претходних кодова. Дакле, архитектура, као уосталом и свака употребна ствар (продукт), мора да да кориснику одређене информације, да саопшти начин на који је треба користити, како не би изгубила своју функционалност и постала умјетничко дјело тј. двосмислена форма која се може тумачити у свијетлу различитих кодова.

Није могуће, а није ни потребно, поредити архитектонске објекте међу собом на неки „формалан“ начин. Могуће је поредити их једино у односу на релације које успостављају са друштвеним контекстом чији су дио.¹⁶⁸ Однос „архитектура“ (vs.) „све остало“ заправо креира једно шире посматрање архитектуре као феномена, гдје она није само објекат/структура већ тоталитет, „артифицијелна ситуација“¹⁶⁹, како је то Барт дефинисао „знак-ситуација“¹⁷⁰, па тиме, очигледно, и средство комуникације.

¹⁶⁸ Agrest, Diana, “Design versus Non-Design”, in: *Architectural Theory since 1968*, ed. Hays, K. M., (London: The MIT Press, 1998), p. 201.

¹⁶⁹ Hollein, Hans. „Tutto e architettura“, *Le parole dell'architettura: Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, a cura di Biraghi, Marco e Damiani, Giovanni., (Torino: Einaudi, 2009), 162– 166.

¹⁷⁰ Kon, Žan. *Estetika komunikacije*, (Beograd: Clio, 2001), стр. 89.

3.5 Архитектонски знаци, кодови и поруке

По основној семиотичкој подјели на **природне и вјештачке** знаке (сви знаци и знаковни системи које је човек створио са неком намјером и циљем), архитектура спада у групу вјештачких знаковних система.¹⁷¹ Архитектура функционише и на нивоу слике и на нивоу скулптуре тако да су архитектонски кодови сложени системи, често сублимација ликовних и скулптуралних знакова.¹⁷²

Основна подјела кодова у архитектури може се заснивати на уочавању разлике између „**кодова читања**“ **објекта** и „**кодова читања**“ **пројекта**.¹⁷³ Наравно, означитељски кодови пројекта, иако независно конвенционализовани, у извјесној мјери су изведени из кодова објекта, јер пружају начине на које се објекат може „транскрибовати“ у графичке знакове и симболе, по већ утврђеним конвенцијама.

Као производ антрополошких услова архитектура се може развијати као **апсолутна интеграција** са постојећим друштвеним системом (прихватају се друштвени кодови и њима се повинује, не мијењајући традиционалне системе), или као **авангардни приступ**, кроз који се намећу нови друштвени и социолошки кодови (архитектонски кôд је изнад антрополошког) гдје се, најчешће, основни кôд артикулише на нове начине – денотира се нови систем функција, који даје, поред онога што се од њега очекује и оно што се не очекује. Кроз историју архитектуре присутни су и **типолошки кодови**, сигурно најупадљивији ниво кодификације у архитектури (форме које јасно указују на одређене намјене - црква, фабрика, пословна зграда и сл.) засновани на већ утврђеним канонским правилима.¹⁷⁴

Као средство масовне комуникације, као „*mas-medij*“¹⁷⁵, архитектонски дискурс је убјеђивачки са намјером да људским групама омогући задовољење

¹⁷¹ Еко, Умберто. „Семиотика инсенације“, у *Стварање*, год. 44, бр. 1., (Титоград: 1989), стр. 74 - 78.

¹⁷² У ликовној умјетности, као визуелном језику, разликују се пиктурални и скулптурални знаци, а конститутивни елементи сликарског знака су тачка, линија, површина, боја, текстура., у Шуваковић, Мишко. *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, (Београд: САНУ, 1999), стр. 383.

¹⁷³ Еко, Умберто., „Функција и знак: Семиотика архитектуре“, у *Теорија архитектуре и урбанизма*, приредили: Петар Бојанић и Владан Ђокић, (Београд: Архитектонски факултет, 2009), 164 - 165.

¹⁷⁴ Исто.

¹⁷⁵ Де Фуско, Ренато., „Архитектура као *mas-medij*“, у Зеви, Бруно., *Концепт за контраисторију архитектуре*, (Београд: Centar VAM, 2007), стр. 97.

неких њихових потреба. Поруке које архитектонске форме саопштавају могу бити убјеђивачке, психагогичке, и крећу се између максималне принуде (корисник је приморан да се понаша на одређени начин, наведен да се покорава инструкцијама архитекте) и максималне слободе и необавезности (може да се понаша како год хоће).¹⁷⁶

Бавећи се архитектонском комуникацијом и кодовима Еко уочава да је могуће тражити „дефиницију основног кода“ кроз „геометријске кодове“ (у Еуклидовој геометрији) који се чак могу идентификовати са „гешталтским кодовима“, јер они одређују перцепцију свих геометријских форми.¹⁷⁷ Полазећи од семиотичких тумачења и примјене семиотике у архитектури, Еко разликује двије велике групе архитектонских кодова: **синтаксичке** и **семантичке**.¹⁷⁸

Синтаксички кодови се, по Еку, ослањају на архитектонско инжињерство, односно, конструктивну структуру неког архитектонског објекта. Архитектура је условљена одређеним правилима и методама грађења, а одређени архитектонски елементи се понављају (као што су врата, прозори, кров, зидови, таваница, греде, стубови, итд.) и повезује их, осим структуралне логике и услова значења, и функционална, организациона логика. Те неизбјежности, као што је чињеница да објекат мора имати „улаз“, генеришу одређена „архитектонска правила“ па се може говорити о **синтакси архитектуре**, тј. начину на који се „слажу“ и „комбинују“ архитектонски елементи, као и о комуникативном аспекту сваког појединачног архитектонског елемента или групе елемената („синтагме“).

Семантичке кодове Еко дијели у двије групе:

1. кодове који су везани за артикулацију архитектонских елемената која се састоји од три подгрупе: а) денотативни елементи примарне функције (кров, купола, степениште, прозор, итд.); б) конотативни елементи секундарне „симболичке“ функције (метопа, забат, стуб, тимпанон, итд.); ц) елементи који денотирају „дистрибутивне особине“ а конотирају „идеологије становања“ (заједничке просторије, трпезарија, салон, итд.);

2. кодове који су везани за артикулацију архитектонских објеката у типолошке врсте: а) социолошки типови (болница, вила, школа, замак, палата, итд.); б)

¹⁷⁶ Еко, Умберто., „Функција и знак: Семиотика архитектуре“, у *Теорија архитектуре и урбанизма*, приредили: Петар Бојанић и Владан Ђокић, (Београд: Архитектонски факултет, 2009), стр. 169 - 170.

¹⁷⁷ Исто, стр. 165 - 166.

¹⁷⁸ Исто, стр. 166 - 168.

просторни типови (храм са округлом основом, са основом у облику грчког крста, „отвореном“ основом, итд.).

Еко такође уочава да би подјела архитектонских кодова могла и требала да буде далеко сложенија, као и да они дају прилично ограничене оперативне могућности јер функционишу као систем реторичких формула и већ створених, стандардизованих „**порука-рјешења**“, па се иновативне могућности архитектуре морају заснивати на супротностима од постојећих реторичких и идеолошких очекивања како се архитектура не би претворила у систем правила којима се друштву даје оно што оно очекује, укидајући умјетничке особености архитектуре.

Ослањајући се управо на Екову подјелу архитектонских кодова, Марио Ганделсонас (Gandelsonas) анализира архитектонске објекте појединих аутора кроз поређење, на примјер, *синтаксички* испуњеног рада Питера Ајзенмана (Eisenman) са *семантички* испуњеним радом Мајкла Грејвса (Graves), показујући тиме начин на који се може семиотички посматрати и анализирати неко архитектонско дјело.¹⁷⁹ Ајзенманово заиграно поигравање „картонском архитектуром“ (док презире семантику као начин комуникације) - моделима од картона у којима ротацијама, транслацијама, адицијама и субституцијама долази до форме куће (сложених унутрашњих простора, мостова, „урамљених видика“ и сл.) - као сложенем „структуралном слагалицом“ свакако има комуникативна својства али често резултира заглављеношћу у сопственом формализму.¹⁸⁰ Са друге стране, Грејвсово претјерано „означавање“ архитектуре и „ограничена синтакса“ доводе до неразумијевања пренаглашених, необично употријебљених архитектонских елемената и примјене боја на објекту.¹⁸¹

¹⁷⁹ Gandelsonas, Mario., „Linguistics in Architecture“ (Casabella 374, February, 1973), in *Architecture Theory since 1968*, ed. Michael K. Hays, (Massachusetts: The MIT Press, 2000), p. 112 - 123.

¹⁸⁰ Џенкс коментарисше Ајзенманову Кућу бр. 3, за Роберта Милера (Лејквил, Конектикет, 1971)., у Џенкс, Чарлс. *Нова парадигма у архитектури, језик постмодернизма*, (Београд: Орион Арт, 2007), стр. 41 - 43.

¹⁸¹ Џенкс коментарисше једну кућу Мајкла Грејвса (Venacerraf House addition, Princeton, 1969). Исто.

3.6 Културни кодови у архитектури: архитектура као „транскод“

Архитектура се може посматрати не само у свом уском пољу пројектовања („design“), већ прије као „транскод“ између дизајна и не-дизајна („design“ versus „non-design“), између **архитектуре** и онога „**изван архитектуре**“.¹⁸² Може се рећи да дизајн (па тиме и архитектура) производи, са једне стране, оно што Барт назива „*читљив*“ („*lisible*“) текст, који је заснован на лако препознатљивим („класичним“) кодовима, и чија су значења углавном затворена, заснована на већ утврђеним разумјевањима и навикама, не захтијевају активно учешће конзумента, читалац је углавном пасиван, готово несвјестан исчитавања значења, и са друге стране, „*писани*“ („*scriptible*“) текст, који је пропустљив, промјењив, чије значење није лако читљиво и може се мијењати, тражи активну улогу читаоца, који садржи „отворена“ значења и поновно исчитавање као и могућност појаве нових значења.¹⁸³

Архитектура је врло често, заправо заснована на „спољним кодовима“, кодовима који су преузети из других културних система. На пример, *метафора* која функционише на релацији „сличности“¹⁸⁴, и веже се за значење, и *метонимија* која функционише на релацији „граничности“¹⁸⁵, и веже се за синтаксу (структуру), су неки од кодова који су у архитектуру ушли из других културних система (лингвистике и семиотике). Диана Агрест (Diana Agrest) види ту интеракцију као **размјену идеолошких кодова** од којих сваки посебно има своју релевантну ознаку, исправност, правилност и слично, али се сви могу „транскодирати“ и управо тај чин је облик комуникацијског средства у општем културном пољу.¹⁸⁶ Код константно мијења угао посматрања, константно се производи и пореди себе са могућностима других кодова.¹⁸⁷

¹⁸² Agrest, Diana. „Design versus Non-Design“, *Architecture Theory since 1968*, ed. Michael K. Hays, (Massachusetts: The MIT Press, 2000), pp. 198 - 213.

¹⁸³ Исто.

¹⁸⁴ Метафора је „преводиљачко средство“ које омогућава ушплив кодова из једног културног система у архитектуру обезбједјујући тако механизам који омогућава да се идеологија манифестује кроз дизајн, тако да бесконачно поље значења своди на она која су „могућа“. Исто, стр. 206.

¹⁸⁵ *Метонимија* је пјесничка фигура у којој се неки предмет или појава назива ријечима које означавају неки други предмет или појам, али стоји у односу са првим, нпр. сиједа коса = старост.

¹⁸⁶ Agrest, Diana. „Design versus Non-Design“, *Architecture Theory since 1968*, ed. Michael K. Hays, (Massachusetts: The MIT Press, 2000), pp. 198 - 213.

¹⁸⁷ Агрест разликује три типа кодова који регулишу интерпретацију и продукцију текста у дизајну:

1. кодови који су везани искључиво за дизајн, више техничке природе, као што су то кодови засновани на вези између плана (основа), пресека и изгледа објекта;

Агрест објашњава преклапање кодова из различитих културних система, односно, **принцип функционисања метафоре**, на примјеру Ле Корбизијеове виле Савоја, где ставља у одређене односе „**код куће**“ и „**код брода**“ који показују на који начин је метафоричка транспозиција могућа, веза између архитектонског система и других система, заснована на сличности функције.¹⁸⁸ Нова, линеарна форма прозора, продукује и ново значење, односно нову архитектонску идеологију. Слично се дешава и на урбанистичком нивоу, гдје метафоричка употреба новог система планирања града (ортогонални систем), нарочито видљива у Ле Корбизијеовим предлозима (Ville Contemporaine, Ville Radieuse) доводи до „**архитектонске рекодификације**“¹⁸⁹, гдје употреба геометрије, иако преузета из архитектуре и заснована на контроли процеса пројектовања, као „невидљив“ елемент конструкције, постаје за Ле Корбизијеа не само инструмент формалне контроле, већ и елемент „реда“ манифестован употребом „мреже“ која постаје еквивалент за ред, здравље, љепоту, модерност и напредак. Систем као што је то геометрија учествује у „двострукој игри“¹⁹⁰, симболички, на формално-културном нивоу и инструментално, или репрезентативно, на физичком нивоу, као организациони систем, гдје се дешава „рекодирање“. Код Ле Корбизијеа нема више одвојености између геометрије и симболике, геометрија носи у себи симболичке аспекте форме и са тим, цијелу скалу имплицитних вриједности.¹⁹¹

2. кодови који се појављују у различитим културним системима, а који, на извјестан начин, укључују дизајн (просторни, иконички);

3. кодови који су од посебног значаја у неком културном систему (као, на пример, ритам у музици) али се лако трансформишу у неки други културни систем (на пример, архитектуру) по заједничким карактеристикама (као што је то случај са ритмом, временским трајањем секвенце, које може бити и аудитивно и визуелно). Кодови из прве групе остају везани за уско поље дизајна и архитектуре и одговарају више „интерној детерминацији“ а мање специфицирани кодови стварају везу између дизајна и осталих културних система кроз отварање и затварање њихових граница и одговарају више „екстерној детерминацији“. Agrest, Diana., „Design versus Non-Design“, *Architecture Theory since 1968*, ed. Michael K. Hays, (Massachusetts: The MIT Press, 2000), pp. 201 - 206.

¹⁸⁸ Исто.

¹⁸⁹ Исто.

¹⁹⁰ Исто.

¹⁹¹ Рад активних чланова функционалистичке групе Тим 10 (Team 10), Алисон и Питер Смитсон (Alison and Peter Smithson) је такође имао за циљ да успостави релацију између архитектуре и других културних система. Они су, како то види Агрест користили два вида метафоре, једну која се односила на урбану форму у општем смислу, и другу, која се односила на ниво архитектуре као објекта. У првом случају употријебили су као метафору „природу“ и сам „живот“, тачније „дрво“ и на тај начин видјели град и начин његовог функционисања, раста, кретања и сл. У другом случају, везаном за архитектонски објекат, употријебили су „улицу“, тј. њену основну функцију – кретање и проток људи, и транспоновали је, тачније транскодирали њено примарно значење, као елемента урбаног контекста, у ново значење које је добила као дио архитектонског објекта (пројекат за Sheffield), постајући тако нови архитектонски елемент. Исто.

Тако је могуће повезивати архитектуру и са другим културним системима: позориштем, филмом, модом, итд. На примјер, **филм и архитектура** су по свом карактеру симултани, између осталог, јер се обоје користе слиједом покрета у простору. Том паралелом се користио Бернارد Чуми (Bernard Tschumi) у својим „The Manhattan Transcripts“ (1976-81), а Рем Колас (Rem Koolhaas), кога занима урбана култура пуна непредвидљивих могућности и који пише „архитектонске сценарије“ указујући на то да је архитектура огледало времена. То показује и улога коју архитектура добија у филму (а и у другим умјетностима), због своје ријечитости, способности да саопштава, инсценативности („mise-en scene“) и чињенице да су све површине, прије свега, идеолошке („палимпсест“).

Архитектура је свеprisутна, у сталној и нераскидивој вези са свим другим културним феноменима, у којима активно учествује, постајући истовремено и њихово огледало, а појава преклапања кодова из различитих културних система, дешава се управо кроз метафоричку транспозицију.

4. Комуникација као однос: три нивоа архитектонске комуникације

Преглед дефиниција, теорија и модела комуникације, као и појмова везаних за комуникацију, који је претходно дат, имао је за циљ да припреми подлогу за приступ архитектури као комуникацији и да термин **архитектонска комуникација** који је овдје у употреби буде јасније схваћен. У претходним поглављима је дат општи преглед сагледавања и разумијевања комуникације као свеприсутног културног и цивилизацијског феномена, из чега се види да је комуникација обавезан дио, а по неким теоретичарима и сама суштина, свих облика људских активности. **Тако је и архитектура, посматрана као културни феномен и сама комуникација, па се може говорити о „архитектонској комуникацији“ као њеном природном својству.**

У намјери да се испита што већи број могућих облика архитектонске комуникације, као и да се, на одређени начин, да њихова систематизација, у претходним поглављима дат је преглед главних теоретских приступа самом феномену комуникације као и везама са архитектуром:

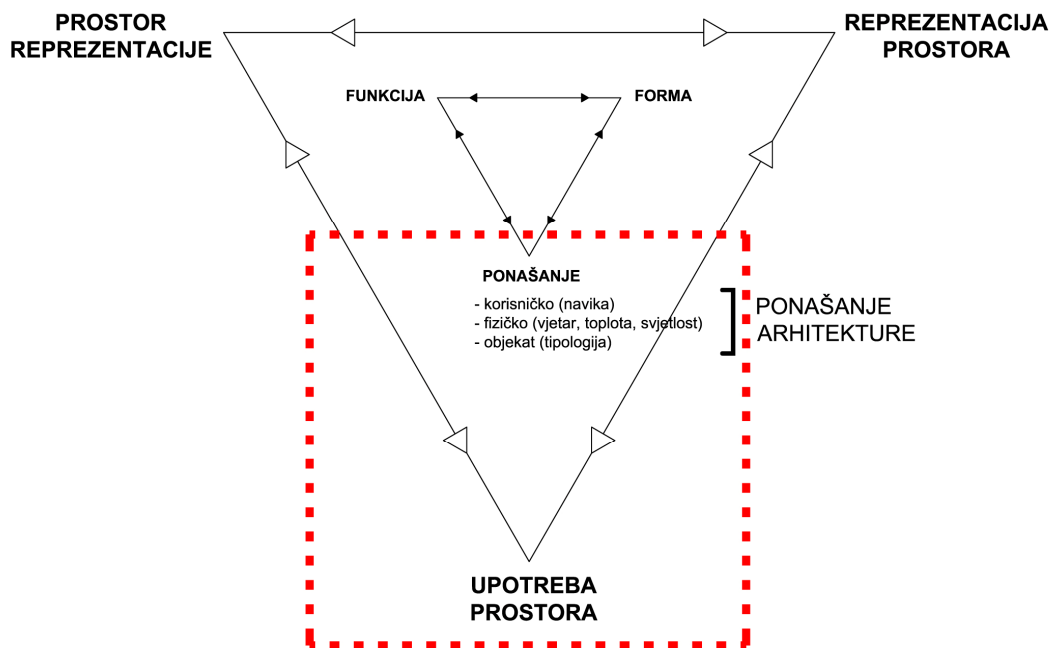
1. разумијевања **комуникације као процеса**, присутног у математичким (информатичким) теоријама, које истражују комуникацију као процес преношења информације;

2. **семиотичких аспеката комуникације**, гдје је доминантно разумијевање комуникације као значења и знака (носиоца значења), гдје се сва значења у најширем смислу могу посматрати на денотативном и конотативном нивоу.

Као наставак тога, у овом поглављу обрађује се разумијевање комуникације, заступљено у комуникологији, које се заснива на „односу – релацији“ која се успоставља између појединих ентитета чак и самим њиховим физичким постојањем, када није неопходно присутан и неки облик размјене значења. У том смислу, **архитектура је схваћена као сингуларни, самостални физички и просторни ентитет („жива“ структура) који успоставља три врсте релација са свијетом око себе**, односно, архитектонска комуникација је дефинисана кроз три нивоа односа, који се заснивају и на размјени информација (процесу) као и на значењима која производе:

1. однос „објекат - контекст“ (друштвени и физички),
2. однос „објекат - корисник“,
3. однос „објекат – аутор/архитекта“.

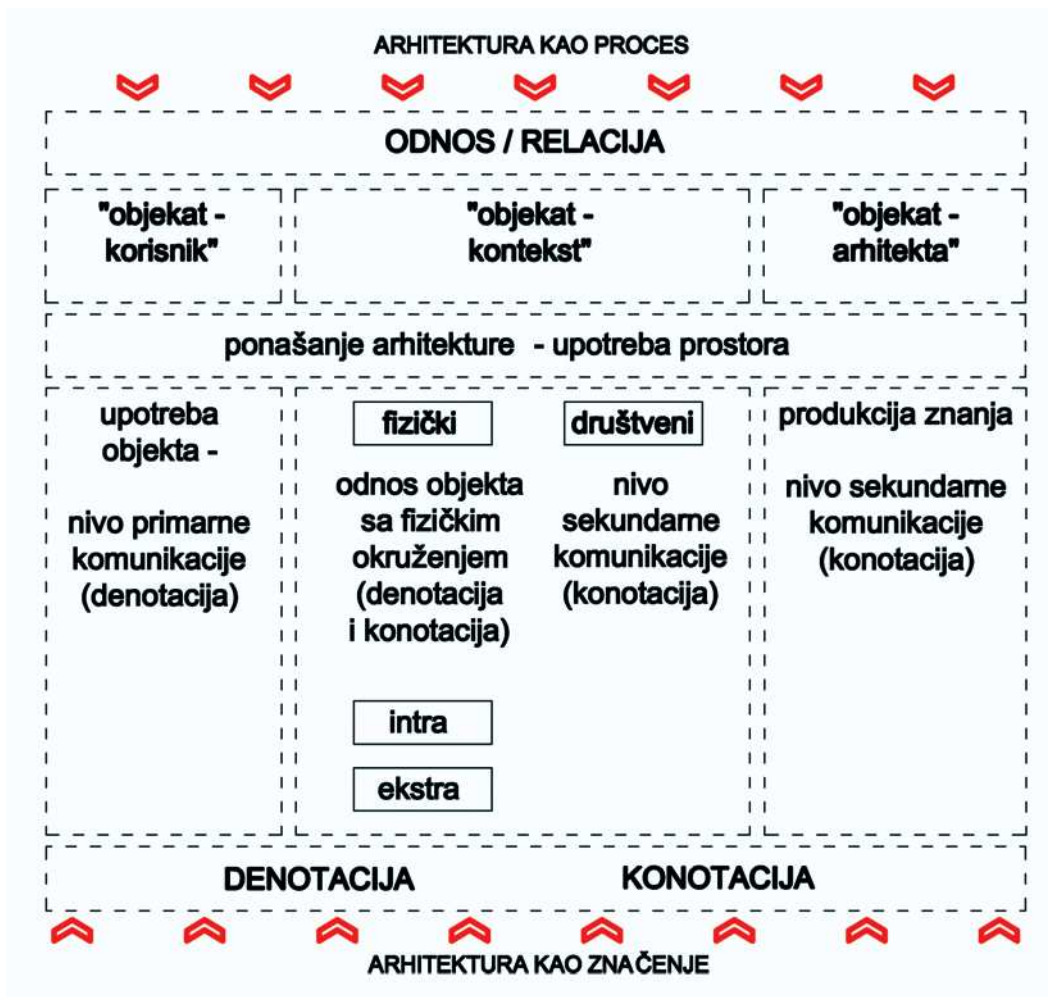
За овакав приступ архитектонској комуникацији, неопходно је сагледавање архитектуре и простора шире од функције и форме. Када говоримо о архитектонској комуникацији заправо говоримо о „**архитектонском понашању**“ које се налази на пола пута између функције и форме, што одговара „**употреби простора**“ код Лефевбра (Henri Lefebvre). Паралела коју је могуће направити између Лефевброве представе продукције простора - „*концептуалне тријаде*“¹⁹²: *простор репрезентације – репрезентација простора – употреба простора* и представе архитектуре кроз однос: *функција – форма – понашање*, показује да „*између*“ *функције/простора репрезентације* и *форме/репрезентације простора* постоји једно поље од изузетног значаја за прихватање продукције архитектуре: **употреба простора/понашање архитектуре**, које је равноправан учесник у коначном продукту архитектуре и **главни носилац разумијевања феномена архитектонске комуникације**.



Слика 9 - Паралела између представе Лефевброве „продукције простора“ и архитектонске дефиниције: форма-функција-понашање. Оквир у црвеној боји приказује поље истраживања у овом раду: употреба простора/понашање архитектуре – архитектура као комуникација. (Извор: Atelier BOW-WOW – Manifest, „Out There – Architecture Beyond Building“ – 11. Bijenale Arhitekture u Veneciji, Katalog – Volume 5 – Manifesti, Venecija, 2008, превод и обрада: С. Стаматовић Вучковић)

¹⁹² Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, (USA: Blackwell, 1991), pp. 31 - 33.

Посматрање феномена архитектонске комуникације кроз овако постављене односе се налази „између процеса и значења“ (у пољу „понашања архитектуре“), обухватајући и једно и друго, док се исчитавање (значења) одвија кроз два нивоа, како је то поставио и Умберто Еко, примарну и секундарну комуникацију – денотацију и конотацију. Шематским приказом који је овдје дат је дефинисана структура која је послужила за анализу феномена архитектонске комуникације на овдје одабраној типолошкој групи објеката.



Слика 10 – Структура аналитичког процеса - архитектонска комуникација схваћена као „однос/релација“, „између процеса и значења“. У сваком од три „односа“ доминира један од два нивоа комуникације: примарна – денотација или секундарна – конотација. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

4.1 „Објекат - контекст“

Архитектонски објекат је увијек дио ширег контекста, односно окружења у коме се појављује, настаје и разумијева кроз широк дијапазон значења. У ширем смислу, архитектура је исто што и град, дио модерне културе, који се још од антике уобличио као састав информација и комуникација, културне и едукативне функције.¹⁹³ Како архитектура управо прави одређени просторни „ред“, то подразумијева промјену по себи - „feedback“.¹⁹⁴ Схватање „контекста“ везано је заправо за успостављање релације између архитектуре и идеологије, базирано на принципу структуралистичког марксизма који је заговарао Луј Алтисер (Louis Althusser, 1918-1990) а који се заснива на идеји (концепт позајмљен од Фројда – „overdetermination“) да не постоји пракса (нпр. архитектура) која је одређена само неком другом праксом или скупом искустава (нпр. економијом или политиком), тј. никада један феномен није потпуно аутономан, већ је једини начин да буде дефинисан управо кроз интеракцију са свим осталим феноменима истовремено.¹⁹⁵ Архитектура је дакле неодвојива од идеологије, па је критика неког објекта истовремено и критика упућена против знака и значења на које тај објекат упућује.¹⁹⁶

Поред друштвеног контекста из кога настаје (потреба, идеологија) и са којим успоставља континуиран дијалог, архитектонски објекат заузима и одређену „просторну позицију“, запосједа одређени дио простора чиме успоставља релацију и са физичким контекстом – урбаним и природним - у који се смјешта.

4.1.1 „Објекат – друштвени контекст“

Архитектура посматрана као културни продукт подразумијева постављање „грађеног“ („дизајна“) у контекст изван архитектуре, тј. „неграђеног“ („недизајна“), када архитектура, као „друштвени текст“, престаје да буде доминантан

¹⁹³ Argan, Giulio Carlo. *Arhitektura i kultura*, (Split: Logos, 1989), str. 22 - 23.

¹⁹⁴ Forty, Adrian. *Words and Building, a Vocabulary of Modern Architecture*, (London: Thames and Hudson, 2000), p. 248.

¹⁹⁵ Agrest, Diana., „Design versus Non-Design“, in: *Architectural Theory since 1968*, ed. Hays, K. M., (London: The MIT Press, 1998), p. 198.

¹⁹⁶ Argan, Giulio Carlo. *Arhitektura i kultura*, (Split: Logos, 1989), str. 12.

систем, сам за себе, већ само један од многих културних система.¹⁹⁷ Управо у таквом виђењу архитектуре могу се исчитавати њена **конотативна значења** јер су архитектонски објекти, уствари, огледало друштва, његове организације и начина живота. Архитектура је сложена реакција на особености времена у коме настаје, односно, „zeitgeist“ (дух времена)¹⁹⁸ се може схватити као субкреатор архитектонског израза.¹⁹⁹

Кроз историју цивилизације архитектонски објекти су били знаци идентитета, статуса, моћи (сакралним објектима се славила мистерија религије и божанског, тврђаве и замкови су грађени за одбрану, палате и виле, а касније небодери да покажу моћ и богатство, и сл.). Појављивање и посебна обрада појединих архитектонских елемената означавала је одређене типове грађевина, још од Витрувија (Vitruvius), који је дао јасне препоруке које врсте стубова треба користити за које врсте храмова (нпр. дорски стуб је био препоручљив за „строге“ богове). Почетком 19. вијека, у поновном оживљавању различитих архитектонских стилова, постојала је и одређена „семантичка доктрина“ која је објашњавала који стил треба користити на којој врсти грађевине, које врсте стубова, њихов распоред, однос према вијенцу, фризу и подножју (нпр. у то вријеме популаран неоегипатски стил примјењивао се највише на банкама, гробницама, затворима и медицинским факултетима).²⁰⁰ Основне идеје модернизма везане за универзалност, функционалност и рационалност, условиле су елиминисање традиционализма и доминацију геометрије и кубичних форми, да би се седамдесетих година, као реакција на модернизам, појавио постмодернизам који оживљава примјену традиционалних форми, орнамента и декора, живих боја и симболизма. Симболичка значења архитектуре огледају се нарочито у структури и пејзажу града и мијењају кроз вријеме: некадашњи највиши објекти у градовима били су, поред сакралних, и палате аристократа и богате буржоазије, док су данас то пословни небодери моћних компанија и банака.

Релација „објекат-друштвени контекст“ у овом раду је анализирана кроз исчитавање **конотативних значења архитектуре** (објеката културе) и

¹⁹⁷ Agrest, Diana. „Design versus Non-Design“, *Architecture Theory since 1968*, ed. Michael K. Hays, (Massachusetts: The MIT Press, 2000), p. 206.

¹⁹⁸ Кадијевић, Александар. *Архитектура и дух времена*, (Београд: Грађевинска књига, 2010).

¹⁹⁹ Ugljen Adamović, Nina. *Kritika – stimulan arhitektonskoj ideji*, (Sarajevo: Dobra knjiga, 2012), 134 – 137.

²⁰⁰ Џенкс, Чарлс. *Нова парадигма у архитектури - језик постмодернизма*, (Београд: Орион Арт, 2007), стр. 43.

посматрана као **слојевит процес** који почиње општим стањем у друштву у одређеном периоду, затим политичким одлукама и планским документима, често заснованим на концептима идеја о „модерном социјалистичком граду“, настављајући се даље кроз процес пројектовања и грађења објеката а затим и кроз њихову експлоатацију и промјене које се кроз вријеме дешавају. Посматран је, прије свега, **друштвено-историјски контекст** у коме настаје, најприје **идеја** о изградњи неког објекта а затим и сам објекат. Идеја/потреба добија своје материјализовано обиљежје управо кроз архитектуру која постаје рефлектујућа раван актуелне стварности - „неграђено“ постаје видљиво у „грађеном“. Посматран је како процес **семиотизације** тако и процес **ресемиотизације** архитектуре и простора, до кога је дошло усљед промјене друштвено-политичке идеологије, што је често видљиво управо у недовршености појединих објеката.

Архитектонски објекат, иако у основи само „структура“, увијек покреће и питање архитектонске репрезентације (да ли и шта архитектура репрезентује?) јер је саставни дио друштва као цјелине, а често доминантно репрезентује управо моћ друштвеног контекста из кога је и настао.²⁰¹ У том смислу посебан значај се читава у потреби да се управо архитектуром репрезентује политичка моћ и национални идентитет, често просторно манифестована кроз веће архитектонско-урбанистичке комплексе који представљају државне „центре моћи“ („capitol“).²⁰² На исти начин архитектура се користи и као моћно средство репрезентације значајних (револуционарних) догађаја из прошлости, када је њена улога и дидактичког карактера, са циљем да пренесе информације о прошлом будућим генерацијама.²⁰³ Архитектура, у својој „сингуларности“, преузима улогу „свједока“, налазећи се између носталгије и антиципације.²⁰⁴

4.1.2 „Објекат- физички контекст“

Сваки архитектонски објекат, смјештен у неки друштвено-просторни контекст, поред чињенице да је сам по себи информација (порука) о друштвено-

²⁰¹ Betsy Aaron, „James Gamble Rogers and the Pragmatics of Architectural Representation“ u *Critical Architecture and Contemporary Culture* ed. Lillyman W., Moriarty M., Neuman, D. (NY: Oxford University Press, 1994). 64 – 86.

²⁰² Vale, Lawrence J. *Architecture, Power and National Identity*, (London and NY: Routledge, 2008).

²⁰³ Leach, Neil. ed., *Architecture and Revolution: contemporary perspectives on Central and Eastern Europe*, (London and NY: Routledge, 1999).

²⁰⁴ Baudrillard, J., Nouvel, J. *Singularni objekti- arhitektura i filozofija*, (Zagreb: AGM, 2008). 24, 83 – 84.

историјском моменту у коме је настао, успоставља одређене релације са физичким окружењем у коме се налази. У том смислу се може говорити о **просторној активности/акцији** неког архитектонског објекта, гдје је **активност** шири појам од функције објекта и подразумејева истовремено и све оно што се у простору дешава кроз однос форме и окружења, материјализацију, контакт објекта са тлом и сл. То подразумејева да **архитектонска комуникација** може бити посматрана и као **просторни однос**, интеракција, или „интерпенетрација“²⁰⁵, односно, као „архитектонски одговор“ на физички контекст, природни и урбани. Архитектура је нека врста „међупредмета“²⁰⁶ између човјека и околине – комуникација – и она постаје „стваран и комплетан предмет“ тек у садејству, најприје, са човјеком (корисником) а затим и са физичком средином, односно, у добро оствареној **комуникацији са окружењем**.

Може се рећи да архитектонска комуникација заправо почиње још у фази „исчитавања терена“, анализи локације и припреми за процес пројектовања који тек треба да услиједи, који се затим наставља кроз изграђени архитектонски објекат и његове релације са окружењем. Разни концепти и правци који се појављују кроз архитектонску теорију и праксу, као што су контекстуализам, вернакуларна архитектура, регионализам, традиционализам, органска архитектура („успјешно архитектонско дјело се често назива „органским““²⁰⁷), био-климатска, еколошка, зелена архитектура, итд. фаворизују неки од аспеката односа са окружењем (нпр. грађену средину, климатске услове, наслеђе и сл.) и у том смислу се могу посматрати и као одређени облици комуникације архитектуре на релацији „објекат – физички контекст“. Лавин (LaVine), на примјер, анализира архитектуру кроз примјену одређене технологије, коју схвата као манифестацију природних сила („natural context“)²⁰⁸ кроз архитектонску форму, тако да се природне карактеристике читавају кроз примјену технологије и „механички“ (на физичком нивоу објекта) и симболички, на нивоу значења.²⁰⁹ Иако не користи

²⁰⁵ Schulz, Christian. N., *Intencije u arhitekturi*, (Zagreb: Jesenski I Turk, 2009), str. 155 – 157.

²⁰⁶ Шулиц под појмом „међупредмет“ који уводи, мисли на визуелни (перцептивни) доживљај архитектуре који, по њему, не одговара реалности у потпуности, већ је увијек везан за лична искуства и перцептивни способности посматрача. Исто, str. 201 - 207.

²⁰⁷ Schulz, Christian. N., *Intencije u arhitekturi*, (Zagreb: Jesenski I Turk, 2009), str. 202.

²⁰⁸ LaVine, Lance. *Mechanics and Meaning in Architecture*, (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001), pp. 5 - 7.

²⁰⁹ Исто, p. 178.

термин „комуникација“ Лавин заправо показује да архитектура комуницира и кроз технологију коју примењује.²¹⁰

У зависности од начина на који се активност објекта/архитектуре дешава, саопштава и исчитава у физичком контексту, може се говорити о **интра** или **екстра активности** архитектуре.

1. ИНТРА активност

Интра (лат. *intra, interus*) у, унутра, изнутра, у обиму, у границама²¹¹

Интра активност подразумејева концепт објекта који је „затворен унутра“, интровертан, дезинтегрисан у односу на окружење, некомуникабилан, који је нечитљив, инертан, неразумљив, тежак за коришћење, који има „hard“ границе које потпуно одвајају споља од унутра, које блокирају проточност и континуитет простора у процесу кретања и приступа објекту. То је **јак (стабилан) пројекат** („progetto forte“)²¹² који се карактерише као рационалан, строго дефинисан, затворен, нетрансформабилан, нефлексибилан, који подразумејева тоталитарност, предвидивост, логичност, рационалност, стабилну и структурирану просторну организацију која ствара резистентну архитектуру.

2. ЕХТРА активност

Екстра (лат. *extra*) споља, изван, ван; нарочит, особит, изванредан, одличан; оно што се учини више и боље него што је одређено и што се тражи.²¹³

Екстра активност подразумејева концепт објекта који је „отворен упоље“, екстравертан, који прави интерактиван однос са окружењем, који је комуникабилан, читљив, интегрисан у окружење, који прави специфичну атмосферу, чија граница, односно омотач није баријера од споља ка унутра, и обратно, већ његов логичан наставак, где се остварује континуитет простора у

²¹⁰ Лавин анализира четири породичне куће: финску фармерску кућу, карактеристичну за 19. вијек, Чарлс Мурову кућу у Оринди (Калифорнија, 1962), кућу Тадаа Анда, „Wall house“, (близу Осаке у Јапану, из његове ране фазе) и вилу Савоју Ле Корбизијеа (1931). Исто.

²¹¹ Вујаклија, Милан. *Лексикон страних речи и израза*, (Београд: Просвета, 1996/97), стр. 350.

²¹² Монасо, Antonello., *Architettura aperta – verso il progetto in trasformazione*, (Roma: Edizioni Kappa, 2004), pp. 57-63.

²¹³ Вујаклија, Милан. *Лексикон страних речи и израза*, (Београд: Просвета, 1996/97), стр. 262.

процесу кретања и приступа објекту. То је она врста објекта коју Мајкл Серес (Michel Serres) и Бруно Латур (Bruno Latour) зову „**quasi object**“, који није ни „hard“ ни „soft“, објекат који развија нови холистички модел сазнања гдје се он посматра као факт или вриједност, као физичка форма и социјална функција, који почиње да разумије факте и вриједности као цјелину.²¹⁴ Иако одредити неки простор значи „довести га у стабилан положај, причврстити га на неки начин за земљу или за небо“²¹⁵, то не значи и блокирање могућности његове даље трансформације.

То је **слаб (нестабилан) пројекат** („progetto debole“)²¹⁶, који се карактерише кроз лакоћу трансформације, наративност, флексибилност, случајност а не потпуну предвидивост, отвореност за промјене, трансформабилност, недефинисаност, поливалентност, ново искуство битисања засновано на „слабости“ [о којој говори и Ватимо (Gianni Vattimo) - „pensiero debole“, не „бити“ колико „десити се“], то је „жив“ пројекат а „слабост“ је то што га чини „живим“ и промјењивим.²¹⁷ У савременим концептима архитектуре то је оно што Бернард Чуми (Bernard Tschumi) дефинише као SEM (space, event, movement), догађај у простору који не може бити строго контролисан и предвиђен, мора да постоји могућност промјене и отвореност за те промјене.²¹⁸ Авангардна, комплексна и динамичка архитектура Захе Хадид (Zaha Hadid), „curve-linearity“²¹⁹ уноси нове просторне кодове, отворене дилатирани, динамичке просторе дистопије наспрам „старих“ униформисаних и хомогенизованих простора атопије. *Concept versus context versus content*²²⁰ је основа концепта „слабости и несталности“ простора у коме термини као што су „хибридна архитектура“, „флуидна архитектура“, „архитектура у покрету“, „флексибилна архитектура“, „ефемерна архитектура“ и слични, добијају посебна и компатибилна значења која, прије свега, говоре о еволуцији доживљаја и употребе простора у 21. вијеку.

²¹⁴ Hirsch, N., „Res Publica or Just a Public Thing“, in *David Adjave: Making public buildings*, ed. Peter Allison, (London: Thames & Hudson, 2006), p. 17 – 19.

²¹⁵ Zanini, Pjero. *Značenja granice*, (Beograd: Clio, 2002), str. 44.

²¹⁶ Monaco, Antonello., *Architettura aperta – verso il progetto in trasformazione*, (Roma: Edizioni Kappa, 2004), pp. 57-63.

²¹⁷ Исто, p. 53.

²¹⁸ Tschumi B., Walker E., *Tschumi on Architecture-conversation with Enrique Walker*, (USA: The Monacelli Press, 2006), pp. 41 – 43.

²¹⁹ Schumacher Patrik, *Digital Hadid – Landscapes in Motion*, (Basel: Birkhauser, 2004), pp. 5 -7.

²²⁰ Tschumi B., Walker E., *Tschumi on Architecture-conversation with Enrique Walker*, (USA: The Monacelli Press, 2006), pp. 152 – 167.

4.2 „Објекат – корисник“

Денотација или **примарна архитектонска комуникација**, како је то дефинисао Умберто Еко, односи се на основно (примарно) значење неког архитектонског објекта, његову утилитарност, основну сврху и разлог његовог постојања. То је сет значења кроз који се „**исчитава**“ **објекат у процесу употребе**, у директној вези за корисницима којима је намијењен, јер архитектура изражава себе у „раду“ (функцији) ствари („doing things“)²²¹ а корисници постају саставни дио тог процеса. У процесу архитектонског и урбанистичког пројектовања, у креирању нових простора, омогућавамо или спречавамо људима да комуницирају, догађајима да се одвијају, те разним стварима, просторима и дјеловима простора да дођу у међусобни контакт. Начин на који корисник „исчитава“ архитектонско дјело у процесу коришћења и његово (не)разумијевање „функционалних порука“ које су му саопштене указује на комуникабилност функције објекта и квалитет примарне архитектонске комуникације.

Овдје је значајно подсетити да се денотирање функције објекта дешава на „**иконичком нивоу**“ (разумијевањем „иконичких знакова“), како је Еко то дефинисао (примјер са прачовјеком и „иконичким кодом“ пећине), односно да се заснива на елементарном познавању архитектонских знакова. То значи, на примјер, да нема дилеме да „степениште“ саопштава постојање етажа изнад или испод и да корисник „зна шта то значи“, или да је, наилазећи на „зид“, присиљен да промијени смјер, односно, да му буде саопштено да ли наставља кретање или се зауставља, да ли и гдје може да сједне и сл. Дакле, у процесу коришћења неког архитектонског објекта дешава се одређени „информатичко-семиотички процес“ између „објекта-простора“ (пошиљаоца) са једне и корисника (примаоца), са друге стране. У том процесу објекат/простор „шаље“ одређене поруке кориснику, што, преведено на језик теорије информација подразумева одређени „процес кодирања“. Поруке стижу до корисника, који их, доминантно чулом вида (мада су укључена и друга чула), прима (прималац, реципијент) и „декодира“. Процес декодирања се одвија брзо уколико се корисник сусреће са сликама, односно, „иконичким знацима“ који су му познати, са којима је већ имао сопствено

²²¹ Cook, Peter., *Architecture: action and plan*, (London, NY: UK Studio Vista & Reinhold Publishing, 1969), pp. 67 - 95.

искуство, односно уколико му је већ познат „код“ који му је послат (когнитивни ниво).

Први вид денотације архитектонског објекта дешава се у сусрету са његовом формом, када корисник на основу спољашњости (форме, материјализације, детаља, отвора и сл.) закључује која је намјена објекта. У том смислу, могу се разликовати двије велике групе објеката, једна група код које је **функција** лако „**читљива**“ кроз спољашњост објекта (директно исчитавање) и друга група, код које је главна функција „**нечитљива**“, прикривена спољашњошћу и „исчитавање“ се дешава на неки индиректан начин, кроз додатне информације о објекту (индиректно исчитавање). Може се уочити да се архитектура кроз историју развијала од јасно дефинисаних, канонских начела грађења, када су поједине намјене имале тачно дефинисану форму и материјализацију, преко „модерне“ архитектуре и максиме да „форма прати функцију“ до савремене архитектуре са краја 20. и почетка 21. вијека када архитектонска форма постаје доминантна а функција само прилагодљив „унутрашњи садржај“.

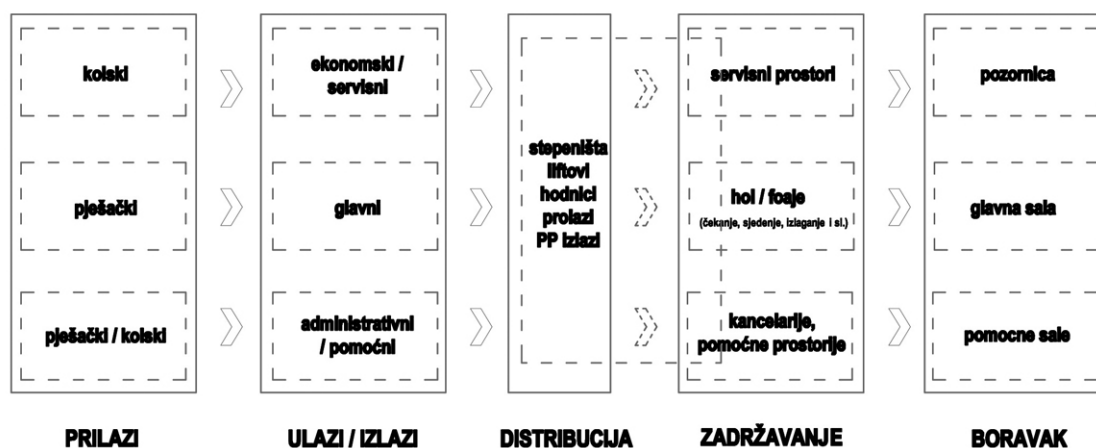
„Савладавање“ простора дешава се у највећој мјери динамички, у процесу кретања, јер се кроз употребу објекта испољава основна човјекова способност и потреба за промјеном мјеста. Из тог разлога денотација функције се највише испољава управо у **просторима комуникације** (хоризонтална и вертикална комуникација), што се поклапа и са употребом термина „комуникација“ у просторној организацији објекта. Осим тих простора, а у контексту комуникације као основне људске активности, могу се издвојити и за то посебно одређени, **простори за комуникацију**, иако је јасно да се комуникација као стална људска активност одвија готово непрестано у свим просторима.

У том смислу, може се рећи да се анализа денотативних значења - **динамичко денотирање** функције објеката огледа у „наративној снази кретања кроз простор“²²², па је у овом раду, сагледана кроз **три сегмента (зоне) утилитарног простора**:

- а) прилазне и улазно-излазне зоне,**
- б) зоне промјене нивоа простора (зоне дистрибуције), и**
- ц) зоне задржавања и боравка.**

²²² Danesi, Marcel., *Messages, Signs and Meanings: A Basic Textbook Semiotics and Communication Theory*, (Toronto: Canadian Scholars' Press, 2004), p. 232.

Поред тога, **денотативна значења** се могу посматрати, како је то речено у ранијим поглављима (Барт), и као **дио конотативних значења**, односно, функција објекта може саопштавати и друга конотативна значења, може да конотира неке идеолошке обрасце, друштвене или индивидуалне, како је то овдје и случај са специфичним функционалним концептима „отвореног простора“ у Дому револуције у Никшићу.



Слика 11 – Сегменти утилитарног простора у динамичком денотирању функција. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

4.3 „Објекат-аутор/архитекта“: архитектура као поље за продукцију знања

Још је Аристотел установио диобу рада која препознаје хијерархијски однос: „*architecton*, који познаје узроке ствари, дакле који је теоретичар и наређује онима који не посједују теорију, него је спроводе“, што укорјењује идеју **архитектонике** као „умијећа система знања“ или „рационалне организације свих подручја знања“. ²²³ Схватање архитектуре као одређене систематике знања појављује се и код Витрувија - „образовање архитеката мора да се састоји из више наука и различитих знања“. ²²⁴ **Архитектура је заправо материјализација мишљења која се редукује на статус репрезентације**, а унутрашња веза између архитектуре и филозофије, која је увијек постојала, је главно „теоријско мјесто на којему **архитектура себе поима као знање**“. ²²⁵

²²³ Meyer, Eva. „Архитектура и језик“, *Filozofska istraživanja*, br.25 (2), (Zagreb: 1988), str. 543.

²²⁴ Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi*, (Beograd: Građevinska knjiga, 2003), str. 12.

²²⁵ Meyer, Eva. „Архитектура и језик“, *Filozofska istraživanja*, br.25 (2), (Zagreb: 1988), str. 543.

Дијана Агрест и Марио Ганделсонас у семиотици, прије свега, препознају **читање архитектуре као поља за продукцију знања**, засновано на Алтисеровом (Louis Althusser, 1918 - 1990) виђењу марксистичке филозофије као „теорије продукције знања“, гдје се идеологија дефинише као одређени тип сазнања.²²⁶ Ганделсонас управо у концептуалној архитектури види највиши ниво „саопштавања теорије“, а радове појединих аутора посматра као идеолошки контекст.²²⁷ „Синтаксички приступ“ („syntactic“) у дјелу Ајзенмана, „семантички приступ“ („semantic“) у дјелу Ле Корбизијеа и Грејвса (мада примијењен на различите начине)²²⁸, дијалог који Колас успоставља са „класичним“ идејама модерне и његов „cross-programming“²²⁹, „curve-linearity“ Захе Хадид или „concept vs context vs content“ Бернарда Чумија су неки од архитектонских концепата који помјерају границе знања и приступа у архитектури. Да је архитектура неоспорно продукција знања говори и Филип Будон (Boudon) који у „архитектуролошком простору“ види, као доминантан, управо спознајни (сазнајни) простор архитектуре, уводећи термин **архитектурологија** или **наука о архитектури**.²³⁰

У оквирима овог научног истраживања издвојени су они ауторски приступи и концепти који су процијењени као посебно значајни за развој савремене архитектуронске мисли у Црној Гори, и који су снажно обиљежили одређени временски период или локални просторни контекст: архитекте Ђорђије Мињевић и Милан Поповић (одједи интернационалног стила, шездесете године), архитекта Марко Мушич (његови објекти на територији Црне Горе, седамдесете године), архитекте Данило и Радмила Милошевић (скулптуралност и наративност, седамдесете године) и архитекта Александар Ђокић (постмодернизам, осамдесете године).

²²⁶ Gandelsonas, Mario. „Linguistics in Architecture“, in: *Architectural Theory since 1968*, ed. Hays, K. M., (London: The MIT Press, 1998), pp. 114 - 123.

²²⁷ Исто, p. 116.

²²⁸ Ајзенман везује појам „семантички“ за означити оне аспекте објекта који могу бити објашњени културном терминологијом, а појам „синтаксички“ да објасни оне аспекте који искључују културу, односно, аспекте који се могу сматрати универзалним. Исто, p. 117.

²²⁹ „Cross – programming“ се може дефинисати као одређена релација између програма објекта и мјеста у које се објекат смјешта, могућност да објекат претрпи различите програме, односно да објекат намијењен једном програму може да прихвати и неки нови програм потпуно другачији. *Casa da Musica*, part 2, (Porto: Fundacao Casa da Musica, 2008), p. 155 – 167.

²³⁰ Maroević, Ivo., „Arhitektura i arhitekturologija“, *Kvartal III-4-2006.*, str.18. [Boudon, Philippe. *O arhitektonskom prostoru*, (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006)]

III ОБЈЕКТИ КУЛТУРЕ У ЦРНОЈ ГОРИ -

АРХИТЕКТОНСКА КОМУНИКАЦИЈА: однос „објекат - друштвени контекст“

„Није непозната и није безразложна идеја, а понекад и формула, да је архитектура једног друштва и једног времена баш и апсолутно онаква какви су то друштво и то време.“

Ранко Радовић²³¹

1. Изградња објеката културе

1.1 Друштвене прилике у послератној Југославији и Црној Гори

Утицај „социјалистичког реализма – совјетског погледа на умјетност“ снажно је захватио цјелокупну културну елиту првих послератних година у Југославији, па су и архитекти својим идејама презентирали монументална здања заснована на совјетским узорима. Било је присутно „императивно заговарање социјалистичког реализма и у архитектонском стваралаштву“²³², нарочито уочљиво у расписима конкурса из тог времена за објекте од државног значаја, скупштинске објекте и друге политичке институције, у којима се захтијевало да „објекат треба да архитектонски изрази снагу и борбу народних маса“ или да „буде израз стваралачке снаге, моћан симбол Комунистичке партије, у борби за економско и културно уздизање народа Југославије“.²³³ И архитектура је, као и остале сфере друштвених процеса у том периоду, била контролисана од стране Агитпроп службе ЦК Југославије која је имала за циљ „правилно идеолошко и политичко васпитање широких народних маса“, што је значило да су сва дјела у области

²³¹ Радовић Ранко, „Архитектура архитеката или архитекти једне архитектуре“, предговор за *Каталог Петог салона архитектуре у Београду*, 1978. године. (Београд: СИЗ Салона архитектуре, Музеј примењене уметности, 1978), нумерисано.

²³² Štraus, Ivan., *Arhitektura Jugoslavije 1945 – 1990*, (Sarajevo: Svjetlost, 1991), str. 12.

²³³ То је био случај са зградом Централног Комитета Комунистичке партије Југославије, у Београду. Štraus, Ivan., *Arhitektura Jugoslavije 1945 – 1990*, (Sarajevo: Svjetlost, 1991), str. 15 -17.

културе морала да глорификују револуцију и да „преносе политичке поруке КПЈ“.²³⁴ У области умјетности појавило се тзв. „социјалистичко сликарство“ као „високо идејна умјетност“ која је имала задатак да приказује постојећу стварност и при том буде приступачна просјечном радном човјеку, симболишући радни полет и снагу колективног духа, дјелујући васпитно и подижући „друштвено-културну свест читавог народа“, иако је, често, била потпуно лишена унутрашњег живота и значења, ослоњена углавном на „монументалност облика и велики формат слике“.²³⁵ Умјетност је приказивала „нову социјалистичку стварност“ која се у тим годинама огледала у општој изградњи порушене земље у масовним радним акцијама, најприје, у изградњи инфраструктурне мреже саобраћајница. У Црној Гори је, у то вријеме актуелна изградња пруге Титоград – Никшић, била огледало „умјетности у служби народа“ јер су том догађају, на који је била фокусирана цијела Република, посвјећиване пјесме и умјетничка дјела.²³⁶

У ратом разореној држави и са великим процентом неписменог народа, филм постаје најмоћније средство пропаганде и просвјештавања народа, најутицајнији медиј „у служби државе“, па је било обавезно приказивање актуелног недељног филмског журнала о политичким, привредним, културним и друштвеним догађајима у Југославији, као и велики број руских филмова. **Велики значај филма у пропагандне сврхе, условио је потребу за изградњом биоскопа и простора за пројекције.** У недостатку „биоскопа-објеката“ у употреби су били „покретни биоскопи“ и популарни „кино-вагони“, често организовани и као изложбени простори и књижарнице.²³⁷

²³⁴ У постратној фази дјеловања, КПЈ је имала „потпуни монополски положај у систему власти“, а најважније средство утицаја била је партијска штампа, прије свега, „централни дневни партијски орган Борба“. Агитпроп је био установа које је „ведрила и облачила“ у сфери идеологије и културе. Из његовог апарата су потицале иницијативе за обележавање годишњица прогресивних мислилаца, револуционара, писаца, значајних историјских догађаја. Шеф Агитпропа био је Милован Ђилас, члан Политбироа ЦК КПЈ, а за сваку од области из сфере културе био је задужен по један од сарадника, а значајна је чињеница, да је и архитектура препозната као једна од тих области и за њу је био задужен извјесни Саша Божовић. Осим њега ту су били и Стефан Митровић, секретар Агитпропа, Радован Зоговић одговоран за културу, Владимир Дедијер за штампу., у Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988: Socijalistička Jugoslavija 1945-1988*, knjiga 3, (Beograd: Nolit, 1988), str. 121 - 129.

²³⁵ У цјелокупној политичкој и духовној умјетничкој сфери све се процјењивало према „служби социјалистичкој држави“, а основно мјерило вриједности био је однос умјетника према програму КПЈ, као и његово понашање у пракси, јер је „уметност имала да служи политичким циљевима“ и активно учествује у очувању тековина револуције и народно-ослободилачке борбе., Исто.

²³⁶ Петар Лубарда је израдио већи број умјетничких дјела у том периоду., Исто.

²³⁷ Покретни биоскопи су били праћени и пропагандистом који је усмено коментарисао филм, због великог броја неписмених гледалаца. У колективима су организовани фондови за куповину карата како би филм био свима доступан, а након филма су организоване и дискусије. Исто, стр. 141.

Педесетих година почиње нови културни развој који раскида са „социјалистичким академизмом“²³⁸ и подржава стваралачку слободу, појаву нових умјетничких праваца, отварање према свијету, културну сарадњу и размјену идеја²³⁹ која не заснива тражење новог архитектонског израза на радикалним изјавама појединих ауторитета из домена архитектуре „да облици настали у фази капитализма не могу да интерпретирају дубоку идејну садржајност социјалистичког друштва“.²⁴⁰

Савјетовање архитеката Југославије у Дубровнику крајем 1950. године претворило се у једногласан раскид са захтјевима текуће политике, која је инсистирала на прихватању архитектонских теорија социјалистичког реализма по совјетским градитељским узорима, односно одбијање да се ствара архитектура „национална по форми а социјалистичка по садржини“ („О архитектури се почиње мислити у новим димензијама, она постаје поново дио духовне околине и интелектуална надградња човјекских потреба, изборила је право грађанства као стваралачка и друштвена дисциплина.“).²⁴¹ Већ 1956. године у Дубровнику је одржана десета конференција СИАМ-а, а поруке које су стизале кроз архитектонска остварења из цијелог свијета, од Ле Корбизијеовог (Le Corbusier) Unite d' habitation у Марсељу и капеле у Роншампу (Ronchamp), преко Мис ван де Роевих (Mies van der Rohe) објеката у САД-у, скандинавске архитектуре Алвара Алта (Alvar Aalto) до конкурсне идеје за сиднејску оперу Јорна Утзона (Jorn Utzon) из 1955. године, почеле су да бивају видљиве и у идејама и остварењима југословенских архитеката.

Иако се педесетих година Југославија „отворила“ према свијету, све до деведесетих година 20. вијека културну политику је, у великој мјери, одређивало

²³⁸ Štraus, Ivan., *Arhitektura Jugoslavije 1945 – 1990*, (Sarajevo: Svjetlost, 1991), str. 19.

²³⁹ Након 1948. године и резолуције Информбироа КПЈ напушта стаљинистичку прагматичку концепцију културе. Изложба Петра Лубарде 1951. године у Београду била је раскид са социјалистичким реализмом у ликовној умјетности, а реферат Мирослава Крлеже „О слободи културе“, на Трећем конгресу књижевника Југославије, 1952. године, који је почивао на тези о аутономном унутрашњем бићу литературе које се „не може процењивати мерилима административно-партијских норми, већ сопственим уметниковим доживљавањем стварности и вредностима његовог уметничког домета“ утицали су на то да се (на 6. конгресу 1954. године) определили за напуштање „административно-директивног прилаза уметности и науци“. Четири године касније (на 7. конгресу 1958. године) КПЈ се „дистанцирала од уметничког феномена, остављајући оцене његовим носиоцима и ствараоцима, препуштала је уметност аутономном животу и уметницима“. Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988: Socijalistička Jugoslavija 1945-1988*, knjiga 3, (Beograd: Nolit, 1988), str. 319 - 331.

²⁴⁰ Мохоровчић, А., „Прилог теоретској анализи проблематике архитектонског обликовања“ у *Урбанизам и Архитектура*, број 1–2, (Загреб, 1950), стр.7., (Извор: Štraus, Ivan., *Arhitektura Jugoslavije 1945 – 1990*, (Sarajevo: Svjetlost, 1991), str. 17.)

²⁴¹ Štraus, Ivan., *Arhitektura Jugoslavije 1945 – 1990*, (Sarajevo: Svjetlost, 1991.), str. 19-23.

неколико чинилаца, који су се директно или индиректно одражавали кроз просторне феномене и архитектуру уопште: **тековине револуције и НОБ-а, измјена друштвено-политичког система** (са капиталистичког на социјалистичко-самоуправни) и општа **индустријализација и урбанизација** земље. Промјеном друштвено-политичког система почело је вријеме „радничког самоуправљања или комунистичке децентрализације“²⁴², што је подразумевало и промјену власништва над земљиштем као покретача нових, савремених урбаних процеса.²⁴³

Индустријализација Југославије, „водећи сектор економије“²⁴⁴ и „нова религија Партије“²⁴⁵ преносена је у све дјелове друштвеног система, од државних органа и масовних организација до појединаца и имала за посљедицу крупне промјене у свим областима (деаграризација и терцијаризација, демографско-популациона кретања и просторни размјештај становништва, урбанизација градова и насеља градског карактера, повећање личног и друштвеног стандарда домаћинства и др.).²⁴⁶ Расподјела друштвеног производа по принципу „свакоме према раду“ и „свакоме према потребама“²⁴⁷, постаје модел који се преноси кроз све сфере материјализоване стварности и постаје видљив управо кроз рационалну и претјерано функционалну, стандардизовану, егзистенцијално конципирану архитектуру, као и кроз идеје о отвореном, свима доступном, јавном простору.

²⁴² Lempí, Džon R., *Jugoslavija kao istorija: Bila dvaput jedna zemlja*, (Beograd: Dan Graf, 2004.), str. 227.

²⁴³ Закони о национализацији (из 1946. и 1948. године) су имали за циљ ликвидирање приватно-капиталистичког сектора а Закон о аграрној реформи и колонизацији, ликвидирање капиталистичког велепосједа. Јуна 1950. године донешен је и Закон о самоуправљању, када су средства за производњу национализованих предузећа постала државна својина а радници први пут у свијету добили управљање привредним предузећима, што је било од револуционарног значаја јер је то потврђивало марксистичку теорију „о одумирању државе“. Тако је управљање привредом било децентрализовано на Народне републике и Народне одборе, који су били главни органи локалне власти и којима је дозвољено да имају сопствени буџет. Такав систем привреде нужно је захтијевао и одређени степен централизације, па се 1947. године, доноси Први петогодишњи план, чији је основни циљ био да се „положе темељи индустријализације земље“. *Enciklopedija Jugoslavije*, knjiga 3, (Zagreb: Nolit, 1988).

²⁴⁴ „Дугорочни кредити, добијени крајем 50-тих и почетком 60-тих година, су уложени у изградњу челичана, хемијских фабрика и електрана у складу са западним спецификацијама.“, у Lempí, Džon R., *Jugoslavija kao istorija: Bila dvaput jedna zemlja*, (Beograd: Dan Graf, 2004.), str. 237 - 244.

²⁴⁵ Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988: Socijalistička Jugoslavija 1945-1988*, knjiga 3, (Beograd: Nolit, 1988), str. 152.

²⁴⁶ Костић, Милица., “Обиљежја дугорочног кретања градског становништва и стандарда у урбаним срединама Црне Горе“, *Етнологија града у Црној Гори*, радови са округлог стола, (Подгорица: ЦАНУ, 2009.), стр. 23.

²⁴⁷ Вишак рада присваја друштво и управља њиме по принципима друштвеног самоуправљања. *Enciklopedija Jugoslavije*, knjiga 3, (Zagreb: Nolit, 1988).

Убрзана индустријализација, праћена „експлозивним растом туристичке привреде, снажним успоном развоја школства, здравства и других дјелатности“²⁴⁸ одражавала се на генерисање простора и развој градова, мијењајући облик и структуру градских и урбаних насеља, као и промјену демографске и економске структуре становништва у Црној Гори.²⁴⁹ Пораст укупног становништва у градовима Црне Горе до 1981. године био је 268,6% (у односу на 1953. годину)²⁵⁰, углавном миграционим токовима на релацији „село-град“, а „урбанитет“ је постао „симбол развоја и напретка“.²⁵¹ Убрзани економски и друштвени развој Републике условио је и убрзан развој културе као облика друштвене дјелатности.²⁵²

Почетком педесетих година појављују се и прва планска и урбанистичка размишљања о концепцији града у Црној Гори, па настају и први регулациони планови. Октобра 1949. године Влада НР Црне Горе је донијела одлуку о оснивању Урбанистичког завода при Комитету за локалну привреду и комуналне послове, чији ће основни задатак бити „техничка изградња генералних урбанистичких планова наших градова, мјеста и срезова“ а основни квалитет новог града огледао се у чињеници „да нестају разлике између центра и периферије градова, које је оставило у наслеђе капиталистичко друштво.“²⁵³ Идеја „новог града по мјери социјалистичког човека“ подразумевала је да „радном човјеку – градитељу социјализма треба дати што више зеленила, сунца и ваздуха. Треба ићи за тим да ни једна зграда не прави сјенку другој, да градови буду израз снаге и замаха наше социјалистичке епохе.“²⁵⁴ Процес урбанизације је био и остао инструмент друштвено-политичких прилика исто колико и њихов репрезент,

²⁴⁸ Бакић, Радован., „Кретање градског становништва Црне Горе у току друге половине XX вијека и његова битна миграциона обиљежја на почетку трећег миленијума“, *Етнологија града у Црној Гори*, радови са округлог стола, (Подгорица: ЦАНУ, 2009), стр. 81 - 82.

²⁴⁹ 1948. године Црна Гора је имала 80.369 или 21,3 % градског становништва и само један град са више од 10.000 становника (Подгорица 14.369). Исто.

²⁵⁰ Коефицијент урбанизације Црне Горе према пописима био је: 1953 – 15,4%, 1961 – 21,5% и 1971. године – 34,23%. Костић, Милица., „Обиљежја дугорочног кретања градског становништва и стандарда у урбаним срединама Црне Горе“, *Етнологија града у Црној Гори, радови са округлог стола*, (Подгорица: ЦАНУ, 2009), стр. 23 - 39.

²⁵¹ Увећење неких црногорских градова у периоду након Другог свјетског рата: Колашин - 19,3 %; Котор - 69,1%; Мојковац - 48%; Никшић - повећан 69,8%; Подгорица - 74,8%. Влаховић, Петар., „Град у Црној Гори и његов етнолошки значај“, *Етнологија града у Црној Гори, радови са округлог стола*, (Подгорица: ЦАНУ, 2009), стр. 18.

²⁵² Костић, Милица., „Обиљежја дугорочног кретања градског становништва и стандарда у урбаним срединама Црне Горе“, *Етнологија града у Црној Гори, радови са округлог стола*, (Подгорица: ЦАНУ, 2009), стр. 27.

²⁵³ А.П., „Поводом доношења уредбе о гебералном урбанистичком плану – Народни одбори дужни су да регулишу грађевинску дјелатност и организују најпуну контролу над њом“, *Побједа*, (Цетиње: 28.10.1949), стр. 3.

²⁵⁴ Лалић, М., „Четири године планског грађења“, *Побједа*, бр. 1, (Цетиње: 1. јануар, 1951), стр. 4.

показујући да је простор главни друштвени и политички ресурс па га тиме и најбоље рефлектује. На истом нивоу на коме је град требало да буде главни репрезент социјалистичке стварности, требала је то да чини и архитектура, односно сваки појединачни архитектонски објекат, нарочито објекти јавне намене.

1.2 Појава и значај објеката културе након Другог свјетског рата

Чврста повезаност културе и градова, карактеристична за антички период, била је готово потпуно изгубљена кроз период средњег вијека, а од 18. до краја 19. вијека културни живот је био резервисан само за мањину привилегованих, и то у формама позоришта, салонског живота, умјетничких галерија и изложбених сала, публикација за ограничен број људи и мале циркулације књига.²⁵⁵

Појава културних центара у периоду након Другог свјетског рата била је нови „ефективни инструмент“ културне политике у готово свим европским земљама, па је у јулу 1968. године у Будимпешти одржан сусрет експерата посвећен развоју културних центара у циљу размјене информација о дјеловању ових институција у појединим земљама.²⁵⁶ Културни центар је дефинисан као „вишенамјенски простор, отворен ка широј публици, који треба да обезбиједи њено активно учешће у културним активностима“, мјесто „друштвеног саобраћаја и акција“, гдје се „одражава савремена друштвена свест људске потребе за обједињавањем делова своје околине у значајнију целину, значајнију од организације делова.“²⁵⁷ Изјава креатора културне политике у Француској, Андре Малроа (Andre Malraux), у француском парламенту 1966. године, да „дом културе треба да постане катедрала без религије, тј. место где се људи срећу да би се срели с оним што је најбоље у њима“²⁵⁸, постала је духовно средиште значаја тих институција а тиме и архитектонских објеката.

У дефинисању улоге и значења културних центара и домова културе, као најзаступљеније форме културно-идеолошког дјеловања на просторима тадашње Југославије, под појмом „културних активности“ подразумијевале су се, не само активности умјетничке природе, интелектуални и културни контакти, већ један

²⁵⁵ Rolier, Andre. „Kulturni centri u Francuskoj“, *Kulturni život*, br.4, (1971), str. 362-375.

²⁵⁶ „Uloga kulturnih centara u kulturnoj politici“, *Kulturni život*, br.3, (1971), str. 257-267.

²⁵⁷ Исто.

²⁵⁸ Laslo, Varga. „Domovi kulture u samoupravnom konceptu kulture“, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 15.

„широк обим културе“ који садржи „све активности способног човека за целовити развој тела, интелекта, маште и осећања“.²⁵⁹ Иако домови културе нису имали намјеру да замијене традиционалне културне организације, које су у неким срединама постојале и прије њихове појаве (позоришта, библиотеке, музеји, школе за умјетничко образовање и сл.) они су ипак, нарочито у мањим градовима и мјестима, често били „све то у једном“, мјеста укрштања паралелних „и уметничких и друштвених“ догађаја.²⁶⁰

Домови културе су грађени са намјером да представљају „место где ће се човек срести са највреднијим остварењима националне, југослаовенске и светске културне ризнице“, јер подржавају стварање једне нове врсте „културне свести гдје је стваралачки чин, путем аматеризма и рекреације, у директној вези са концепцијом друштва предодијељеног за социјализам и самоуправљање, хуманизам, друштвеност, солидарност, стваралаштво, демократију и слободу“.²⁶¹ Домови културе су се, нарочито седамдесетих година, профилисали као доминантан институционални облик међу свим „установама за елементарну дифузију културе“²⁶² (народним и радничким универзитетима, друштвеним домовима, спомен-домовима, позориштима, пионирским и омладинским домовима и сл., а као посебан облик културно-идеолошког дјеловања појављују се домови револуције и домови ЈНА). Све су то били „разни облици установа културног живота новог друштва социјалистичке Југославије“²⁶³ који су, својом функцијом а врло често и формом, осликавали те друштвене вриједности, супротстављајући се „традиционалној, патријархалној култури и утицају средстава мас-медија, који доводе до унифицирања, атомизирања и пасивизирања“.²⁶⁴

У току већ започетог процеса масовне изградње домова културе на цјелокупној територији СФРЈ, у Кумровцу је, 1976. године, одржано **стручно савјетовање архитеката Југославије на тему домова културе**, у дворани тек изграђеног Дома бораца НОР-а и омладине Југославије, „настало као израз схватања да је самоуправно социјалистичко друштво достигло ступањ развоја који тражи даљу друштвену надоградњу у свестраном културном развоју

²⁵⁹ Rolier, Andre. „Kulturni centri u Francuskoj“, *Kulturni život*, br.4, (1971), str. 362-375.

²⁶⁰ Исто.

²⁶¹ Gavriš, Ksenija. „Za kakve domove kulture“, *Kulturni život*, br.1-2, (1970), str. 22.

²⁶² Kodrnja, Jasenka. „Ustanove za elementarnu difuziju kulture“, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 25-26.

²⁶³ R.T. „Dom omladine u Beogradu“, *Arhitektura Urbanizam*, br. 44, (1967), str. 8-11.

²⁶⁴ Kodrnja, Jasenka. „Ustanove za elementarnu difuziju kulture“, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 26.

заједнице и личности. Достигнути високи ступањ урбанизације тражио је просторе срастања, окупљања, стваралачке активности и друштвене дјелатности становника нових насеља и градова, а самоуправни систем мјесних заједница захтијева просторе гдје ће се друштвени договор моћи остваривати.²⁶⁵ Савјетовање је требало да одговори на питање „шта је дом културе, или конкретније: шта је то дом културе у самоуправном концепту културе“²⁶⁶, коме је намијењен, као и која је улога архитектуре и архитектата у том процесу. Одбачена је појава „репрезентативних палача“ и „украсних домова културе, у којем се обични радни човјек и дан-данас осјећа неспокојно“, већ су посебан значај имала „мала жаришта друштвености и свакидашњег културног живота у малим насељима и у мјесним заједницама, и за сада још неразвијеним срединама, гдје би функција домова културе била да негирају крчму, која је још увијек била најприсутнија институција у југословенском друштву“.²⁶⁷

Култура је схваћена као начин живота радног човека а домови културе мјеста гдје се реafirмише њена „револуционарна и ослободилачка улога“ и гдје су културне вриједности савременог човјечанства доступне радним људима, како би се срушиле „баријере успостављене у класним односима“, а успоставили „лењиновски принципи, ломљењем малограђанске тромости, опортунизма и менталитета уопште, и подстицањем суграђана да живе другим начином живота него што су били навикли“.²⁶⁸ Није дефинисан јасан програмски садржај домова културе, ни као објекта ни као институција, већ су „физиономија и карактер једног дома културе, а самим тим и објекта, зависили од многих околности“ и он је, прије свега, имао улогу „друштвеног дома“.²⁶⁹ Основна разлика између дома културе и других институција културе, а истовремено и његов значајан квалитет, била је у томе што је то „место где ће човек превасходно и првенствено испољавати сву своју стваралачку активност и способност“,²⁷⁰ и то прије свега,

²⁶⁵ „Pismo predsjednika Zajednice saveza arhitekata Jugoslavije, Živka Popovskog“, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 3.

²⁶⁶ Laslo, Varga. „Domovi kulture u samoupravnom konceptu kulture“, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 14 - 16.

²⁶⁷ Šuvar, Stipe. „Škola kao dom kulture“, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 12 - 13.

²⁶⁸ Laslo, Varga. „Domovi kulture u samoupravnom konceptu kulture“, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 14 - 16.

²⁶⁹ У том смислу, било је могуће дефинисати пет критеријума који утичу на дом културе: дом културе је један у низу институција културе, дом културе не служи само као институција културе већ и за неке друге друштвено-политичке активности, дом културе има специфично одређену функцију, према типу и карактеру насеља (улога школа у мањим мјестима), домови културе су превасходно локалне институције, рад домова културе је акционе природе. Исто.

²⁷⁰ Исто.

кроз културно-уметнички аматеризам, у духу тековина марксизма.²⁷¹ За разлику од традиционалних институција културе у којима је човјек углавном пасиван прималац поруке, као што је то у биоскопима, позориштима, галеријама, у дому културе постаје активни учесник. Осим ове, дом културе је често, услед недостатка просторија и кадрова, обављао и друге професионалне културне активности (библиотека, архив, завичајна збирка и сл.) или се интегрисао са другим културним и образовним делатностима, на примјер, музејом, радничким и народним универзитетом и слично.

Оваква **плуралистичка концепција дома културе, узроковала је и нову архитектонско-просторну организацију** која је била ослобођена од „социјално застарјеле концепције дворана, које су више одражавале структуру једног недемократског, заправо феудалног него сувременог друштва“²⁷² и „велика централна сала“ је престала да буде „главно, и најчешће једино место програмске активности дома културе“²⁷³. Дом културе је имао тенденцију да престане да буде „пасиван“, само „храм или споменик“ културе, већ један интерактиван, двосмјеран простор, мост између институционализоване културе и појединца, „жариште непосредног испољавања стваралачке активности и доступности културних вредности“ и „синтеза друштвености и културности“.²⁷⁴

Сложена концепција домова културе често је узроковала, „чак и у најбољој намјери, низ пропуста који су могли да хендикепирају мјесто у којем је објекат подигнут“, јер је дом културе истовремено био и полигон на којем су се на уочљив начин испољавале противрјечности различитих концепција, а недефинисани односи између дјелатности и установа културе често су биле квалификоване као промашај пројектанта и градитеља објекта јер није увијек било једноставно „спровести концепт флексибилног простора и рационалну градњу“.²⁷⁵ Од архитеката се очекивало да својим дјелима не „лимитирају могућности

²⁷¹ „Маркс је рекао да ће доћи време кад ће људи писати, сликати, музицирати а да им то не буде професија, да за то нису плаћени. [...] основни смисао цијеле ове активности је марксистички постављена теза борбе против отуђења човјека: борба за креативног човјека као темеља социјалног и социјалистичког друштва.“ Mutnjaković, Andrija. “Moguća polivalentnost funkcija prostora edukacije I društvenog života”, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 44.

²⁷² Ivanišević, Milivoje. „Dom kulture u funkciji aktualnih kulturnih potreba i mogućnosti općine“, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 22.

²⁷³ Laslo, Varga. “Domovi kulture u samoupravnom konceptu kulture”, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 16.

²⁷⁴ Ivanišević, Milivoje. „Dom kulture u funkciji aktualnih kulturnih potreba i mogućnosti općine“, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 21 - 23.

²⁷⁵ Исто.

остваривања садржаја и функције домова културе“, да теже „удруженом простору који даје максимални резултат“ и да их не спутава „савршени архитектонски концепт, који се покаже недостатним па да га наслѣдници морају прекрајати“²⁷⁶ а истовремено им се и замјерало да су својом улогом „придонијели да се израде неувјетни сценски и други простори“²⁷⁷ на појединим објектима културе.

Као „најмања погрешака“ се видио објекат **„који није до краја дефиниран – недовршена архитектура постаје оруђе које људи могу боље употребљавати“**, гдје ниједан дио није смио „бити једнозначан већ би морао садржавати максимум могућности и приједлога“ а сваки простор, сваки угао пројектован је за више намјена.²⁷⁸ Дом културе је постао „проширење дневног боравка“, „акција сама“, он није био „архитектура која се проматра већ активност која се осјећа“.²⁷⁹ Од посебног је значаја било да је урбанистичко-архитектонски оквир дома добро постављен, да је у просторном смислу добро лоциран и лако доступан, као и да није могао бити „типски, рађен изван реалности, околности и контекста средине и амбијента, заснован на апстрактној схеми, апстрактних норматива, за апстрактног корисника, замишљен хладно, административно, кампањски, без потке у друштвено-економским-социјалним-класним и другим претпоставкама“.²⁸⁰

Иако „акција градње домова културе није требала остављати за собом споменике“, већина изграђених домова културе седамдесетих година на одређени начин то свакако јесу, „споменици прошлости“, јер неминовно носе „боју и звукове поднебља“ и представљају одраз друштвено-економских кретања и идеолошко-политичке природе друштва.²⁸¹ Често су грађени, осим примарне потребе, а понекад и искључиво, у циљу обиљежавања, односно **„архитектонског маркирања“ неког важног догађаја из прошлости**, најчешће као највећи одраз „колективног духа и заједништва“ изражен кроз финансирање из фондова самодоприноса. Тако је, на примјер, велики број домова културе у тадашњој СР Македонији изграђен у част јубилеја, „прославе двадесет петогодишњице Антифашистичког собрања народног ослобођења Македоније“

²⁷⁶ Plešina, Lenko. “Dom culture-više aktivnost, manje spomenik”, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 39 - 40.

²⁷⁷ Reba, Blagoje. “Uloga arhitekata projektanata u izgradnji domova kulture”, *Arhitektura br. 158-159/76*, str.46-48.

²⁷⁸ Plešina, Lenko. “Dom culture-više aktivnost, manje spomenik”, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 40.

²⁷⁹ Исто.

²⁸⁰ Jovanović, Slobodan. “Domovi culture – spomenici kulture”, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 42.

²⁸¹ Mladenović, Ivica. “Put u svijet kulture ili dom kulture”, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 37.

што поново указује на њихову, прије свега, двоструку функцију, културну и политичку, односно идеолошку.²⁸²

„Ни код нас а ни у свијету, није дефинисан садржај града Дома културе, јер је он сложена мултидисциплинарна комбинација низа дјелатности и дисциплина. Рад Домова културе није дефинисан ни у теорији ни у пракси, ни у области нормативно-законске регулативе. Зато он обухвата најразноврсније дјелатности, према потребама и навикама средине, према менталитету житеља и показује се као институција која је саздана на одређеној радних људи средине, које опет проистиче из наслеђа, с једне стране, и, виђење будућих потреба и развитка културе и просвјете, с друге стране. Изучавајући искуства домова културе у нашој земљи и иностранству можемо да констатујемо да домови културе у нас и иностранству обједињавају дјелатности: домова културе, центара за културу, домова омладине и пионира, радничких универзитета, народних универзитета, домова револуције, спомен домова и других. У сваком случају Дом културе је капитални објекат града, па се и конципирање оваквог објекта и његова изградња морају усаглашавати са потребама и жељама радних људи, као и интересима уже и шире заједнице израженим у средњорочним и дугорочним плановима развитка културе, просвете и умјетности.“²⁸³

²⁸² Gavriš, Ksenija. „Za kakve domove kulture“, *Kulturni život*, br.1-2, (Београд: 1970), str. 21-25.

²⁸³ Ујес, Алојз., *Програмско – пројектни задатак за израду идејног пројекта за Дом културе у Рисну*, Рисан – Београд, октобар 1979. године. (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

1.3 Објекти културе на територији Црне Горе

Најзначајнија градитељска активност у **првом послератном периоду** у Црној Гори, одвијала се у разореној Подгорици, новом главном граду Републике Црне Горе, који је тада добио име Титоград. **Соколски дом у Подгорици** (касније „Кино Култура“), саграђен непосредно пред рат (1939-40) и у рату доста оштећен, био је први санирани објекат културе у главном граду, а до половине шездесетих година су изграђена још четири: најприје Дом културе (прије завршетка градње пренамијењен у Народно позориште), затим Умјетнички павиљон УЛУЦГ, Дом омладине и први Дом ЈНА у Црној Гори. Крајем седамдесетих година изграђен је и Дом друштвено-политичких организација на Конику (Дом културе „25. мај“), који је служио као биоскоп до 1990. године.²⁸⁴ Од тада, осим озбиљне реконструкције Народног позоришта (ЦНП-а) деведесетих година, у Подгорици није изграђен више ни један објекат културе.

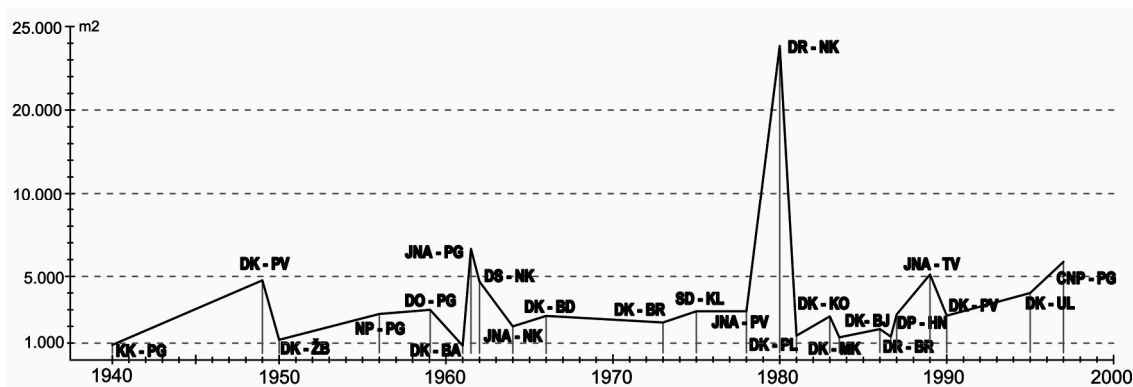
Први дом културе на територији Црне Горе, у просторном смислу један од већих, изграђен је у Пљевљима одмах након ослобођења (1949). У осталим црногорским градовима у послератном периоду градитељска активност везана за објекте културе одвијала се доста споро, углавном кроз привремена рјешења и адаптацију старих и неадекватних простора и објеката. **Почетком шездесетих година** гради се Дом културе у Беранама (1961), док се у Никшићу граде један за другим два објекта - Дом синдиката (1962), први и једини у Црној Гори (касније биоскоп) а одмах затим и Дом ЈНА (1964), као и објекат (биоскоп) „Зета-филм“-а, Предузећа за продукцију филмова у Будви (1966), тадашњем црногорском центру филмске умјетности.

Седамдесете године свакако представљају период специфичне и потпуно нове градитељске енергије, како на територији цијеле Југославије тако и у Црној Гори, када се расписују јавни архитектонско-урбанистички конкурси, од чега за објекте културе значајни, Спомен дом у Колашину (1971), Дом револуције у Никшићу (1976) и Спомен дом у Шавнику (1978), чија првонаграђена рјешења су ушла у процесе реализације. У том периоду гради се, након земљотреса који је погодио

²⁸⁴ Пројектну документацију 1978. године је радио РЗУП из Подгорице, од чега је сачуван само Главни пројекат уређења терена. (Извор: ДАЦГ Цетиње, Фонд РЗУП, стр. 4., бр. 31.). Објекат није у функцији од 1990. године, од када служи као магацински простор. У овом истраживању није детаљније разматран.

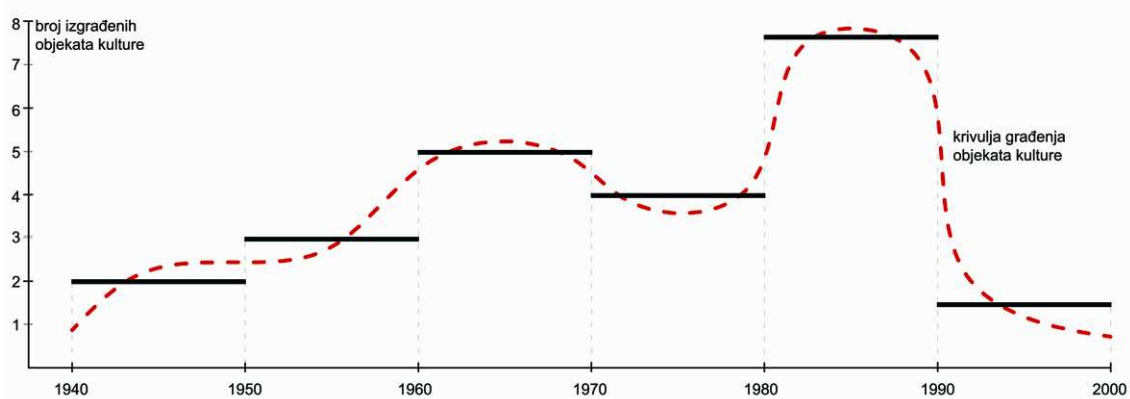
Барску и Улцињску општину 1968. године, и Дом културе у Бару са објектом љетње позорнице (1973) а десет година касније, у његовој непосредној близини и Галерија „Велимир Лековић“ (1983), као и Дом револуције (1986). Крајем седамдесетих година у Пљевљима је изграђен и Дом ЈНА (1978).

Катастрофални земљотрес 1979. године покренуо је нове урбане и архитектонске процесе, нарочито у приморским градовима, а који увијек нису били засновани на реалним потребама и могућностима појединих средина - домови културе у старом граду Котору (реконструкција, 1982), у Бијелој (1985), Дворана „Парк“ у Херцег Новом (1987), незавршени домови културе у Рисну и Улцињу (пројектовање отпочело 1981) и Дом ЈНА у Тивту (1989). Дом културе у Рисну је и даље у грубим грађевинским радовима а Дом културе у Улцињу још увијек није у потпуности технички опремљен. У истом периоду, **осамдесетих година**, граде се и Домови културе у неким, иначе слабије развијеним, градовима на сјеверу Црне Горе: Плужинама (1982), Мојковцу (1983), Рожајама (реконструкција задружног дома, 1986) и Плаву (1990).



Слика 12 – Површине изграђених објеката по годинама изградње (БРГП) – распон од 1.000м² до 23.500м² (Дом револуције у Никшићу). Највећи број објеката има површину од 1.500 до 3.000м². (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

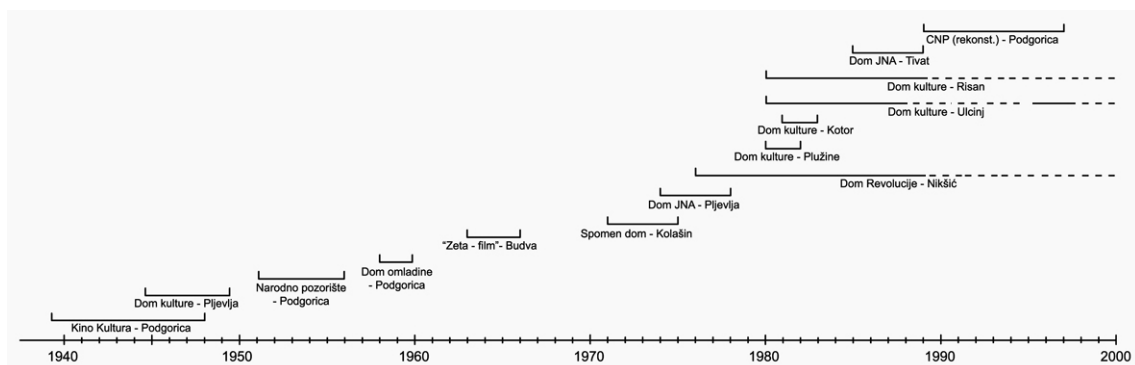
Деведесетих година нема нових градитељских активности везаних за објекте културе и овај, иначе декадентни период обзиром на околности (распад СФРЈ, рат, санкције, итд.), обиљежен је озбиљном реконструкцијом ЦНП-а у Подгорици и покушајима да се заврше незавршени објекти у Улцињу и Рисну. Радови на Дому револуције у Никшићу, након прекида крајем осамдесетих година, нису настављени. Реконструкције и неодвршености ових објеката су условиле промјену значења - **ресемиотизацију архитектуре и простора**.



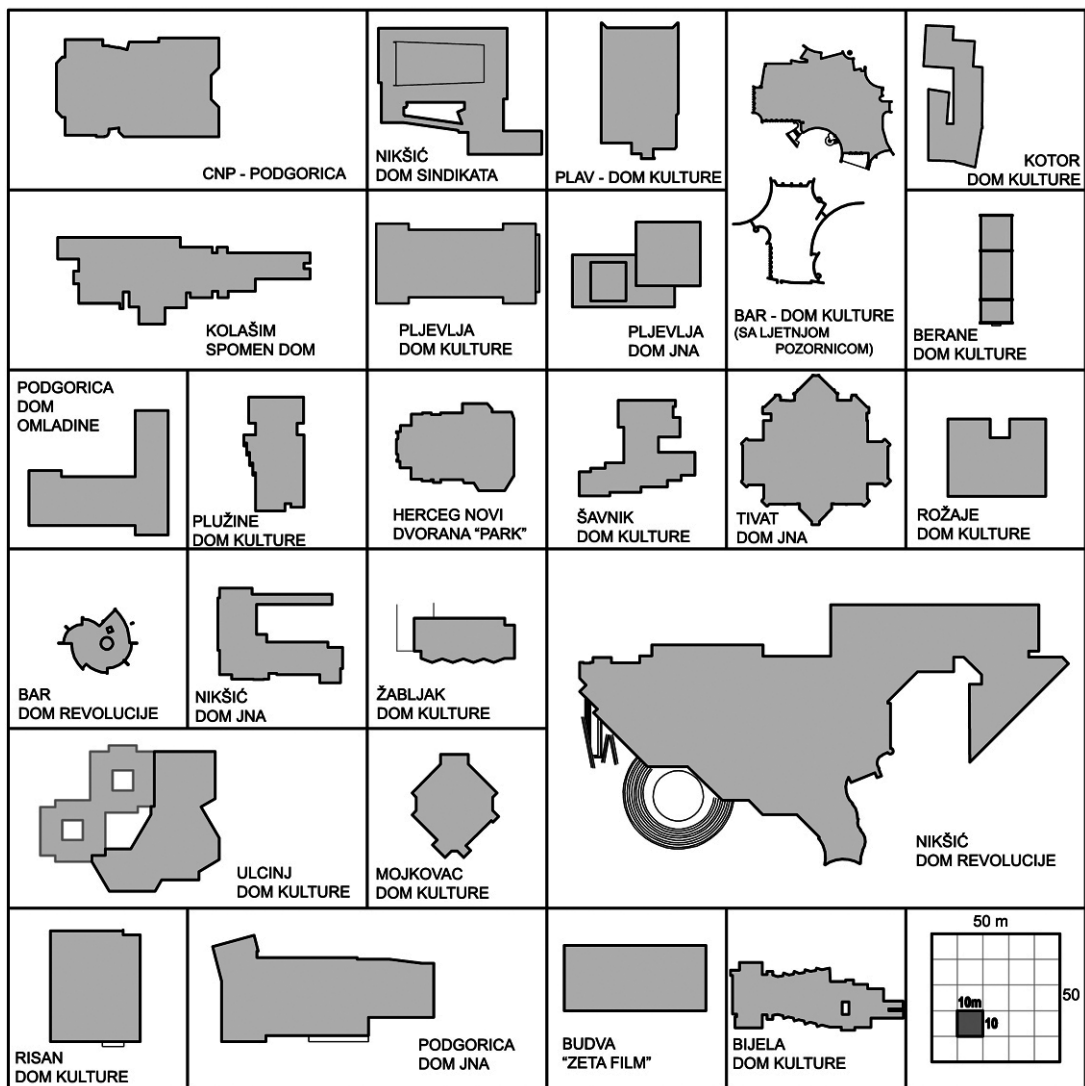
Слика 13 – Број изграђених објеката културе по декадама. Највећа градитељска активност учопа се шездесетих и осамдесетих година, а најмања деведесетих година 20. вијека. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Кроз процес пројектовања и изградњу објеката културе, као одређене функционалне типолошке групе, може се посматрати друштвена стварност једног времена. **Простор, односно архитектура као начин његове артикулације, носи информације о друштву и времену у коме настаје и живи.** Овдје је направљен покушај да се графички прикаже укупна градитељска активност везана за објекте културе на територији Црне Горе у другој половини 20. вијека, кроз неколико дијаграма.

У првом дијаграму су приказане **површине објеката** (БРГП – бруто развијена грађевинска површина) **по годинама изградње** (сл.12), у другом **број изграђених објеката по декадама** - кривуља грађења (сл.13), а у трећем **временско трајање процеса пројектовања и грађења за поједине објекте** (сл.14). Поред тога, дат је и преглед „запосједнутости простора“ објектима културе (заузетост простора под објектима културе) који може послужити као **компаративна анализа**, којом је лако уочљиво да Дом револуције у Никшићу (ДРН), иако недовршен, неприкосновено предњачи у простору коју је површином запосјео. (сл.15)



Слика 14 – Временско трајање процеса пројектовања и извођења појединих објеката културе. Неки од објеката су још увијек недовршени. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)



Слика 15 – Објекти културе на територији Црне Горе (1949 – 2000) – „запосједнутост (заузетост) простора“ – компаративни преглед површина. Уочљив је диспропорционалан однос између површине Дома Револуције у Никшићу и површина свих осталих објеката. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

2. Анонимна архитектура „народног фронта“ (1945 – 1960)

2.1 Изградња задружних домова: локални центри културног и друштвеног живота

У циљу општег послератног развоја, КПЈ је форсирала масовну културу кроз свакодневне радне активности, центре културно-просвјетног рада које су по селима чиниле школе и задружни домови а које су градиле бригаде Народног фронта, углавном крајем четрдесетих и почетком педесетих година. Крајем 1947. године, ЦК КПЈ је био предвидио изградњу око 400 задружних домова, као локалних центара културног и друштвеног живота, али су ти домови, у већини случајева, због недостатка материјалних средстава, били „провизорно изграђени и брзо запуштани“.²⁸⁵ У том периоду, поред задружних домова, масовно су се отварале и народне књижнице, читаонице и народни универзитети у циљу смањења неписмености, углавном из средстава „репарација за Југославију“²⁸⁶, затим културно-просвјетна и културно-умјетничка друштва, предавачки центри и сл.²⁸⁷ Интензивна градња задружних домова условила је помјерање културних активности више на унутрашњост, што је било „у складу са Кардељевом концепцијом о стварању средских културних центара.“²⁸⁸ Све то указује на изразиту функцију архитектуре и „градње“ у ширем смислу, у служби нових друштвено-политичких односа у Југославији.

И у Црној Гори задружни домови почињу интензивно да се граде од 1947. године, а 1948. године додијељен је и кредит у ту сврху.²⁸⁹ У периоду до 1951. године градило се око 50 задружних домова, од којих је „потпуно довршено и предато на употребу свега 17.“²⁹⁰ Тамо гдје су били изграђени, задружни домови су представљали „средишта културног и привредног живота“, у њима су се приказивале биоскопске представе, одржавале разне приредбе, „зборови и

²⁸⁵ Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988: Socijalistička Jugoslavija 1945-1988*, knjiga 3, (Beograd: Nolit, 1988), стр. 130.

²⁸⁶ Исто, стр. 146.

²⁸⁷ *Информативни билтен Културно-просвјетног савеза Црне Горе.*, број 1, (Цетиње: април 1950), (Извор: ДАЦГ – АО СИО Подгорица, Фонд: ЦК КПЦГ, фасцикла 77, документ ХСВ/1)

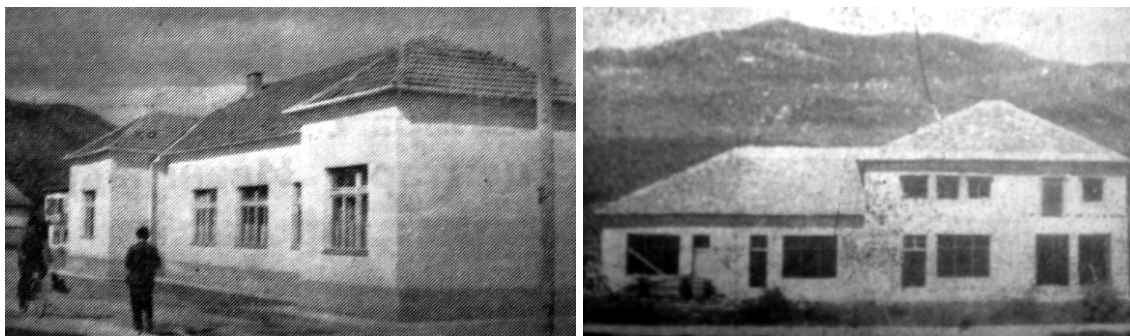
²⁸⁸ Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988: Socijalistička Jugoslavija 1945-1988*, knjiga 3, (Beograd: Nolit, 1988), стр. 161.

²⁸⁹ „Изградња задружних домова“, *Побједа*, бр. 77, (Цетиње: 31. март, 1951), стр. 1.

²⁹⁰ „Убрзавају се радови на довршењу задружних домова“, *Побједа*, бр. 123., (Цетиње: 26. мај, 1951), стр. 3.

конференције, а људима са села омогућено је да се послѣ напорног рада проведу и разоноде.²⁹¹ Иако су за изградњу задружних домова била намијењена одређена средства, они су често грађени од прилога самих мјештана, па је изградња највише зависила управо од тога („од тога колико се у поједином мјесном одбору у коме се подиже задружни дом буде прикупило прилога у новцу, зависи, добрим дијелом, заинтересованост сељака, а, према томе, и то када ће он бити довршен.“²⁹²).

Изградња домова била је, како стварна потреба тако и начин да се искаже однос према тековинама револуције и НОР-у, као и према новим идејама социјалистичког друштвеног уређења које је, између осталог, имало за циљ и брисање границе између села и града. У том периоду, дневне новине су биле пуне ентузијастичних вијести о започињању градње задружних домова (најчешће у вези са неким важним датумима и скуповима из прошлости) а углавном од средстава мјесног самодоприноса („Предвиђено је да се у част Првог маја отпочне и са изградњом Дома културе. Подизањем дома биће омогућено одржавање конференција, предавања и других састанака фронтовске и омладинске организације.“²⁹³ или „У селу Брезојевице код Плава одлучили су да сопственим средствима подигну дом културе у селу. Прошле године на збору бирача уведен је мјесни самодопринос.“²⁹⁴). Задружни домови су често имали, осим културно-забавног и споменички карактер, па су се на њима постављале спомен плоче, често и прије него су објекти потпуно завршени, јер је дуг револуцији и палима за слободу био најважнији („На дому је уграђена и спомен-



Слика 16 – Задружни (омладински) дом у Харемима, код Берана (лијево) и у Љутотуку, код Цетиња. [Извор: *Слобода*, (Беране: април, 1960), стр. 6. (лијево) и *Побједа*, (Цетиње: 26. феб, 1950), стр. 3.]

²⁹¹ „Изградња задружних домова“, *Побједа*, бр. 77, (Цетиње: 31. март, 1951), стр. 1.

²⁹² „Убрзавају се радови на довршењу задружних домова“, *Побједа*, бр. 123., (Цетиње: 26. мај, 1951), стр. 3.

²⁹³ Т., М., „Фронтовци Бајица граде Дом културе“, *Побједа*, бр. 85, (Цетиње: 10. април, 1951), стр. 2.

²⁹⁴ Рајковић, А., „Дом без крова а грађа труне“, *Побједа*, бр. 47, (Титоград: 16. новембар, 1958), стр. 13.

плоча палим борцима и жртвама фашистичког терора овога краја [...] зграда још увијек није добила кров.“²⁹⁵). У тадашњем Беранском срезу, на примјер, постојала је „Управа за градњу задружних домова“ што је допринијело организованој и ефикасној изградњи домова у том крају, јер их је до 1948. године било изграђено већ шест²⁹⁶ од којих је посебно био активан „омладински дом у Харемима“²⁹⁷. У пљевљском и жабљачком крају задружни домови су грађени углавном типски, у зависности од величине насеља, односно „мјесног центра“ у коме су грађени („домови културе у свим мјесним центрима, и сви су ти домови били типског карактера.“)²⁹⁸. Може се рећи да су постојала три основна типа објеката, који су се разликовали, углавном по величини (мали, средњи и велики).²⁹⁹

Након Другог свјетског рата **Жабљак** постаје центар дурмиторског среза (власт се сели из Шавника у Жабљак). Крајем четрдесетих година путујући биоскоп „Ловћен“³⁰⁰, представља готово једини културни догађај у крају, све до изградње тадашњег **Задружног дома**, каснијег **Дома културе**. „Велики и лијепо задружни дом“, који је требало да ријеша и „питање смјештаја неких среских установа и масовних организација“³⁰¹ завршен је јула 1950. године. Осим велике



Слика 17 – Изградња Задружног дома на Жабљаку 1950. године. [Извор: *Побједа*, бр. 121., (Цетиње: 1951), стр. 4.]

²⁹⁵ Рајковић, А., „Дом без крова а грађа труне“, *Побједа*, бр. 47, (Титоград: 16. новембар, 1958.), стр. 13.

²⁹⁶ „У Срезу беранском изграђено шест задружних домова“, *Побједа*, (05.02.1948), стр. 3.

²⁹⁷ „Добар рад актива у Харемима“, *Слобода*, (Иванград: април, 1960), стр. 6.

²⁹⁸ Терзић, Славенко. ур. *Историја Пљеваља*, (Пљевља: Општина Пљевља, 2009), стр. 541.

²⁹⁹ Информација добијена у разговору са архитектом Милетом Бојовићем. Разговор обавила ауторица рада, у Подгорици, јуна 2012. године.

³⁰⁰ Приказивао се „домаћи филм „Славица“ и совјетски филм „Марите““. Н., Ј., „У Срезу дурмиторском путујући биоскоп „Ловћен“ приказује филм „Славицу““, *Побједа*, (07.08.1949), стр. 4.

³⁰¹ Словинић, А., „Изграђује се Жабљак – средиште дурмиторског среза“, *Побједа*, (02.07.1950), стр. 2.

сале са позорницом и „гледалиштем са пет стотина сједишта“³⁰², дом је у приземљу имао пет великих просторија за продавнице и радионице, на спрату „четрнаест одељења“, библиотеку са читаоницом, а „недостатак стамбеног простора за смјештај масовних организација диктирао је потребу да се преиначи пројекат дома, па се, на иницијативу Среског народног одбора, приступило изградњи високог поткровља у коме ће бити двадесет осам мањих одељења“.³⁰³ Изградња је била убрзана „великим бројем добровољних радних часова које су дале фронтоске организације, а у томе су се нарочито истицали фронтосци Жабљака, Подгоре и Пашине воде“³⁰⁴. Изградња Задружног дома била је од великог значаја за развитак културног и друштвено-политичког живота у обновљеном насељу - новом среском центру – и представљала је генератор каснијег урбаног развоја варошице.

Крајем шездесетих година (1968) рађена је реконструкција Задружног дома, тачније једног његовог крила у коме су се налазили универзална дворана (углавном коришћена као биоскоп), библиотека са читаоницом и неколико помоћних просторија, када је тај дио објекта и постао Дом културе. Пројекат



Слика 18 – Дом културе на Жабљаку данас – предња фасада, улаз са пјешачке комуникације. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

³⁰² Информација о броју сједишта је из новинског чланка из тог периода и врло је вјероватно да није одговарала стварним капацитетима простора, што указује, како на „преувеличавање“ информација тако и на недостатак стандарда за објекте те намјене, јер се број сједишта дефинисао врло провизорно.

³⁰³ Словинић, А., “Изграђује се Жабљак – средиште дурмиторског среза“, *Побједа*, (02.07.1950), стр. 2.

³⁰⁴ Исто.

реконструкције је радила архитекта Мирјана Секулић из Предузећа за пројектовање из тадашњег Титограда.³⁰⁵ Овим пројектом је врло успјешно измијењена подужна фасада објекта – изломљеним зидом улазни простор је проширен, формирану нови улазни отвори и добијен нови простор хола-фоајеа. Фасадни зид је урађен у камену а његова изломљена форма праћена је адекватним кровним обликовањем које истовремено „означава“ и улазни фронт за посјетиоце. На бочној страни објекта је улаз за запослене а на спратовима помоћне просторије, канцеларије и библиотека са читаоницом.

У **Рожајама** су срушене „старе турске куће“³⁰⁶ како би се на њиховом мјесту изградио Задружни дом, који је касније служио углавном као биоскоп. Задружни дом је осамдесетих година пројектом реконструкције, који је радио архитекта Фахро Затрић, из „Санцак пројект“-а из Новог Пазара, проширен у Дом културе, са новом салом, бином савремене технологије и великим бројем пратећих простора.³⁰⁷ Овим пројектом стари задружни дом је и обликовно и функционално знатно проширен и измијењен, добио још једну етажу, и у њему су се смјестиле и друге установе културе, као што су библиотeka, архив и радио станица.



Слика 19 – Задружни дом у Рожајама, педесете године 20. вијека. [Извор: Хацић, Рифо. *Рожаје: варош какве више нема*, (Рожаје: Дамир и Дамија, 2011), стр. 75.]

³⁰⁵ Предузеће за пројектовање у Титограду је касније добило нови назив: Републички завод за урбанизам и пројектовање (РЗУП). Информација о пројектанту реконструкције старог Задружног дома добијена је од архитекте Милете Бојовића, који је радио Пројекат адаптације и реконструкције 2003. године, приликом чега изглед претходног објекта није мијењан. (Инвеститор Европска агенција за реконструкцију; Пројектант: „Урба пројект“, Подгорица). Разговор обавила ауторица рада, у Подгорици, јуна 2012. године.

³⁰⁶ „Приликом копања темеља за Дом културе а према хотелу Рожаје, откривен је зидани бунар за воду.“ Хацић, Рифо. *Рожаје: варош какве више нема*, (Рожаје: Дамир и Дамија, 2011), стр. 74.

³⁰⁷ Архитекта Затрић се присјетио да је реконструкција објекта рађена 1985 – 1986 године. Пројектна документација није нађена. Телефонски разговор обавила ауторица рада, априла 2012. године.



Слика 20 – Дом културе у Рожајама данас - изглед према пјешачкој комуникацији. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

2.2 Пљевља: први Дом културе у Црној Гори (1949)

У послеријатном периоду црногорски градови су брзо мијењали своје старе обресе без много поштовања према наслијеђеној урбаној структури. Тако, на примјер, из Пљеваља и Бијелог Поља „нестаје оријентализма: прљава и нездрава Јалија, насеље у Пљевљима, постаје један врло лијепи дио града, а умјесто кривих сокака, у Бијелом Пољу подижу се нове модерне улице.“³⁰⁸ У том општем налету урбане модернизације гради се и **Дом културе у Пљевљима, први дом културе у Црној Гори**, „одмах послје ослобођења,³⁰⁹ на јуриш, у налету омладинских бригада, без плана и мимо плана“³¹⁰ када је „центар Пљеваља постао главно радно поприште фронтских бригада“ и добровољног рада радних људи Пљеваља.³¹¹ Порушен је читав блок „старих турских кућа“³¹² и „ликвидиране нехигијенске зграде“³¹³, да би на њиховом мјесту „почела изградња највеће зграде – Дома културе“, чији су темељи „заузели простор колико десет других обичних зграда у граду“.³¹⁴

Овај примјер показује да је **архитектура производ колико чина „грађења“ толико и чина „рушења“**, акумулирана потреба за револуционарном просторном промјеном – изградњом новог кроз потпуно уништење старог. У том смислу је архитектонски објекат, као нова просторна манифестација (иако то престаје да буде директно видљиво у простору нестанком старог) заправо **„веза“ између прошлог и будућег**. Визија Пљеваља као новог града будућности, који ће „за неколико година постати богати индустријски центар“³¹⁵ је сублимирана управо у самом чину изградње великог Дома културе у срцу градског центра, на главном градском тргу, преко пута цамије, зграде општине и хотела, којим се „поносе Пљевљаци јер су и сами масовно учествовали у изградњи, дајући стотине хиљада

³⁰⁸ Лалић, М., „Четири године планског грађења“, *Побједа*, бр. 1, (Цетиње: 1. јануар, 1951), стр. 4.

³⁰⁹ Ослобођење Пљеваља 20. новембра 1944. године.

³¹⁰ Кажих, М., „Дом културе у Пљевљима“, *Побједа*, бр. 7, (Титоград: 13. фебруар, 1955), стр. 2.

³¹¹ „Технички опис“ уз *Главни пројекат адаптације и реконструкције објекта Дома културе у Пљевљима*, (Извор: Грађевински факултет, Подгорица, 2009).

³¹² „Тако, сваке године ничу нове модерне зграде, саграђене по утврђеном плану, а на мјесто старе турске Ташлице, расте и цвјета ново Пљевље.“, у „Народни фронт Пљеваља у изградњи свог града“, *Побједа*, (Цетиње: 25.12.1949), стр. 4.

³¹³ Пејатовић, С., „Будући индустријски град“, *Побједа*, бр. 18, (Цетиње: 21. јануар, 1951), стр. 4.

³¹⁴ Исто.

³¹⁵ Према новом регулационом плану који је израдио Урбанистички завод наше Републике и на коме већ годину дана ради инжењер Милорад Пантовић, изградња града поћи ће далеко напријед. Средином града изградиће се широка улица која ће бити дуга 1.500 метара.“, Исто.

радних часова, само да би им град добио модеран изглед“.³¹⁶ Изградња града, а нарочито изградња тако захтјевног објекта, „највећег у Пљевљима“ („Дом културе је засад највећа зграда и надвисује све остале“³¹⁷), била је револуционарни чин, „највећа радна битка“ (у којој су „бригаде дале велику помоћ Градском грађевинском предузећу“)³¹⁸ којом је „опремљено 4.701 квадратни метар просторија“³¹⁹ и „уграђено материјала у вриједности од 21. милион динара“³²⁰, као једно од најважнијих питања које је „рјешавала народна власт“³²¹ постаје истовремено и њена највећа метафора.



Слика 21 – Дом културе у Пљевљима у изградњи 1945 – 1949. [Извор: *Енциклопедија Југославије*, том 2., (Загреб: Лексикографски завод ФНРЈ, 1956), стр. 455.]

Дом културе је требао да садржи „СВЕ“, то је био мултифункционалан „простор тоталитета“, са више сала и просторија: позориште (које је било основано у оквиру друштва „Волођа“), „која ће моћи да прими око 600-700 особа“, затим посебна биоскопска сала, шаховска и фискултурна сала, градска

³¹⁶ „На изградњи Дома културе радило је око 1000 фронтоваца. [...] али је најљепша новоподигнута зграда Градског народног одбора. На два спрата и у полукругу она краси читав град. И једном и другом поносе се Пљевљаци.“, у “Народни фронт Пљеваља у изградњи свог града“, *Побједа*, (Цетиње: 25.12.1949), стр. 4.

³¹⁷ Исто.

³¹⁸ „Поред сталних радника, фронтовске бригаде пружиле су грађевинарству велику помоћ и у току ове године на разним објектима дале 58. 591 добровољни радни час.“, у “Фронтовци Пљеваља пружили велику помоћ Градском грађевинском предузећу“, *Побједа*, (Цетиње: 02.10.1949), стр. 2.

³¹⁹ Пејатовић, С., “Са 107 отсто оствареним годишњим планом градско грађевинско предузеће у Пљевљима дочекало Дан Републике“, *Побједа*, (Цетиње: 29.11.1949), стр. 3.

³²⁰ Пејатовић, С., “Будући индустријски град“, *Побједа*, бр. 18, (Цетиње: 21. јануар, 1951), стр. 4.

³²¹ “Градски народни одбор у Пљевљима у прошлој години постигао велике успјехе у изградњи града“, *Побједа*, бр. 14, (Цетиње: 17. јануар, 1950), стр. 2.

библиотека са читаоницом („смјештена у најљепшим просторијама дома према тргу“³²²), културно-уметничко друштво “Волођа“, Завичајни музеј, нижа музичка школа, градски просвјетно-културни савез и Народни универзитет. У њему је радило Народно позориште (док није укинато, 1959. године) и све сценске активности драмског, фолклорног, музичког и књижевног карактера.³²³ Од када је изграђен (1950. године је потпуно довршен и усељен) постао је симбол „заједништва и колективног духа, дио духовних и животних потреба становништва“, „стварно жариште културе, центар одакле се развија цјелокупна културно-умјетничка активност“.³²⁴



Слика 22 – Дом културе постаје центар друштвено-политичког живота града након изградње. [Извор: *Побједа* бр. 15., (Титоград: 6. април 1958), стр. 11. (лијево), *Историја Пљеваља*, (Општина Пљевља, 2009), стр. 541. (десно)]

Кроз овај архитектонски објекат конотиран је читав сет друштвено-историјских значења кроз која се исчитава значај Пљеваља као економског, културног и историјског центра шире регије, као, прије свега, мултиетничке средине.³²⁵ Међурепубличка заједница за просвјетно-културне дјелатности, која је обједињавала 21 општину са подручја трију република (Црне Горе, Србије, Босне и Херцеговине), и која је дјеловала управо у Пљевљима постизала је, захваљујући

³²² Кажић, М., “Дом културе у Пљевљима“, *Побједа*, бр. 7, (Титоград: 13. фебруар, 1955), стр. 2.

³²³ Терзић, Славенко. ур. *Историја Пљеваља*, (Пљевља: Општина Пљевља, 2009), стр. 541.

³²⁴ Кажић, М., “Дом културе у Пљевљима“, *Побједа*, бр. 7, (Титоград: 13. фебруар, 1955), стр. 2.

³²⁵ „У Пљевљима је основана и прва Српска гимназија (1901), на простору од Цетиња до Краљева и од Сарајева до Скопља.“, у Старовлах М., Милош, “Пљевља – град који умире“, *Етнологија града у Црној Гори, радови са округлог стола*, (Подгорица: ЦАНУ, 2009), стр. 216.

управо постојању овог објекта, запажене резултате у домену међурејубличке сарадње.³²⁶ Међутим, већ крајем седамдесетих година Дом културе је био у врло лошем стању („околина Дома културе, са стањем у Дому, на све друго личи, изузев имена које носи. Многе просторије се дуже не користе јер су неупотребљиве.“)³²⁷, али је чекао на реконструкцију све до почетка друге деценије 21. вијека.

³²⁶ „Програм дјелатности културе за 1976-1980 годину“, (Извор: ДАЦГ, Фонд 99 – Републички секретаријат за образовање, науку и културу, РСО 512; 18, 1976)

³²⁷ У., Б., „Дом културе запуштен“, *Пљеваљске новине*, бр.458., (Пљевља: 1979), стр. 6.

2.3 Објекти културе за нови ТИТО(в)град

Подгорица је један од градова који је највише страдао у рату на територији Црне Горе а и шире (88 пута бомбардован), готово сви објекти у центру града били су срушени, па су одмах након рата све снаге „народног фронта“ („Хиљаде фронтোца из разних крајева наше Републике дале су свој допринос његовој изградњи. Сељак са Дурмитора, Шиптар из Плава, фронтовац из Цетиња – све су то били градитељи који су постајали ударници.“)³²⁸ биле усмјерене на његову поновну изградњу. На првом послератном планском документу главног града, „данима и мјесецима радила је неуморно група стручњака у Савезном урбанистичком заводу на генералном плану Титограда чији је главни пројектант – архитект урбаниста Љубо Илић“ и тај је рад био дат на увид јавности - „макета будућег града, заједно са свим осталим плановима, изложена је у црвеном углу Градског народног одбора, гдје је грађани разгледају.“³²⁹

2.3.1 „Кино Култура“ – реконструкција соколског дома (1949)

Соколски домови („соколане“) су објекти за културне и спортске активности настали као неопходан простор за тзв. **соколска друштва**, која су имала за циљ повезивање свих словенских народа кроз уздизање идеала склада тијела и духа. Овај тип објекта се градио за вријеме Краљевине Југославије, у периоду између два свјетска рата, нарочито тридесетих година 20. вијека.

Соколски дом у Подгорици је изграђен непосредно прије Другог свјетског рата (1939-40) а затим у рату доста оштећен. Тек његовом послератном обновом и пренамјеном у први подгорички биоскоп, популарно назван „Кино Култура“³³⁰, он почиње свој прави живот - „Градско грађевинско предузеће у Титограду преузело је све радове на оправци биоскопске сале. Сада је сала у потпуности другачија. Постављен је коси патос. То омогућава гледаоцима да боље прате претставе. Сада може сала да прими 460 особа. Направљена су и два нова излаза. Постављена је и

³²⁸ Radojević, Milovan., *Crnogorsko narodno pozorište 1953-2003*, (Podgorica: CNP, 2003:), str. V.

³²⁹ „Како је замишљена даља изградња Титограда“, *Побједа*, бр. 118., (Цетиње: 15. мај, 1951), стр. 3.

³³⁰ Објекат је срушен 2011. године како би се на његовом мјесту изградило Градско позориште. Радови на изградњи новог објекта до краја 2012. године још нису започети.

нова електроинсталација. Сада се још привремено налази стари апарат, који ће ускоро замијенити нови, марке „Искра“.³³¹ Објекат „Кино Култура“ је, осим као биоскоп, био коришћен и као прва зграда Градског позоришта у Титограду, у периоду од 1953 до 1956. године, док се није изградила зграда Народног позоришта.³³² У новинским чланцима из тог периода објекат се назива и „домом културе“ (одатле је, вјероватно, и назив „Кино Култура“) „који је био скоро једина погоднија зграда у којој су позоришни колективи и разна друштва приликом својих гостовања могла наступити. Сала овог дома била је истовремено једина биоскопска дворана у граду“³³³ а у њој су одржаване и „партизанске вечери“ („сала је уређена тако да ће се дневно моћи давати по двије и три биоскопске и позоришне представе“).³³⁴



Слика 23 – Изградња Соколског дома 1939-40 године (лијево), Реконструисана зграда биоскопа „Кино Култура“ (десно). [Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=4> (лијево), <http://www.panoramio.com/photo/8936>, датум 1.11.12, (десно)]

³³¹ И., Ђ., „У Титограду је завршена оправка биоскопске сале“, *Побједа*, (Цетиње: 26.10.1949), стр. 2.

³³² Ујес, Алојз, „Развој позоришног система у Црној Гори у периоду 1944-1999“, из *Зборника радова са научног скупа Позориште у Црној Гори у другој половини XX вијека*, Зборници радова бр. 81, ОУ књ. 26, (Подгорица: ЦАНУ, 2007.), стр. 42.

³³³ В., Љ., „Оживљавање културно-забавног живота у Титограду“, *Побједа*, бр. 82, (Цетиње: 6. април, 1951), стр. 2.

³³⁴ Ђ., Ч., „Синоћне свечаности у Титограду“, *Побједа*, бр. 297, (Цетиње: 19. децембар, 1951), стр. 3.

2.3.2 „Реонски дом културе“ - Народно позориште (1951 - 1956)

По природи настанка, позориште је дубоко везано за друштвено уређење, идеологију и политику, и често ствара и емитује управо „мисли владајуће класе“ због чега је његова активност, нарочито у периоду социјализма, имала изузетно мјесто у духовном стварању и била развијана као „дјелатност од посебног интереса за друштво“.³³⁵ Архитектура је у директној вези са формирањем и постојањем друштвених институција, њихових функција и специфичних захтјева за просторном организацијом. У том смислу, **позориште је, и као институција и као архитектура**, директан дериват одређених друштвених услова, па се и настанак и изградња **Народног позоришта у Титограду**, педесетих година, мора посматрати у ширем временско-просторном, историјском контексту.

Позоришна активност у Црној Гори је почела изградњом прве позоришне зграде „Зетски дом“ на Цетињу, крајем 19. вијека, у периоду од 1884. до 1896. године, што је уједно и почетак националног позоришта у Црној Гори.³³⁶ Залагањем књаза Николе I Петровића конципирана је идеја будућег националног театра а наставила се превођењем „Зетског дома“ у Краљевско црногорско национално позориште 1910. године и објављивањем „Статута Краљевског народног црногорског позоришта“ на Цетињу 1911. године у вријеме Краљевине Црне Горе.³³⁷ Након тога, а посебно у периоду после Првог свјетског рата оснива се све већи број дилетантских позоришних група на територији Црне Горе, а

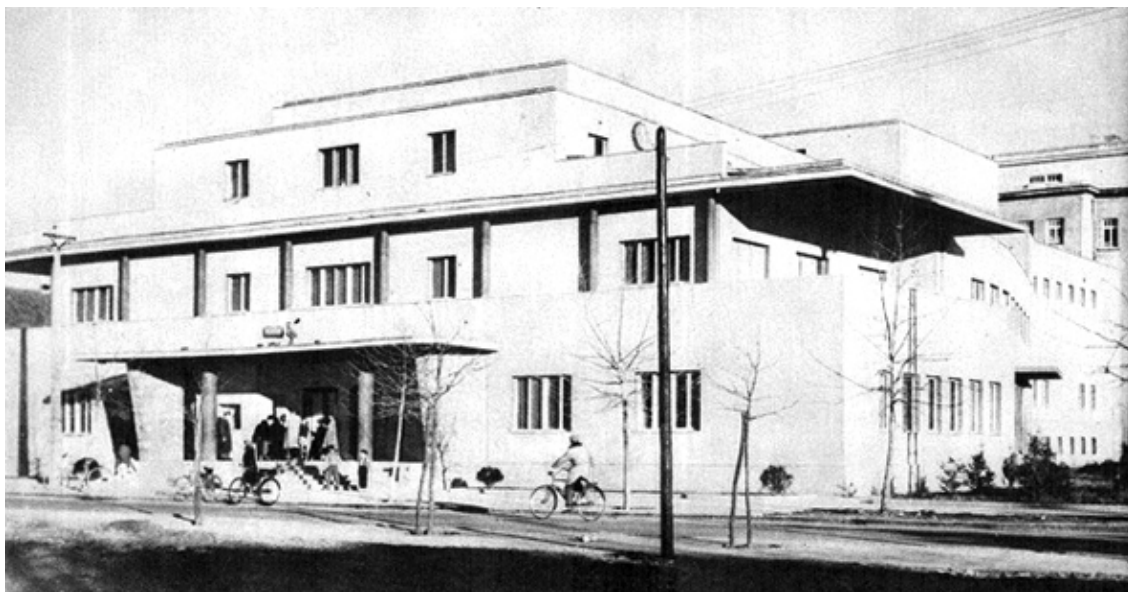
³³⁵ Ујес, Алојз, „Развој позоришног система у Црној Гори у периоду 1944-1999“, из *Зборника радова са научног скупа Позориште у Црној Гори у другој половини XX вијека*, Зборници радова бр. 81, ОУ књ. 26, (Подгорица: ЦАНУ, 2007.), стр. 13 - 14.

³³⁶ „Ударен је темељ и та је зграда касније проширена од прилога који су сакупљени путем новинских огласа и од установа. Након девет година у њој је био смјештен први црногораки музеј, па потом библиотека и читаоница. У вријеме када је изграђена зграда „Зетског дома“, била је, поред Његошеве Биљарде и једносратног дворца најмодернија кућа на Цетињу.“, у „Прво црногорско позориште“, *Побједа*, бр. 55., (Цетиње: 7. март, 1950), стр. 3.

³³⁷ „Крајем фебруара 1884. године „Глас Црногорца“ јавио је да је Друштво цетињске читаонице наумило себи да гради нарочиту кућу у којој ће имати мјеста за библиотеку, позориште и музеј. Предсједник главног одбора Цетињске читаонице Јово Павловић, објављује апел за прикупљање помоћи за изградњу Зетског дома и списак првих донатора. Први су били чланови владајућег дома Петровић – Његош. Изградња Зетског дома почела је 1884. Зграда се недовршена почела користити 1888. Коначно довршена 1896. Те просторе, почео је користити професионални позоришни ансамбл, када је формиран, тек 1910.године. Поводом полагања камена темеља Зетском дому, на Цетињу је уприличена велика културна и друштвена свечаност. Зграда је довршена 1896., обновљена 1931., потпуно опремљена 1992.“ Пројектант инж. Јосип Сладе., *Допис Отштинe Цетиње о објектима културе*, за потребе израде Просторног плана Црне Горе до 2020 године, 2005. година. (Извор: Грађевински факултет, Подгорица)

Никшић добија позоришну салу 1925. године, са 250 сједишта у партеру и ложама у два реда.³³⁸

Стварање позоришног система у новом, социјалистичком друштвеном поретку било је, нарочито у послератном периоду, као уосталом и све друштвене активности, под контролом Агитпропа ЦК КПЈ. На састанку Позоришних радника Нове Југославије, одржаном у Београду у јуну 1946. године, одлучено је да свака република мора да формира своје „централно, републичко позориште у главном граду“ и да оно мора да буде центар из којег ће се помагати развитак градских,



Слика 24 – Народно позориште у Подгорици крајем педесетих година 20. вијека - главни улаз, поглед из улице Станка Драгојевића. (Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=4>)

затим аматерских и других позоришних облика.³³⁹ Осим тога, утврђена је и „функција позоришта као просветне, културне, филозофско-естетске и политичке институције“.³⁴⁰ Тако долази до оснивања професионалних позоришта у Титограду, Никшићу, Котору³⁴¹ и Пљевљима („Народно позориште на Цетињу је

³³⁸ Објекат је изграђен добровољним радом занатлија и радника, као и прилозима грађана, па је добио назив Дом занатлијско-радничког удружења, мада познат као сала „Култура“. Након Другог свјетског рата основано је Народно позориште у Никшићу, и добровољним радом запослених зграда је проширена (1949). 1953. године зграда је поново реновирана, по пројекату архитекте Ђорђија Мињевића, када је добијена сала са балконом од 450 сједишта. „Куда је нестао добри дух Никшића“, од 18.05.2009. (Извор: <http://nkgradinfo.blogspot.com/>, преузето 23.11.2012.)

³³⁹ Ујес, Алојз, „Развој позоришног система у Црној Гори у периоду 1944-1999“, из *Зборника радова са научног скупа Позориште у Црној Гори у другој половини XX вијека*, Зборници радова бр. 81, ОУ књ. 26, (Подгорица: ЦАНУ, 2007), стр. 19-20.

³⁴⁰ Исто.

³⁴¹ “Отворено Которско народно позориште“, *Побједа*, (Цетиње: 5. јануар, 1950), стр. 3.

републичког значаја, а остала су среског значаја³⁴²), као и аматерских у Херцег Новом, Тивту и другим градовима.

Народно позориште у Титограду је основано 1952. године као последица политичке одлуке о пресељењу административног центра Републике Црне Горе из Цетиња у Титоград и представљало је „најзначајније организационо дјело“ Василија Ивановића Шћућкина, првог професионалног позоришног организатора у Црној Гори.³⁴³



Слика 25 – Народно позориште у Подгорици – скромне димензије бине, са нишом за оркестар – са једне од свечаности крајем 50-их година 20 вијека. [Извор: *Побједа*, бр. 17, (Титоград: 26. април, 1959), стр.5.]

За позоришни живот Црне Горе, а тиме и за **архитектуру позоришта** од посебног је значаја, најприје 1956. година када је „због ниског умјетничког нивоа већине представа и недовољног кадра у црногорским позориштима“ одлучено да се „оснује једно централно, репрезентативно позориште, које би окупило квалитетни глумачки, редитељски и технички кадар, а да остала позоришта раде на аматерској основи.“³⁴⁴, а затим и 1959. година када је остало само

³⁴² *Побједа*, бр. 14., (Цетиње: 17. јануар, 1950), стр. 3.

³⁴³ Василије Ивановић Шћућкин дошао из Русије на Цетиње 1938. године, организовао „Дјечје позориште“ 1939. године, 1944. године Црногорско омладинско позориште; учествовао у основању а касније и режирао у професионалном позоришту у Котору; 1951. године у Титограду основао Пионирско позориште 1951. године, где је радио као редитељ и управник (1952-1953 и 1955-1961)). Основао је Народно позориште у Титограду и био његов управник у периоду од 1953. до 1955. године Ујес, Алојз, „Развој позоришног система у Црној Гори у периоду 1944-1999“, из *Зборника радова са научног скупа Позориште у Црној Гори у другој половини XX вијека*, Зборници радова бр. 81, ОУ књ. 26, (Подгорица: ЦАНУ, 2007.), стр. 33-34.

³⁴⁴ Ђуровић, Ратко. *Театролошки списи*, (Подгорица: ЦНП, 2006), (Извор: http://www.montenegrina.net/pages/pages1/film/teatroloski_spisi_r_djurovic.html, датум 23. 11. 2012.)

професионално позориште у Титограду, које ће 1969. године прерасти у **Црногорско народно позориште (ЦНП)**.

Интезивна изградња „фронтаца“ у Титограду почетком педесетих година била је након више састанака и договора коначно усмјерена и на изградњу новог објекта културе - „видјело се да потребу за културно-забавним животом осјећају сви, јер биоскоп често не ради, а о позоришту ни говора. На сљедећој конференцији дискутовало се о градњи дома, који ће омогућити бољу културну разоноду. [...] Сви су се сложили и дали обавезе.“³⁴⁵ То је дакле, био објекат који је „изградила омладина Титограда за реонски Дом културе“ и који је, промијенио своју намјену у Народно позориште тек у последњој фази изградње, нешто прије усељења 1956. године, што је био и главни разлог његове безусловне функције.³⁴⁶ Иако је објекат био развијен кроз три етаже, хоризонтални габарити нису задовољавали бољу организацију, прије свега јер је бински простор био недовољно развијен (иако је имао оркестарску нишу), што је битно утицало на све позоришне активности.³⁴⁷ Све ове чињенице, као и недовољно улагања у позоришну умјетност, су утицале на даљу судбину овог архитектонског објекта, која ће се завршити пожаром 1989. године и каснијом реконструкцијом.

Поред тога, овај објекат, површине око 2.500м², чији је аутор непознат, смјештен је по централној оси ортогоналне урбане матрице која полази од главног трга, али је од њега удаљен и сакривен иза зграде Општине, оријентисан главним улазом, индиректно, према главном градском парку. То је вјероватно један од разлога, зашто је архитекта Вујадин Поповић, 1952. године, имао тако критички став према локацији овако важног објекта: „трг Слободе чека на своје оформљење, а ми објекте типа Дома културе, у који се уграђују толике паре и материјал, скривамо.“³⁴⁸ Посљедице непромишљених и непланских одлука простор трпи и данас, педесет година касније.

³⁴⁵ Јаблан, Б., „Гради се велики дом културе“, *Побједа*, бр. 94., (Цетиње: 20. април, 1951), стр. 2.

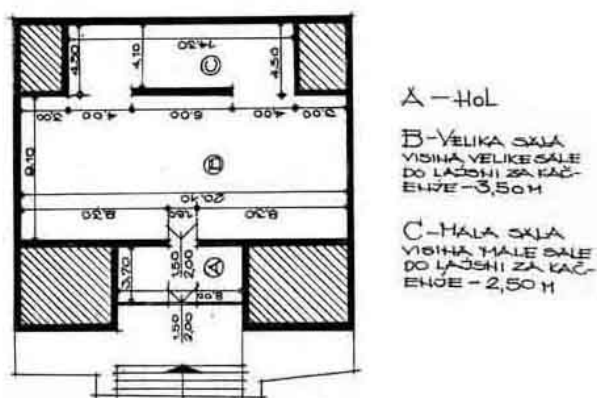
³⁴⁶ Radojević, Milovan., *Crnogorsko narodno pozorište 1953-2003*, (Podgorica: CNP, 2003:), str. V.

³⁴⁷ Приликом израде Пројекта реконструкције, деведесетих година, урађен је и Пројекат постојећег стања (Свеска 1) али документација није нађена, ни у архиви ЦНП-а тако ни у архиви „Биро СТ“ из Београда који је радио пројектну документацију. Провјерила ауторица.

³⁴⁸ Vukićević, Borislav. „Što znamo o čovjeku koji je udahnuo dušu savremenoj Podgorici“, *Vijesti*, 23.06.2012. (Извор:<http://www.vijesti.me/kultura/sto-znamo-covjeku-koji-je-udahnuo-dusu-savremenoj-podgorici-clanak-79561>) Напомена: Аутор текста Вукићевић ову изјаву архитектке Поповића повезује за изградњу Дома омладине, што не може бити у вези јер је то објекат из друге половине 50-их година, а изјава је из 1952. године, управо из времена када је почела изградња Дома културе, касније Народног позоришта. Поред тога, архитекта Поповић је емигрирао у Аустралију 1953. године.

2.3.3 Умјетнички павиљон УЛУЦГ (1958)

Умјетнички павиљон Удружења ликовних умјетника Црне Горе³⁴⁹ је изграђен 1958. године, по пројекту, како се претпоставља, Павла Ђокића који је, на позив тадашњег Удружења, направио пројекат „за један дан“.³⁵⁰ Већ 13. јула 1958. године поводом отварања УЛУЦГ је приредило изложбу слика Петра Лубарде, којом је била обиљежена тридесетогодишњица умјетничког рада.³⁵¹



Слика 26 – Основа Павиљона УЛУЦГ-а, изграђен 1958. године. (Извор: <http://www.ulucg.me>, 01.11.12)

Значај овог објекта је у томе што је он први намјенски изграђен изложбени простор у послеријатном периоду у Црној Гори, једноставне функције, базиликалног освјетљења, изразито скромних габарита, корисне површине око 250м². Његова најкарактеристичнија значења (и денотативна и конотативна) могу



Слика 27 – Павиљон УЛУЦГ-а у улици Марка Миљанова у Подгорици. (Извор: <http://www.ulucg.me>, 01.11.12)

³⁴⁹ УЛУЦГ је основано 24. марта 1946. године на Цетињу.

³⁵⁰ Овај податак је производ усмено добијених информација и његова тачност није потврђена. Нису нађени други подаци о аутору.

³⁵¹ “У новом умјетничком павиљону у Титограду”, *Побједа*, бр. 30., (Титоград: 20. јул, 1958), стр. 5.

се тражити управо у називу - „павиљон“ што указује на простор вишенамјенског, отвореног карактера лоциран у парковској зони са којом би требало да остварује транспарентан и интерактиван однос. Међутим, иако смјештен на зеленој површини уз ријеку Рибницу овај „павиљон“ је отворен само улазом и то са стране према изузетно прометној улици, док је свим осталим фасадама затворен и неприступачан, остављајући неактивираним зелено окружење и визуре ка ријеци.

2.3.4 Дом омладине „Будо Томовић“ (1959)

Педесетих година 20. вијека архитектура је била посљедица брзих, често брзоплетих, политичких одлука, заснованих на тренутним, краткорочним потребама без јасне стратегије развоја и планске документације. Брзина је заправо била једна од тадашњих карактеристика грађења, готово саставни дио симболичких значења архитектуре, најчешће, на уштрб квалитета изграђених објеката. Брзом изградњом и потпуном посвећеношћу градитеља (грађевинских предузећа и бригада „народног фронта“) слављен је нови социјалистичко-самоуправни систем и тековине ратне револуције, чиме се додатно наглашавала важност самог архитектонског објекта.

У таквој друштвено-политичкој атмосфери грађен је и **Дом омладине** (Омладински дом) у **Подгорици**, 1958-59. године, када је тај дио града „урбанистичким планом предвиђен за грађење ове врсте објеката“³⁵², по пројекту Арсенија Мартиновића.³⁵³ Објекат је, поред „омладинских бригада“ градило и Опште грађевинско предузеће (ОГП) из Титограда које је у том периоду било највећи „градитељ“ града.³⁵⁴ Радови на објекту су се одвијали брзо („изводе се

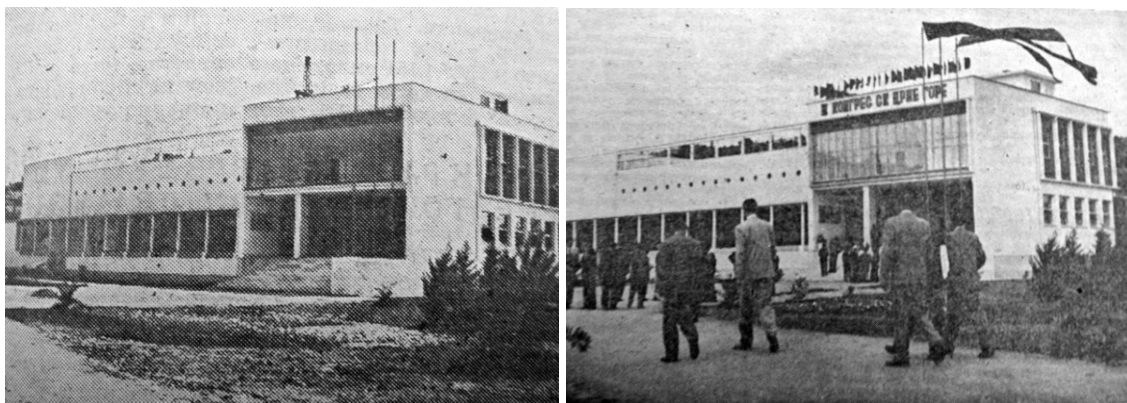
³⁵² Рјешење о добијању грађевинске дозволе од стране Секретаријата за комуналне послове, 10.VIII.1959. године. (Извор: ДАЦГ – АО Подгорица, Фонд Дома омладине „Будо Томовић“)

³⁵³ **Арсеније Мартиновић** (1932 -) је завршио архитектонски смјер у Средњој техничкој школи у Титограду, 1953. године, радио у Предузећу за пројектовање у Титограду, касније РЗУП-у. Поред Дома омладине пројектовао је још и низ стамбених зграда у Подгорици (код Основног суда, три мини-солитера у ул. 13. јула и сл., „примјена облутка на фасади“, 1960-75), блок стамбених зграда солидарности „Севап-сити“, Забјело у Подгорици (1974-76), Дјечје одмаралиште у Бечићима (1979-80), Блок стамбених зграда у Пљевљима (1985) итд., у Маркуш, Андрија. *50 неимара Црне Горе*, (Подгорица: Архитектонски форум, 2008), стр. 106 – 108.

³⁵⁴ „средствима од инвестиционог кредита добијеним од Инвестиционе банке ФНРЈ – Централна за Црну Гору“ у Допису Секретаријата за привреду упућен Секретаријату за комуналне послове НОО Титоград, (Извор: ДАЦГ – АО Подгорица, Фонд Дома омладине „Будо Томовић“)

убрзано радови на изградњи Омладинског дома у Титограду³⁵⁵), јер је одлука о његовом грађену била производ политичке потребе за одржавањем Трећег конгреса Савеза комуниста Црне Горе и до почетка јула 1959. године требало је да буде „завршена велика дворана и још неколико других просторија, док ће се радови на ланчаној изградњи Дома наставити послије Конгреса.“³⁵⁶

Иако се у документима наводи да је објекат лоциран по „урбанистичком плану града“³⁵⁷, ипак је, по начину на који је смјештен у градски простор, прије свега, позицији која му је дата у односу на тадашње сусједи (градски стадион, зграду Гимназије и брдо Горица), као и видној дисконекцији са центром града, јасно да таква урбанистичка концепција није била производ осмишљене стратегије развоја, већ **брзих и недовољно промишљених политичких одлука**, па је, чак и данас, тај објекат „слијепо цријево“ у централној градској зони. Оваква урбанистичка поставка Дома омладине уз централни спортски садржај – градски стадион (данас стадион ФК „Будућност“) и Гимназију је можда заснована на идеји о спајању садржаја (спорта, културе и школства) посвећених омладини као доминантној циљној групи, али су, иако физички близу, објекти окренули „леђа“ једни другима и никада нису заживјели као просторно-функционална цјелина.



Слика 28 – Дом омладине у Подгорици – зграда у којој се одржао Трећи конгрес Савеза комуниста Црне Горе. [Извор: *Побједа*, бр. 28., (Титоград: 3. јул, 1959), стр. 1. и стр. 3.]

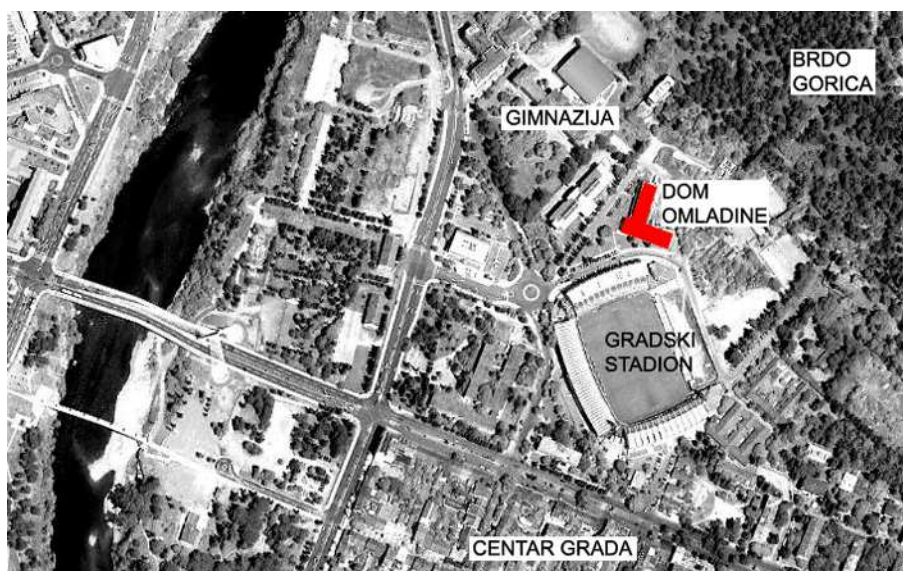
И на примјеру овог објекта се може уочити, на основу информација из дневне штампе тог времена (као што је то био случај и са објектима у Пљевљима и на Жабљаку), да су капацитети - број сједишта у великој сали, знатно већи у односу

³⁵⁵ К., Ч., “Убрзани радови на изградњи Омладинског дома у Титограду“, *Побједа*, бр. 21, (Титоград: 24. мај, 1959), стр. 2.

³⁵⁶ Исто.

³⁵⁷ *Решење о добијању грађевинске дозволе од стране Секретаријата за комуналне послове*, 10.VIII.1959. године. (Извор: ДАЦГ – АО Подгорица, Фонд Дома омладине „Будо Томовић“)

на стварне могућности простора. То указује, са једне стране, на недостатак стандарда везаних за припадајућу површину по кориснику, а са друге стране, таквим неутемељеним информацијама се додатно наглашавала величина и значај изграђених објеката културе. Тако је, на примјер, за Дом омладине могла да се нађе информација да ће „имати једну велику салу са око 700 сједишта у партеру и на балкону, која ће се користити за разна предавања и културно- умјетничке



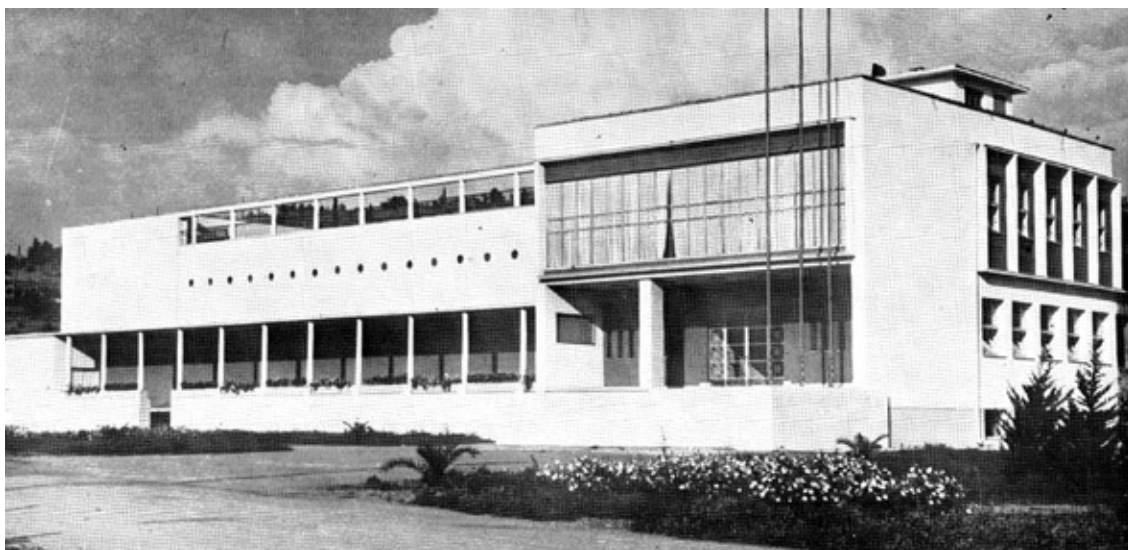
Слика 29 – Позиција Дом омладине у односу на центар града и сусједне садржаје. [Извор: Google Earth, 20. 06.2009. године, обрадила С.Стаматовић Вучковић]

манifestације, као и за одржавање већих омладинских и других манифестација³⁵⁸ иако просторни капацитет сале то сигурно није дозвољавао (данас сала има 440 мјеста, 380 у партеру и 64 на балкону). Поред велике сале са пратећим просторима, као централног садржаја објекат је имао улазни хол - изложбени простор, просторије за „разне друштвено-политичке организације и састанке, као и оне које се баве васпитањем омладине, и за КУД „Будо Томовић“ а прилаз Дому био је замишљен „украшен алејама зеленилом и једном фонтаном, као и спомен бистом Буду Томовићу.“³⁵⁹

³⁵⁸ К.,Ч., “Убрзани радови на изградњи Омладинског дома у Титограду“, *Побједа*, бр. 21, (Титоград: 24. мај, 1959.), стр. 2.

³⁵⁹ „Рјешењем Народног Одбора Општине Титоград, из 1959. године, а предлогом Савјета за културу, „Новосаграђени Омладински дом у Титограду преноси се на управљање Омладинском комитету Народне омладине који ће га користити искључиво за потребе које служе дозвољеној дјелатности народне омладине као друштвене организације.“, у *Тачка 16: Предлог рјешења о уступању Омладинског дома културе Комитету народне омладине – Титоград*. (Извор: ДАЦГ – АО Подгорица, Фонд Дома омладине „Будо Томовић“)

Дом омладине у Подгорици је добар примјер исчитавања **просторно манифестоване „друштвене амбиваленције“**: са једне стране се могу исчитавати друштвено-политичке прилике времена у коме је објекат грађен – тадашње „стварности“, а са друге, имагинарне тежње „идеја модернитета“ новог социјалистичког друштвеног уређења („По свом спољашњем и унутрашњем изгледу Омладински дом треба да буде једна од модернијих зграда које су досад изграђене у главном граду“)³⁶⁰ – односно наговјештај времена које тек долази – „будућности“. Ова чињеница истовремено указује и на моћ коју **архитектура као „информативно средство“** посједује. Нудећи сценарио имагинарне будућности архитектура постаје средство за приказивање лажних обећања, датих „без гаранције“, (што има утицај на грађане/кориснике, њихове ставове, однос према друштвеном систему и сл.), која затим, неостварена, постају „прошлост“ видљива, манифестована и материјализована у садашњости.



Слика 30 – У духу интернационалног стила – „зграда-брод“ - Дом омладине у Подгорици одмах након изградње 1959. године. [Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=4>]

Скоро двадесет година након изградње Дома омладине³⁶¹, тачније 1977. године, у годинама када културно-умјетнички аматеризам поприма све ширу друштвену и културну улогу, доноси се одлука о његовој адаптацији, као

³⁶⁰ К.,Ч., „Убрзани радови на изградњи Омладинског дома у Титограду“, *Побједа*, бр. 21, (Титоград: 24. мај, 1959.), стр. 2.

³⁶¹ Дом омладине „Будо Томовић“ као „самостална и самоуправна установа основан је децембра 1965. године“, наслиједивши постојећи Омладински центар „Будо Томовић“, за који је, 1959. године изграђен објекат. *Рјешење о оснивању Дома омладине „Будо Томовић“ - Титоград*, (Извор: ДАЦГ – АО Подгорица, Фонд Дома омладине „Будо Томовић“)

производ чињенице да Дом омладине као „институција од посебног друштвеног интереса не може да одговори све израженијим захтјевима младих, којих већ има преко 30.000“³⁶² јер представља и „својеврсни сервис за културно-умјетнички аматеризам“.³⁶³ Адаптацијом се намјеравала добити љетња позорница на кровном платоу са 500 мјеста са новим спољним прилазним степеништем, атеље за потребе ликовног стваралаштва младих на јужном дијелу крова, повећање постојећих капацитета велике сале на 650 сједишта (са галеријом и ложом), драмски студио – мала сцена испод главне позорнице, као и спајање једног броја канцеларијских просторија у циљу добијања већих простора за активности младих.³⁶⁴ Процес израде пројектне документације одвијао се изузетно споро³⁶⁵, а осим тога, даља судбина жељених интервенција зависила је и од надлежних општинских служби.³⁶⁶ Убрзо по дуго исчекиваном завршетку главног пројекта (фебруара 1979. године) и обављене ревизије (март, 1979.)³⁶⁷ догодио се, априла 1979. године, земљотрес, након чега је објекат обиљежен са „три зелене линије“ и Привременим програмом за отклањање посљедица од земљотреса за Општину Титоград предвиђен за санацију у току 1979-80. године.³⁶⁸ Ревидован и допуњен главни пројекат ипак је био завршен јуна 1979. године.

Земљотрес је ипак преусмјерио даљу судбину, како многих, тако и овог објекта, најприје у неопходним допунама везаним за израду пројектне

³⁶² У то вријеме, врло широка и захтјевна дјелатност Дома омладине одвијала се у васпитању и образовању омладине преко омладинског универзитета, катедре за књижевност и умјетност, литерарног клуба, клуба љубитеља филма, ликовног атељеа, катедре за друштвено-економско образовање, катедри за музичко и техничко образовање, омладинске трибине, омладинског студија и других, сличних облика дјелатности, и није успијевала да се, организује на прави начин у просторним капацитетима постојећег објекта., у документу *Адаптација објекта Дома омладине „Будо Томовић“ у Титограду*, 1977. година. (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица), несистематизовано.

³⁶³ *Адаптација објекта Дома омладине „Будо Томовић“ у Титограду*, 1977. година. (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица)

³⁶⁴ *Програм – пројектни задатак за адаптацију објекта Дома омладине „Будо Томовић“ у Титограду*, 1977. (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица)

³⁶⁵ У фебруару 1978. године завршен је идејни архитектонско-грађевински пројекат, који је затим ушао у ревидентски поступак, након чега је отпочет и рад на изради главног пројекта, али је текао споро и трајао знатно дуже него што је то уговором било предвиђено, јер је „пројектант одговлачио због неизмирења уговорених финансијских обавеза према њему“, у *Информација о спремности за почетак радова на адаптацији и санацији Дома омладине „Будо Томовић“ у Титограду*, 29.10.1979. година, (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица), несистематизовано.

³⁶⁶ „Стручне службе СИЗ-ова и организација у овим дјелатностима нијесу показале потребну ефикасност, тако да и самоуправни органи касне у доношењу конкретних мјера неопходних за благовремену реализацију изградње планом предвиђених објеката.“, у *Записник са 43 проширене сједнице Предсједништва Скупштине општине Титоград*, 1977. година, (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица), несистематизовано.

³⁶⁷ Сву пројектну документацију Адаптације Дома омладине, радио Републички Завод за урбанизам и пројектовање (РЗУП), Титоград. Одговорни пројектанти су били аутор објекта Арсеније Мартиновић и архитекта Слободан-Бобо Словинић. (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица), несистематизовано.

³⁶⁸ *Допис Секретаријату за финансије Скупштине Општине - Фонду за обнову и изградњу*, Титоград, 1979. година, (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица), несистематизовано.

документације, јер је новом Уредбом о санацији објеката оштећених од земљотреса у СРЦГ³⁶⁹ било неопходно радити и пројекат санације, који претходно није био предвиђен, што је поново успорило цијели процес.³⁷⁰ У међувремену се испоставило да за објекте означене са „три зелене линије“ пројекат санације није неопходан, па је одлучено да се ипак „приђе реализацији пројекта адаптације па ће се у току радова извршити и потребна санација“.³⁷¹ Међутим, проблеми везани за обезбјеђивање финансијских средстава, који су од почетка пратили процес адаптације објекта Дома омладине су се настављали, донекле и компликовали јер су се у периоду након земљотреса појавили разни фондови помоћи чије области дјеловања нису биле јасно дефинисане, па су захтјеви управе Дома често лутали од Општинског Фонда солидарности за отклањање посљедица од земљотреса до Фонда за обнову и изградњу Општине Титоград, који је основан у септембру 1979. године. Један дио средстава је био претходно обезбијеђен, „13.300.000 динара из самодоприноса, код СИЗ-а културе, док износ од 12.443.000 динара колико је процијењена штета на објекту, тек треба обезбиједити.“³⁷²

Како је процес одлучивања о адаптацији и санацији, праћен борбом за финансијска средства, текао споро, почетком 1980. године појављује се **нова идеја о судбини Дома омладине**. Наиме, како су у периоду после земљотреса пристизала знатна средства иностране помоћи, која су се користила на разне начине и не искључиво за изградњу срушених и тешко оштећених објеката у приморским градовима, СИЗ за културу је тражио да се сачека са адаптацијом Дома, „да се одгоди уговарање радова на одређено вријеме, док се не дефинише новонастало опредјељење за градњу новог Дома из средстава солидарности италијанске покрајине Пуља. У том случају постојећи објекат Дома био би уступљен за потребе Музичке академије.“³⁷³ Комисија састављена од музичких педагога је такође била ангажована да провјери просторне капацитете и

³⁶⁹ Службени лист СРЦГ бр. 15 од 12. маја 1979. године. (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица)

³⁷⁰ Наручен је пројекат санације код ООУР „Ведута“, из Новог Сада. Ревизија пројекта санације обављена је септембра 1979. године и пројекат је враћен на дораду. (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица), несистематизовано.

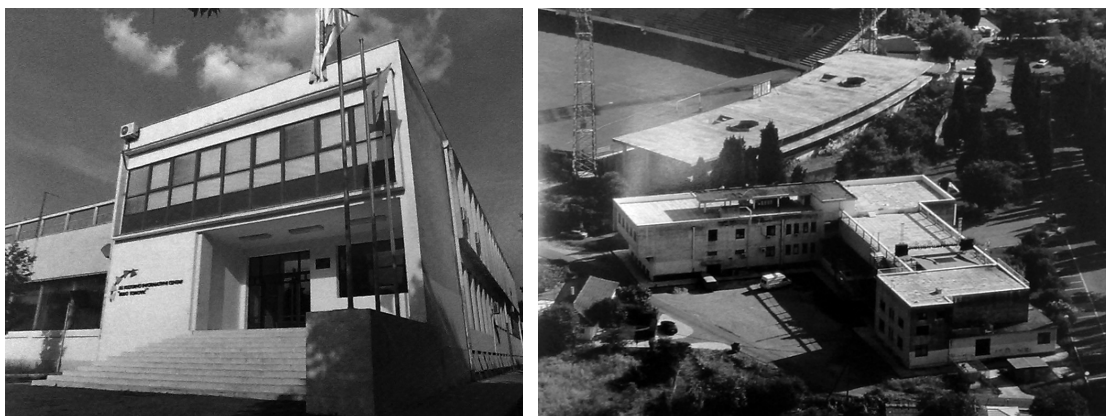
³⁷¹ *Информација о приливу и коришћењу средстава мјесног самодоприноса за вријеме јануар 1977. – септембар 1979. године*, Титоград, новембар. 1979. године, (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица), несистематизовано.

³⁷² *Информација о спремности за почетак радова на адаптацији и санацији Дома омладине “Будо Томовић” у Титограду*, 29.10. 1979. година, (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица), несистематизовано.

³⁷³ *Допис Општинске конференције ССРН Комисији за праћење реализације средстава самодоприноса*, Титоград, фебруар. 1980. године. (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица), несистематизовано.

могућности објекта и сматрала је „да је објекат Дома омладине, због локације и функционалности простора, подобан за Академију и музички школски центар“³⁷⁴ што је стварало позитивне предуслове и за ту могућност.

Међутим, иако је обећавала, идеја о изградњи новог Дома омладине ипак није реално заживјела и децембра 1980. године РЗУП је доставио и „грађевинско-конструктивни пројекат адаптације“ Дома омладине, површине 3.785м², по коме је извршена и адаптација и санација објекта, завршена 1982. године. Одустало се од идеје (која је била у саставу првобитног главног пројекта) доградње лџетне позорнице на кровном платоу зграде са посебним спољним степеништима која су била предвиђена уз објекат, повећања галерије у сали, надстрешница са стране велике сале, ликовног атељеа на кровном платоу, као и техничких тунела у темељима испод сале за климатизацију и свих других радова који би значили ново статичко оптерећење објекта.³⁷⁵



Слика 31 – Дом омладине (КИЦ „Будо Томовић“) у Подгорици – предња фасада – улаз и поглед на задњи дио објекта – стадион у позадини. [Извор: *Подгорица*, монографија (Град Подгорица, 2003), стр. 219 и 230.]

Пројекат адаптације је био условљен „ограниченим средствима, према извршеној финансијској конструкцији за нове објекте из области културе у Општини Титоград“ што је наметнуло „потребу за рационалним пројектовањем“.³⁷⁶ Извршене су неке квалитативно значајне промјене као што је, на примјер, формирање функционално независне мале сале (драмског студија,

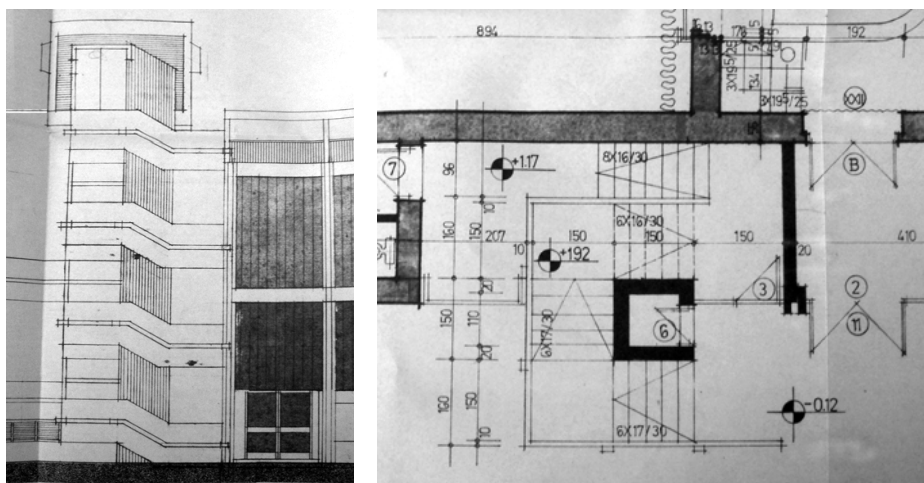
³⁷⁴ Информација о неким могућностима за побољшање и проширење мреже институција културе, Титоград, СИЗ за културу, 1980. године, (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица), несистематизовано.

³⁷⁵ Кратко образложење о обједињавању средстава самодоприноса и средстава по основу оштећења од земљотреса за адаптацију и санацију Дома омладине „Будо Томовић“ у Титограду, децембар, 1979. године, (Извор: Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица), несистематизовано.

³⁷⁶ „Технички опис“ уз Главни пројекат адаптације Дома омладине „Будо Томовић“ у Титограду, јул, 1978. година. (Извор: ДАЦГ, Фонд: Републички завод за урбанизам и пројектовање, Титоград, несистематизовано)

капацитета око 100 сједишта, данас сала „Додест“-а) испод главне позорнице, са самосталним улазом, тоалетима, бифеом и гардеробама глумаца, као и премјештање кино кабине на ниво галерије. Осим тога, значајна промјена је и измјештање тоалета за гледаоце из приземља у сутерен са директним приступом главним степеништем, што је значајно ослободило приземље и омогућило формирање пространог улазног хола вишенамјенског карактера.

Иако се одустало од формирања лјетње позорнице на крову, па тиме и од спољног степеништа, као доминантне вертикале и „главног обликовног елемента пројекта адаптације“, објекат је ипак, у обликовном смислу, претрпио извјесне, мада не тако драстичне, промјене. Низ кружних стубова, који су били главни мултипликативни елеменат предње фасаде гледалишног кубуса, и дефинисали „наглашени хоризонтализам“³⁷⁷ објекта, утопљени су у раван новопроектваног „профилит“ стакла у циљу формирања нових простора за гардеробе посјетилаца и чиме је, у духу „рационалног пројектантског приступа“ повећана унутрашња површина на штету спољашњег простора, који је био без јасно дефинисане намјене.



Слика 32 – Бочна степеништа уз главну салу за лјетњу терасу на крову објекта, по Главном пројекту адаптације Дома омладине „Будо Томовић“ (јул, 1978), није изведено. (Извор: ДАЦГ, Фонд: Републички завод за урбанизам и пројектовање, Титоград, несистематизована)

Планско-пројектантски процес, који је у случају овог објекта трајао неколико година до коначног извођења (од 1977. до 1982. год.), овдје је описан како би подсјетио на стално присутне друштвене „утицајне факторе“ који креирају све просторне промјене па и архитектуру, која затим носи информације о њима у виду

³⁷⁷ Исто.

разних конотативних значења. Неке од предвиђених интервенција на објекту нису реализоване, али би било од истраживачког значаја, на основу сачуване пројектне документације, замислити, па и визуелно представити, како би поједини архитектонски елементи од којих се одустало (као што је, нпр. наглашено спољно вертикално степениште до љетње терасе на крову), изгледали данас и да ли би њихово постојање битно утицало на општи квалитет објекта, посебно у коришћењу атрактивне кровне терасе.

2.4 Дом културе у Иванграду (1958 - 61)

И Беране³⁷⁸ је у току Другог свјетског рата претрпјело знатну материјалну штету, многи витални објекти у граду су били готово тотално уништени као што су болница, зграда гимназије, дом културе, па је „обнова порушених објеката и прелаз на социјалистичку изградњу био најважнији задатак народне власти после ослобођења“.³⁷⁹ У општем духу колективне изградње социјализма у послератној Југославији, „која се не може замислити без активног учешћа широких народних маса које су и ослободиле земљу“³⁸⁰ и у Беранама је сва пажња усмјерена, прије свега, на формирање локалне привреде и изградњу новог, модерног града „који ће скоро имати преко десет хиљада становника“ и бити „један од привредних и културних центара наше Републике“.³⁸¹

Половином педесетих година, тадашњи Иванград је „варош која има обиљежје оријентално-муслиманске паланке са двије равне и широке улице и много мањих улица које се зракасто разилазе.“³⁸² У вароши се, од значајнијих јавних објеката, налазила гимназија, завичајни музеј и болница. Тих година у Црној Гори долази до преименовања дотадашњих срезова и реорганизације њихове територијалне припадности, па се тако спајањем Бјелопољског и Иванградског среза „ствара нови Иванградски срез са око 125.000 становника, односно по броју становника највећи срез у Црној Гори, са средиштем у Иванграду“³⁸³, што је знатно убрзало развој **Берана као центра шире територије**, па долази до наглог индустријског развоја града.³⁸⁴

Крајем педесетих година у Беранама се активно граде објекти од друштвено-културног значаја па се у дневној штампи могу наћи информације везане за изградњу „дома синдиката“ („Предлог Општинског синдикалног Вијећа да се у

³⁷⁸ Беране је промијенило име у Иванград, по народном хероју Ивану Милоотиновићу 21. јула 1949. године, на Дан ослобођења (дан формирања Народног одбора ослобођења среза Беранског, првог Народно ослободилачког одбора у земљи), а 1992. године враћен је стари предратни назив града.

³⁷⁹ „Њемци су демолирали и скоро уништили данашњу зграду дома културе. Знатне суме су утрошене за њено преуређивање.“, у *Билтен успјеха народне власти и масовних организација од 1945 – 1950 године*, број 1, Иванград: Срески одбор народног фронта, 1950. године, (Извор: ДАЦГ - СИО Подгорица, Фонд: Централни комитет КПЦГ, фасцикла 77, документ LXXXIX)

³⁸⁰ Исто.

³⁸¹ „Иванград – привредни центар лимске долине“, *Побједа*, (Цетиње: 29.10.1949), стр. 3.

³⁸² *Enciklopedija Jugoslavije*, том II, (Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1956), str. 402.

³⁸³ „Нови Иванградски срез – јако економско подручје“, *Побједа*, бр. 32, (Титоград: 7. август, 1955), стр.7.

³⁸⁴ Тих година изграђена је фабрика сулфатне целулозе и папира (1964), фабрика за прераду коже „Полимка“, шумско-индустријски комбинат „Лим“, итд., што Иванград чини значајним индустријским центром у СРЦГ.



Слика 33 – Дом културе у Беранама, отворен 1961. године, предња (улазна) фасада уз улицу и задња фасада у дворишту. (Извор: С.Стаматовић Вучковић)

Иванграду подигне дом синдиката поздрављен је од свих присутних.“³⁸⁵, као и „дома друштвених организација“ („У току су и радови на изградњи дома друштвених организација који ће бити довршен ове године, а поред осталих просторија имаће позорницу и салу са 450 сједишта.“)³⁸⁶, који је, највјероватније пренамјеном унутрашњости завршен као „нова зграда позоришта“ - Дом културе.

Дом културе у Беранама грађен је у периоду од 1958. до 1961. године, када је и званично отворен. О пројектанту објекта нема података а од пројектне документације из тог времена сачувано је јако мало. У Уговору који је потписан 17.06.1959. године, о „изради унутрашњих уређаја нове зграде позоришта и синемаскопа са пројектованим детаљима и свим занатским радовима на лицу мјеста“ као инвеститор помиње се „Режијски одбор за изградњу сале“³⁸⁷ а као извођач унутрашњих радова предузеће „Југореклам“³⁸⁸ из Београда, а Хајдин Н. Бранко је „именован од стране Извођача радова као представник на градилишту“.³⁸⁹ Предузеће „Југореклам“ је ангажовано за „унутарњи уређај нове зграде позоришта и синемаскопа. Радове ће извести у свему према пројекту израђеном у сопственом атељеу, а одобреном од инвеститора, у року од 15

³⁸⁵ Т., „Усвојен предлог Вијећа да се подигне Дом синдиката“, *Побједа*, бр. 15, (Титоград: 12. април, 1959), стр. 13.

³⁸⁶ Р., С., „Станбена и комунална изградња у Иванграду“, *Побједа*, бр. 43, (Титоград: 19. октобар, 1958), стр. 10.

³⁸⁷ „који је за надзор над извођењем објекта, именовао Шћекић Светозара“, у *Уговор*, (Извор: ДАЦГ - Архивско одјељење Беране, Фонд Дома културе, несистематизовано)

³⁸⁸ „издавачко рекламно пропагандно привредно предузеће“, у *Уговор*, (Извор: ДАЦГ - Архивско одјељење Беране, Фонд Дома културе, несистематизовано)

³⁸⁹ *Уговор*, (Извор: ДАЦГ - Архивско одјељење Беране, Фонд Дома културе, несистематизовано)

дана.³⁹⁰ У „Предлогу за уређење прилаза и хола“³⁹¹ се наводи да „зграда као архитектонска цјелина а и њена фасада не делују уједначено и стилски чврсто. Узрок је у помањкању детаљног пројекта а осим тога и **због промена насталих у току рада обзиром на промене функције.**“ Зграда, очигледно, није првобитно замишљена као позоришно-сценски простор. Већ је тада било уочено да је „унутарњи део у архитектури зграде несретно решен“ јер је простор „мноغو скучен за салу од 500 места, гардероба недовољна и неповезана са излазом, улазни хол, без вјетробрана и доста низак“, али је сала, и поред тога, добила вишенамјенски карактер, „да буде сала за свечане приредбе и скупове, сала за позоришне представе и сала за синемаскоп“, организована је помоћна сала за пробе у простору испод бине, вјетробран, и измијењен је „превелик и неподесан нагиб сале“.³⁹² Међутим, цјелокупан простор је скромне површине (око 700м² у основи, тј. 1.200 м² бруто) организован у одвојеним цјелинама које међусобно нису повезане (пратећи простори у задњем дијелу објекта, иза бине, нису повезани унутрашњим везама са гледалишно-сценским простором).

Видљиви недостаци на објекту, условљени недостатком пројектне документације и пренамјеном објекта, остављали су простора за неке накнадне интервенције у циљу побољшања, углавном спољних естетских квалитета објекта. Међутим, у документацији се наводи да „предлози да се садашње стање споља мења имају оправдања у обзир на естетски изглед, али морално а и финансијски се не исплате **јер сталне измене не већ довршеним објектима не остављају добру слику на градитељство,** јер делује као лоша организација и још више на лоше господарење народном имовином. Да би се то избегло могуће је, у даљем року када се буде усталио рад сале, када сала буде добила дефинитивну функцију и вероватно име, горњи део фасаде решити декоративним натписом обликованим у архитектури фасаде, чиме би се горњи део обликовао“.³⁹³

Овај коментар је од посебног значаја у анализи конотативних значења које се могу исчитати кроз једно архитектонско дјело. **Архитектура** се у овом случају може исчитавати **као показатељ „етичких“ вриједности друштва.** Одлуке које

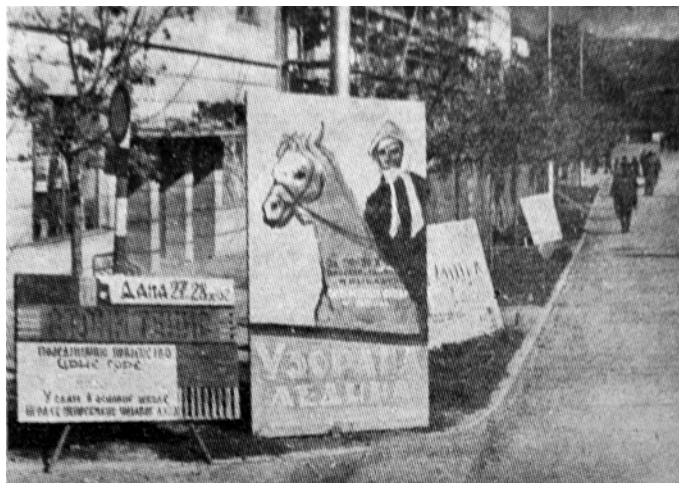
³⁹⁰ Уговор, (Извор: ДАЦГ - Архивско одјељење Беране, Фонд Дома културе)

³⁹¹ Предлог за уређај прилаза и хола, (Извор: ДАЦГ - АО Беране, Фонд Дома културе, несистематизовано)

³⁹² Такође је било предложено да се „на сектору Нове сале, Суда, Старе сале, Општине и евентуално хотела „Београд“ изгради јавно купатило са потребним инсталацијама за загревање воде за купање и грејање горњих објеката.“, Исто.

³⁹³ Исто.

су тада донешене видљиве су у простору чак и данас – Дом културе у Беранама, поред тога да је запуштен, дјелује недовршено, а прилаз објекту тј. однос „објект-улица“ јасно показује непромишљене урбанистичко-архитектонске одлуке из периода када је грађен. Идеја да је „за прилазе добро да се постави централно степениште и две лучне рампе за аутомобиле, са декоративним зеленилом“³⁹⁴ није изведена.



Слика 34 – Дом културе је служио углавном као биоскоп - најављивање новог филма у Иванграду, 1962. године. [Извор: *Слобода*, бр. 27, (14. децембар 1962), стр. 5.]

Када је изграђен, Дом културе у Беранама се „афирмисао као установа која све више задовољава културне потребе грађана и у вријеме брзог и интензивног привредног напретка“, али су активности дома биле углавном „једностране и свеле се на организовање углавном филмских представа“³⁹⁵ („Једина наша стална разонода је биоскоп. И зато није чудо што има много љубитеља филма који је подједнако драг и ученицима и радницима и службеницима. Сви хоће послје напорног рада да се одморе и забаве.“).³⁹⁶

Одмах након изградње Дома културе, град је добио још значајних јавних објеката, као што су зграда нове Болнице, аеродром (први авион слетио јула 1963. године), школа, хотел „Лим“ („стамбена зграда хотелског типа“, за смјештај радника и службеника фабрике сулфатне целулозе и папира, „фабрички хотел“)³⁹⁷ на десној обали ријеке Лим, архитекте Радосава Зековића и сл. У том периоду су,

³⁹⁴ Исто.

³⁹⁵ Вулетић., Д., „Дом културе у Иванграду – постоје услови за још бољи рад“, *Слобода*, бр. 30., (8. фебруар, 1963), стр. 5.

³⁹⁶ Б., Љ., „Све више љубитеља филма“, *Слобода*, бр. 27., (14. децембар, 1962), стр. 5.

³⁹⁷ „радови почели у априлу 1961. године, изводи грађевинско предузеће „Игман“, у Р.С., „Изградња фабричког хотела приводи се крају“, *Слобода*, бр. 44., (18. септембар, 1963), стр. 8.

услјед недостатка пројектне документације, „многи пројекти из других мјеста просто механички преношени у Иванград, па многа од ових рјешења нису одговарала овдашњим климатским условима и потребама становника“.³⁹⁸ Тих година је, одлуком Народног одбора општине, формиран и Завод за урбанизам у Иванграду, чији је директор био архитекта Радосав Зековић, а чији је првенствени задатак био да, што прије, донесе „идејни урбанистички план града“.³⁹⁹

³⁹⁸ Смолковић, Р., „Кухиње, терасе и балкони под ударом критике“, *Слобода*, бр.26.,(23. новембар, 1962), стр. 3.

³⁹⁹ Богавац, В., „Завод за урбанизам се афирмисао“, *Слобода*, бр. 44., (18. септембар, 1963), стр. 6.

3. Објекти културе - генератори савремене урбане матрице (1960 – 1970)

Крај педесетих и почетак шездесетих година био је период брзог развоја Југославије чија је „стопа индустријског раста била међу првима у свијету“⁴⁰⁰, што је било праћено растом животног стандарда и интензивном изградњом широм земље.⁴⁰¹ У области пројектовања се тежило типским рјешењима код свих врста објеката масовне изградње, пошто се на тај начин омогућавала већа продуктивност грађења, бржа и јефтинија изградња и примјена најрационалнијих техничких рјешења како у погледу употребе грађевинских елемената и конструкција, тако и у погледу саме организације грађења.⁴⁰² Овај период карактерише „социјалистичко виђење модерности“⁴⁰³ засновано на егалитаризму и продуктивизму („work-based“ систему), а које се кроз **архитектуру манифестује као рационалан и функционалан приступ пројектовању и грађењу.**

Основна начела модерне која су се заснивала на прекиду историјског континуитета и тежњи ка универзалном, ослобађању умјетности од окова традиције и од култа индивидуалности, на идеји да се култура уздигне изнад трагике појединца, стављајући у први план основне, универзалне, непромјенљиве законитости, била је преузета као модел развоја новог, социјалистичког друштва, што се посебно одразило на просторне манифестације – урбанизам и архитектуру. Ортодоксна идеологија архитектуре модерне била је ослобођена свих других односа, осим директног „форма – функција“ и инсистирала је на томе да форме изражавају функције („форма слиједи функцију“) и конструктивну структуру, да унутрашњост (програм куће) и спољашњост објекта (његова просторна морфологија) треба да буду у односу који је „искрен“, „поштен“, што све заједно формира одређену значењску целину.⁴⁰⁴ Иако, на први поглед, овај принцип изгледа савршено јасан, тешко је наћи архитектонске форме, које су резултат његове простице и директне примјене, па је модерна такође продуковала и тзв.

⁴⁰⁰ Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988: Socijalistička Jugoslavija 1945-1988*, knjiga 3, (Beograd: Nolit, 1988), str. 418 - 422.

⁴⁰¹ Штраус, Иван., *Архитектура Југославије 1945 – 1990*, (Сарајево: Свјетлост, 1991.), стр. 39.

⁴⁰² *Društveni plan privrednog razvoja Jugoslavije 1961-1965.*, (Beograd: Kultura, 1961), str. 150.

⁴⁰³ Pittaway, Mark. *Eastern Europe 1939-2000*, (London: Arnold, 2004), p. 9.

⁴⁰⁴ Radović, Ranko. *Savremena arhitektura – između stalnosti i promena ideja i oblika*, (Noci Sad: Fakultet tehničkih nauka - Stylos, 1998), str. 335.

„неутралне форме“, које не изражавају ни функције нити се осврћу на културолошке дистинкције, али и тако стерилизоване форме комуницирају својом архитектонском лексиком и јасно „описују“ како своје вријеме тако и своје градитеље.⁴⁰⁵

Савремени социјалистички град је био заснован на идеји о „заједничкој срећи постигнутој колективизацијом“⁴⁰⁶ и концепту „функционалистичког града“⁴⁰⁷ који је поставио још Ле Кобизије у првој половини 20. вијека. Шездесетих година улазе у реализацију нови плански документи а централне функције – **објекти јавне намјене** постају носиоци нових, модерно конципираних урбанистичких захвата. **Процес „опште модернизације“ градова**, који се „одликује функционалном намјеном, сврсисходношћу и економичном изградњом“⁴⁰⁸ карактеристичан за цијелу тадашњу Југославију па и за градове у Црној Гори, је почео да се реализује, али готово никада није дошао до краја. Принципи модерног, функционалистичког града, постављани су кроз неколико, готово типских, урбанистичких потеза, најчешће једном или двије ортогонално постављене улице и неколико објеката, а врло често су, управо објекти културе, имали водећу, генераторску улогу у концепту новог града.

⁴⁰⁵ Исто.

⁴⁰⁶ Перовић, Милош Р. *Искусва прошлости*, (Београд: Грађевинска књига, 2008), стр. III.

⁴⁰⁷ Исто, стр. 9 - 25.

⁴⁰⁸ Поглавље „Архитектура објеката као одраз духа времена“, у Бјелосов, Н. Владимир., *Поетика црногорске архитектуре*, (Подгорица: ЦИД, 2009), стр. 167.

3.1 Социјалистичко самоуправљање: Дом синдиката у Никшићу (1962)

Прије Другог свјетског рата Никшић је био варошица са једва нешто више од 4.500 становника, чија је егзистенција била базирана на ограниченим приходима од пољопривреде, неразвијене трговине и занатства, да би се у послератном периоду развијао „брзином каква је позната само код малог броја градова у Југославији“⁴⁰⁹ и да би у три послератне деценије израстао у други по величини град у Црној Гори, „индустријски и привредни центар“.⁴¹⁰ Развој града почива на друштвеном опредјељењу да се у њему подиже индустрија, а најзначајнији импулс за развој Никшић добија изградњом жељезаре „Борис Кидрич“ (1951-1962)⁴¹¹ која ће у индустријском развоју града и Црне Горе имати доминантно мјесто. Прије тога формирао се Дрвни комбинат (1945), извршена је реконструкција Пиваре (1946)⁴¹², почела производња боксита (1948)⁴¹³, започело стварање грађевинске оперативе (1949) и изградила се хидроелектрана „Горња Зета (1951)“⁴¹⁴.

Већ крајем педесетих година уочава се да „се у историји Никшића досад ни изблиза, није толико градило колико за последње пола деценије“ и град се већ замишљао као „подручје на коме треба да живи око 40.000 становника.“⁴¹⁵ Било је мало градова у тадашњој Југославији, са више од 10.000 становника, који су „у периоду 1953-1961, имали већи индекс пораста становништва од Никшића, који је 1960. године имао 18.544 становника.“⁴¹⁶ Овако брз пораст становништва био је условљен динамичним економским развитком града, прије свега индустријом, знатно проширеном мрежом просвјетних, здравствених и социјалних установа и са потпуно „измијењеним начином живота“, а динамичан послератни развој Никшића као града, учинио је да општина има знатно виши просјек националног

⁴⁰⁹ Булајић, Жарко. „Модерне основе Никшића“, *Никшић*, (Загреб: Графички завод Хрватске, 1972), стр. 130.

⁴¹⁰ Вујачић, Максим. *Никшић некад и сад*, (Никшић: 2008), стр. 39.

⁴¹¹ „рјешењем Владе ФНРЈ 16. децембра 1950. године, као државно привредно предузеће општег значаја, основана је Жељезара у Никшићу. Њена изградња почела је 1951.године у Рудом Пољу, и трајала је цијелу деценију.“, Исто, стр. 45.

⁴¹² „Прва црногорска и никшићка пивара „Оногошт“ изграђена је 1895. године“, Исто, стр. 13.

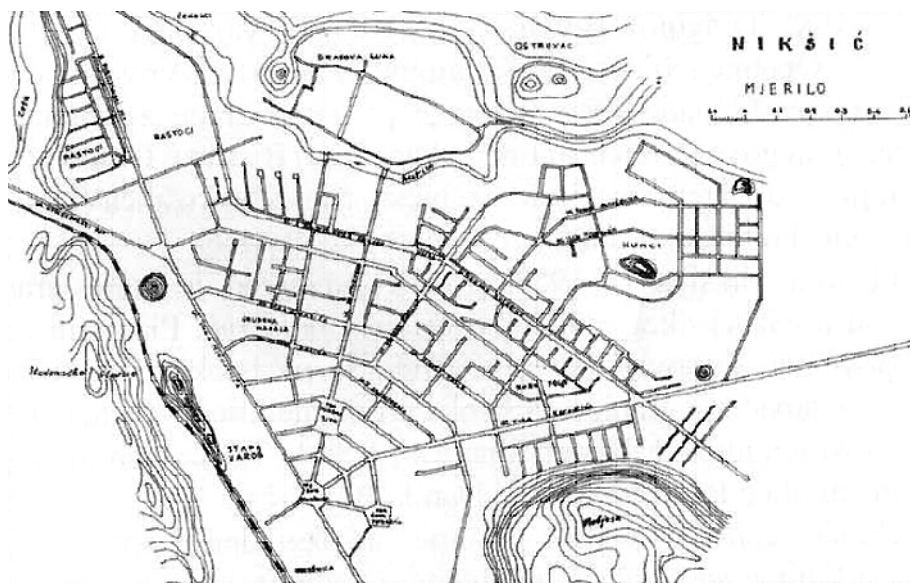
⁴¹³ „Прва производња боксита у Никшићу, послје Другог свјетског рата почела је 1948. године када је на лежишту Заград у Никшићкој Жупи ископано осам хиљада тона. Рудници боксита Никшић, једно од највећих предузећа за производњу црвених боксита у Европи, прво предузеће у Црној Гори које ће се бавити истраживањем и експлоатацијом боксита, основано је 24. септембра 1948. године.“, Исто, стр. 44.

⁴¹⁴ Исто, стр. 39.

⁴¹⁵ Милуновић, Р., „Никшић ће имати 40.000 становника“, *Побједа*, бр.130., (Цетиње: 3. јун, 1951), стр. 3.

⁴¹⁶ Вујачић, Максим. *Никшић некад и сад*, (Никшић: 2008), стр. 40.

дохотка по становнику од било које општине са сјеверног подручја Црне Горе. Нагли привредни развој града, који је, педесетих и шездесетих година, био „највеће градилиште“⁴¹⁷ у Републици и средиште „огромне инвестиционе изградње, дотада у Црној Гори невиђене“⁴¹⁸, пораст животног и културног стандарда, индустријализација, миграција сеоског становништва у град, захтијевали су рјешавање нових „социјално-комуналних проблема“ као и хитну урбанистичку интервенцију, односно, „директивну основу и регионални план“.⁴¹⁹



Слика 35 - Генерални урбанистички план Никшића, рађен 1956-58. године (J.Seissel и D. Boltar) који се надовезао на Сладеову радијалну шему постављену 1883. године. (Извор: Вукашин Марковић)

Прве идеје о урбанистичком развоју града дао је 1952. године „атеље браће Стојановића из Београда“⁴²⁰, а први Генерални урбанистички план Никшића („урбанистичко-регулациони план“⁴²¹, или „директивни и генерални план“⁴²²), који ће успоставити урбанистичку матрицу новог града, завршен је 1958. године. На њему су радили урбанисти и инжењери са Техничког факултета у Загребу, на челу са професором Јосипом Сајселом (Seissel) и доцентом Драгутином Болтаром.

⁴¹⁷ Minjević, Đorđije. *Nikšić u sjećanjima*, (Никшић: ЈУ Стари Град Андерва, 2008), стр. 11.

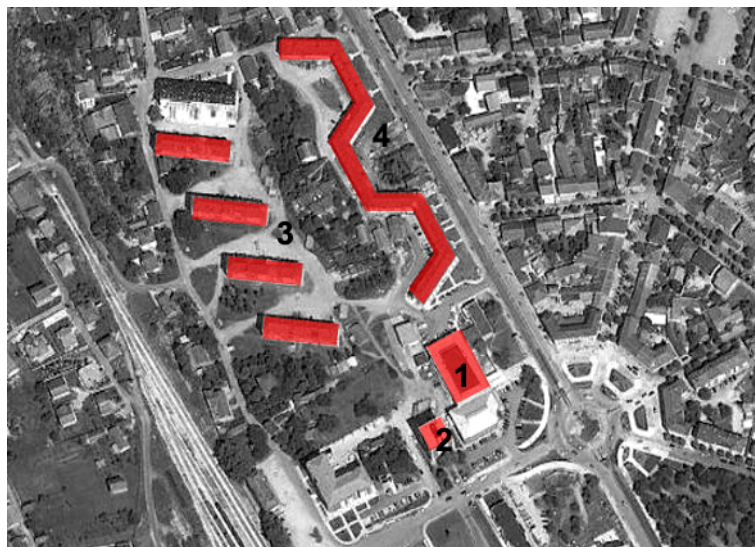
⁴¹⁸ Исто, стр. 5.

⁴¹⁹ Вукајловић, Слободан. „Архитектура, урбанизам и споменици културе“, *Никшић*, (Загреб: Графички завод Хрватске, 1972.), стр. 187.

⁴²⁰ Вујачић, Максим. *Никшић некад и сад*, (Никшић: 2008), стр. 40.

⁴²¹ Вукајловић, Слободан. „Архитектура, урбанизам и споменици културе“, *Никшић*, (Загреб: Графички завод Хрватске, 1972.), стр. 187.

⁴²² Вујачић, Максим. *Никшић некад и сад*, (Никшић: 2008), стр. 40.



Слика 36 - Развој модерног града шездесетих година: урбанистички блок звани „Меандар“ – (1) Дом синдиката, (2) стамбени солитер, (3) колективно становање, (4) колективно становање. (Извор: Google Earth, 11. 08. 2010., обрадила С. Стаматовић Вучковић)

План је очувао радијалну „матрицу ренесансног Сладеовог плана без нарушавања и измјене тог концепта“⁴²³, а повезивање старог Сладеовог и модерног Никшића „остварује се преко зеленог појаса у коме се смештају јавни објекти и други садржаји“.⁴²⁴ За даљи развитак града према директивама Плана из 1958. године, „недостајали су детаљни урбанистички планови“⁴²⁵, па се изградња одвијала по директивама из Плана али „без детаљних планова“.⁴²⁶

Брз развој индустрије и привреде условио је и брз развој стамбених четврти града, гдје су често „примјењивани типски пројекти који су више пута употребљавани и у појединим градовима. Већином су то били пројекти преузети од Предузећа за пројектовање из Титограда.“⁴²⁷ Наглим развојем града педесетих година појавила се и потреба за задовољењем културних потреба новопридошлих становника, јер Никшић, у то вријеме, „нема биоскопску дворану која би задовољила потребе града“⁴²⁸, а „дом културе-обновљено народно позориште“⁴²⁹ било је недовољног капацитета (200-250 мјеста).⁴³⁰

⁴²³ Урбанистички (регулациони) план Никшића из 1883. године, Јосипа Сладеа, „Од породице Сладе из Трогира Оптина Никшић је добила оригинал плана на пергаменту у добро очуваној шестоугаоној дрвеној кутији са поклопцем. Инжењер Сладе је сегмент „паукове мреже“ углавио између Требјесе и гребена никшићке тврђаве римске Андербе и турског Оногошта.“, Мињевић, Ђорђе. *Nikšić u sjećanjima*, (Никшић: ЈУ Стари Град Андерва, 2008), стр. 6.

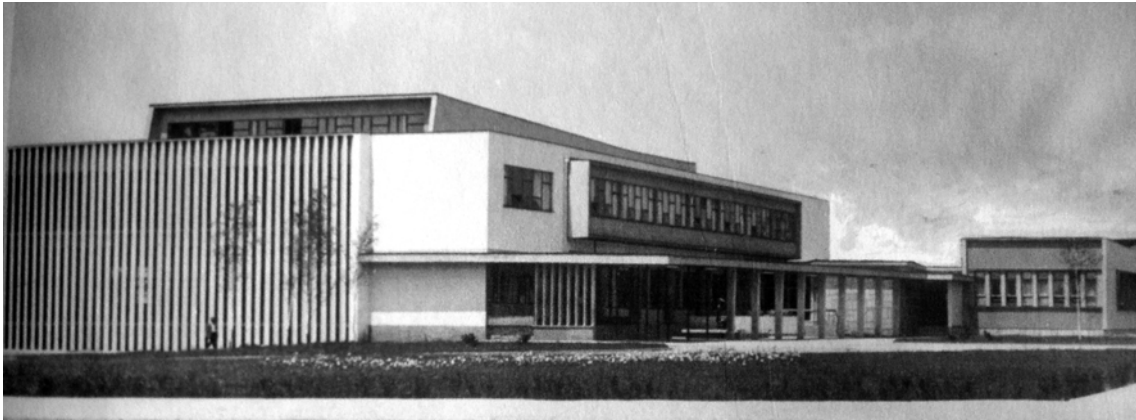
⁴²⁴ Тек крајем педесетих година формиран је Завод за урбанизам у Никшићу. Исто, стр. 26.

⁴²⁵ Исто, стр. 91.

⁴²⁶ Исто, стр. 26 - 27.

⁴²⁷ Исто.

⁴²⁸ „Убрзани развој Никшића“, *Побједа*, бр.4., (Титоград: 19. јануар 1958), стр. 5.



Слика 37 – Дом синдиката у Никшићу, 1962. године. (Извор: Minjević, Đorđiје. *Nikšić u sjećanjima*, (Никшић: ЈУ Стари Град Андерва, 2008), стр. 41.)

Дом синдиката и раднички универзитет „Никола Ковачевић“ (касније Дом културе „Никола Ковачевић“, па затим, Биоскоп „18. септембар“), први нови објекат културе и један од првих објеката модерне архитектуре у послеријатном Никшићу, архитекте Ђорђија Ђока Мињевића⁴³¹, изграђен је 1962. године, „из прилога грађана и привредних предузећа“, а сву пројектну документацију као и надзор архитекта Мињевић је радио „гратис“ као „поклон граду који је волио“.⁴³² Лоциран је, као и многи објекти из тог периода, без детаљног урбанистичког плана, у обавезном договору са предсједником Општине и сарадницима, и на основу принципа датих у генералном урбанистичком плану. У то вријеме, одлуке су доношене брзо и објекти су често грађени стратегијом „да треба брзо искористити одобрена финансијска средства јер би се неутрошена могла угасити и изгубити, и градско руководство је мудро користило сваку прилику да се објекти започну, да би се касније добила нова средства за њихово завршавање.“⁴³³

Објекат је постављен у дијелу града који је познат као урбанистички блок звани „Меандар“ по истоименом стамбеном објекту чији је аутор проф. Бруно Милић са Загребачког универзитета, на периферном дијелу Сладеове радијалне шеме, уз главни градски булевар. Тај модерни урбани склоп, видљив уласком у град преко кружног тока („прва визура и разгледница на улазу у град Никшић“),

⁴²⁹ “Подигне се зграда новог позоришта у Никшићу“, *Побједа*, (Цетиње: 02.10.1949), стр. 3.

⁴³⁰ Реконструкцију ове сале радио је такође архитекта Мињевић педесетих година, када је број мјеста повећан на око 400, у Minjević, Đorđiје. *Nikšić u sjećanjima*, (Никшић: ЈУ Стари Град Андерва, 2008), стр. 17 - 18.

⁴³¹ Архитекта Ђоко Мињевић је од 1953. године, по доласку у Никшић, радио у Грађевинском предузећу „Црна Гора“, затим у пројектном бироу Скупштине општине Никшић, а 1963. године прелази у Републички завод за урбанизам и пројектовање у Титограду, гдје постаје и директор., Исто, стр. 29.

⁴³² Исто, стр. 114.

⁴³³ Исто, стр. 29.

састављен, у дијелу према улици, из три архитектонско-урбанистичке цјелине „стамбени небодер – дом културе – меандар“⁴³⁴ представља једну „завршену цјелину која рубно изграђује дио улица Вука Мићуновића, улице према Жељезничкој станици и Трга Саве Ковачевића“. Ова урбана цјелина, укључујући и четири самостална стамбена објекта у унутрашњости истог блока, са архитектуром „испуњеном интернационалним духом“⁴³⁵ представља урбани симбол града из шездесетих година - „модерног Никшића“. Дом синдиката својом позицијом у блоку, повучен од улице, дискретно и ненаметљиво постављен уз кружни ток, има улогу „просторног генератора“ цијелог комплекса.

самоуправљање » раднички савјет » савез синдиката » дом синдиката

(Закон о самоуправљању)

Слика 38 – Ново друштвено уређење – социјалистичко самоуправљање – производи нове облике друштвеног живота који резултирају потребом за новим простором – архитектуром – „домом синдиката“. (Извор: С. Стамаговић Вучковић)

Поред ове, Дом синдиката, има и другу значајну улогу у пољу конотативних значења које архитектура као производ друштвених услова носи, а која је овдје садржана у чињеници да је **нови архитектонски садржај** – „дом синдиката“ директан производ нових самоуправних процеса, односно да нови друштвени систем, поставља „радника“ као водећу фигуру који, организован у „синдикат“, тражи адекватан простор за окупљање и садржаје ван радног времена. Иако је „дом синдиката и народни универзитет“ убрзо преименован у „дом културе“ (а касније у биоскоп), из чињенице да се једини „дом синдиката“ у Црној Гори налазио управо у Никшићу, исчитава се специфично развојно усмјерење града као индустријске метрополе тадашње Републике Црне Горе.

⁴³⁴ Стамбени небодер је такође пројектовао архитекта Ђ. Мињевић 1963. године, Исто, стр. 53.

⁴³⁵ Вукајловић, Слободан. „Архитектура, урбанизам и споменици културе“, *Никшић*, (Загреб: Графички завод Хрватске, 1972.), стр. 187.

3.2 Филм као друштвено-просторни феномен: објекат „Зета филм“-а у Будви (1966)

Једна од друштвених и културних активности која је, нарочито шездесетих година, посебно била присутна био је **филм**, односно **биоскоп**. Филм је у то вријеме сигурно био најзначајнији медиј на просторима бивше Југославије, а одлазак у биоскоп је представљао посебан вид информисања, забаве, дружења и окупљања. Јуна 1955. године предузеће „Ловћен филм“ се преселило из Херцег Новог у Будву гдје се „окупља читава мала колонија филмских центара, не само у Црној Гори већ и у Југославији“. Тако Будва постаје „врло прометан филмски центар који живи са филмом и за филм“ а становништво „егзистенцијално везано за филм, више него за било коју другу грану привређивања“.⁴³⁶ Након реорганизације „Ловћен филм“-а 1956. године оснива се „Зета филм“ као самостална дистрибутерска кућа, са сједиштем у Будви.⁴³⁷

Дом културе „Гојко Краповић“ у Будви, прецизније пословни објекат Предузећа за промет и производњу филмова „Зета филм“ („управна зграда са биоскопском двораном“ као главним садржајем), архитекте Милана Поповића из Предузећа за пројектовање у Титограду, пројектован је и грађен у периоду од 1963 - 1966. године, преко идејног пројекта (мај 1963. године) и главног пројекта (децембар 1963. године) до реализације.⁴³⁸ У периоду 1961 – 63. године рађен је и први Генерални план Будве, аутора архитеката А. Ђорђевића и Уроша Мартиновића („по данашњим критеријумима ближи Детаљном урбанистичком плану“)⁴³⁹ у коме је дефинисано да се „центар града формира између Дома

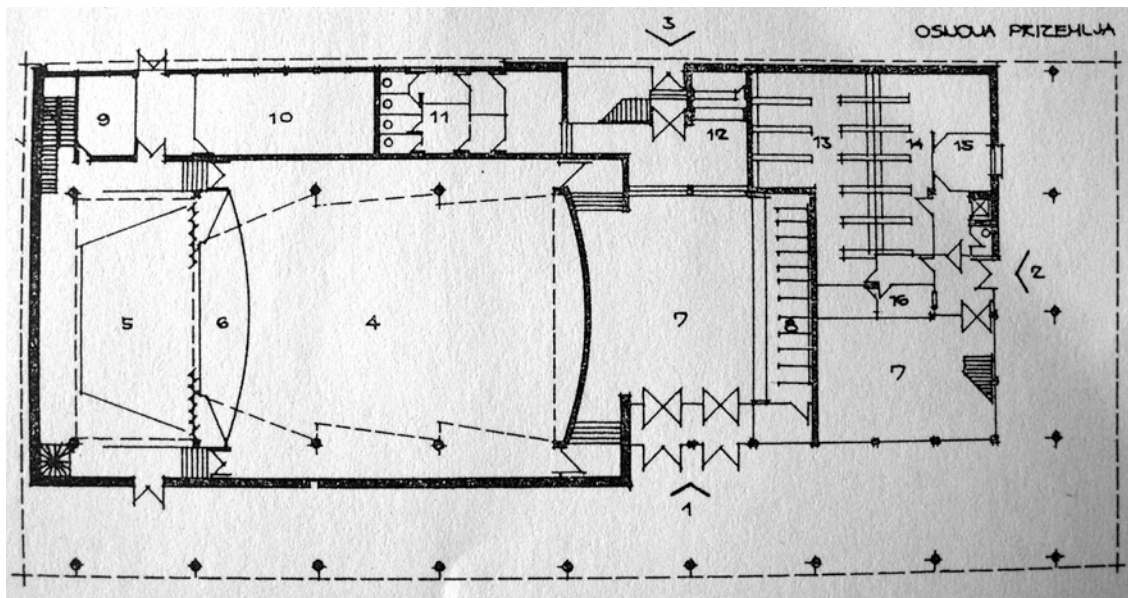
⁴³⁶ „Предузеће „Ловћен филм“ се уселило у зграду бившег хотела „Романија“, једну од ријетких грађевина у ондашњем будванском пољу.“, у Краповић, Никола., „Филмска умјетност у Будви“, *Будва*, ур. Данило Калезић (Београд, Октоих: Култура, 1996), стр. 185 - 187.

⁴³⁷ „Ловћен филм“ се реорганизује и задржава само продукциону дјелатност а формирају се, као техничка база „Медитеран филм“ и „Зета филм“ (1. августа 1956. године) као предузеће за дистрибуцију филмова. 1961. поново су се спојили „Ловћен филм“ и „Медитеран филм“ али неуспјешно, па је убрзо формирано предузеће „Филмски студио“. 1978. године „Филмски студио“ се припаја „Зета филму“, који у потпуности преузима продукцију филмова у Црној Гори. „Зета филм“ је постао једно од најпознатијих филмских дистрибутивних предузећа, препознатљиво по квалитету и високом нивоу репертоара, па је одликован Орденом рада са златним вијенцем, поводом 25-годишњице, указом Предсједништва СФРЈ, а 1989. године, на фестивалу краткотражног и документарног филма у Београду, добија Признање као најбољи продуцент овог филмског жанра у Југославији“, Исто.

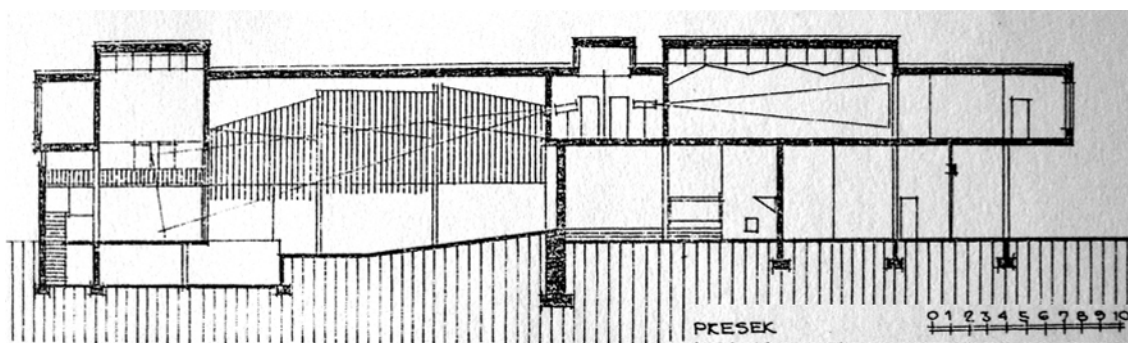
⁴³⁸ Сарадник на главном пројекту била је архитекта Светлана Кана Радевић, касније добитница једине Савезне Борбине награде за архитектуру из Црне Горе, 1968. године, за хотел „Подгорица“ у тадашњем Титограду.

⁴³⁹ *Програм Конкурса за урбанистичко рјешење центра Будве* (радна верзија), Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд, 1986. године, (Извор: Архив Општине Будва), стр. 7 – 8.

културе и тржног центра, ближе обали“ и да је укупна површина објекта Дома културе 1.200 м², са биоскопском салом од 400 мјеста, библиотеком и мањом галеријом. Паралелно са израдом планске документације направљен је и пројектни задатак за објекат „Зета филм“-а (1962) којим је тражена универзална сала (око 500 сједишта) за приказивање филмова (али и гостовање ревијских трупа, конференције, конгресе, турнире и сл.), затим, просторије за градску библиотеку и читаоницу, друштвени клуб (шах, ТВ), бифе у холу, блок просторија за обраду филмова (за монтажу и обраду, титловање, преглед и оправку филмова, распакивање и паковање копија, складиште комерцијалних копија, рекламног материјала, фотолабораторија), као и административни простори (канцеларија за директора, архива, опште одјељење, канцеларије, пројекциона сала са 40 сједишта са клима уређајем и фоајеом са бифеом). Садржаји објекта су у потпуности



Слика 39 – Основа приземља зграде „Зета-филм“-а у Будви – Дома културе „Гојко Краповић“, завршена 1966. године. [Извор: *Архитектура-урбанизам*, бр. 43., (Београд: 1967), стр. 20.]

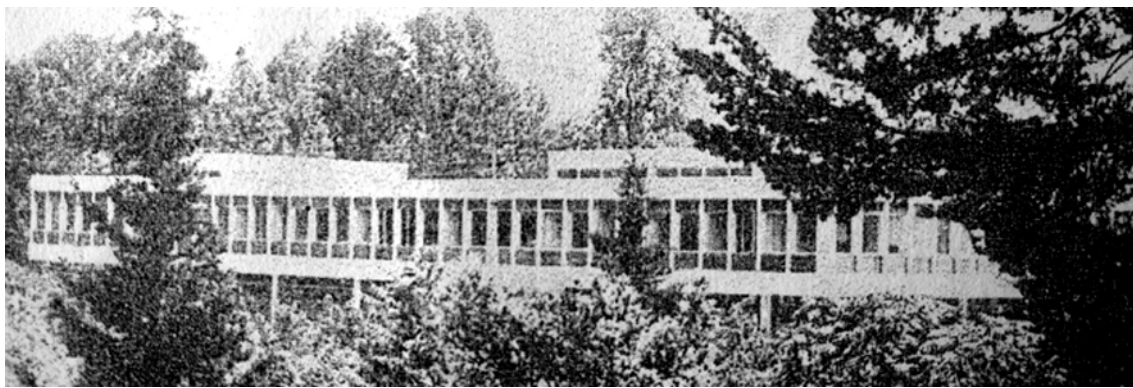


Слика 40 – Подужни пресјек објекта, кроз биоскопску салу у приземљу и салу за пројекције на спрату. [Извор: *Архитектура-урбанизам*, бр. 43., (Београд: 1967), стр. 20.]

одговарали пројектном задатку, са бином адекватних димензија (8 x 12 м, висине 9,6 м).⁴⁴⁰ Процес одлучивања и пројектовања је ишао брзо, у свега неколико мјесеци урађена је сва пројектна документација и донешене све потребне одлуке.⁴⁴¹

Пројектом је постигнуто логично издвајање појединих функција, на спрату садржаји са административним просторијама и једним дијелом друштвених просторија, а у приземљу издвојени улази и велика сала (450 сједишта). Већа сала је задовољила услове универзалне примјене за најразличитије сврхе: од биоскопских представа па до мањих позоришних представа, естрадних наступа, састанака и сл., док је мања сала (60 сједишта), смјештена уз администрацију, служила искључиво као радна сала за пројекције. Постигнута је чврста, језгровита концепција, са биоскопском салом у средини волумена и великим надкривеним површинама у приземљу као продужецима улазног хола, („према будућем тргу“).⁴⁴²

Конструкција и примјена материјала такође говоре о времену настанка објекта („конструкција је у основи армирано-бетонски скелет распоређен у модуларној



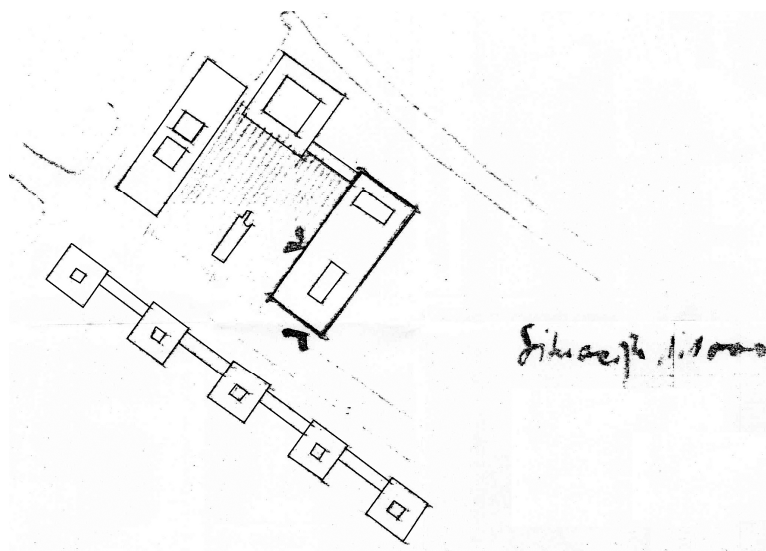
Слика 41 – Источна фасада објекта са наткривеним просторима и колонадом стубова у приземљу – према планираном тргу. [Извор: *Архитектура-урбанизам*, бр. 43., (Београд: 1967), стр. 20.]

⁴⁴⁰ У Записнику са састанка Комисије за ревизију идејног пројекта, од 19. јуна 1963. године стоји да се идејни пројекат усваја али је једна од примједби била и „да се прибави урбанистичка сагласност и скица о локацији (извод урбанистичког плана)“, као и да се „биоскопска сала повећа на 500 сједишта, обезбједе споредни излази и скине нагиб мале сале“. *Технички извјештај уз Главни пројекат зграде Дома „Зета филма“ у Будви*, Предузеће за пројектовање, Титоград: септембар, 1963. год., (Извор: Архив Општине Будва).

⁴⁴¹ „Према одобреном Генералном урбанистичком плану ове општине описано земљиште предвиђено је за изградњу биоскопске дворане. Како се предлогом тражи баш локација за такав објекат, то је предлог у складу са одредбама Генералног урбанистичког плана, то нема сметње да се предложена локација одобри.“, у *Рјешење о одобрењу локације Предузећу за промет филмова „Зета филм“*, Општинска Скупштина Општине Будва: 17. 06. 1963., (Извор: Архив Општине Будва)

⁴⁴² „Објекат је са опремом коштао 350.000.000 старих динара.“, у А. Ж., *Архитектура-урбанизам*, бр. 43., (Београд: 1967), стр. 20.

мрежи 3,00 са 3,00м, сала у армирано-бетонским рамовима, таваница полу-монтажна „Авраменко“, са распоном од 6,0м, степениште монтажно армирано-бетонско. Спољне вертикале на фасади од гвоздених профила а служе као конструкција за ношење алуминијских прозора.“⁴⁴³ Приземље објекта било је обложено плочама од природног камена, дебљине до 8 цм, а остали дио површина фасаде „у алуминијумским излозима и кулиру.“⁴⁴⁴



Слика 42 – Ситуација која приказује планирано формирање трга између Дома културе, зграде Народног одбора и зграде Народне банке. Преко пута улице је пет стамбених објеката повезаних у приземљу. (Извор: Идејни пројекат за Дом културе у Будви, 1963. године. Архив Општине Будва)

Према првом Генералном плану Будве било је планирано да се објекат лоцира управо „на главну градску улицу а са будућом зградом Народног одбора и зградом Народне банке **формира градски трг који сачињава једну архитектонску и урбанистичку цјелину**“ а да основни мотив чине „колонаде у приземљу трга које се настављају и у главној улици“.⁴⁴⁵ Међусобни однос објеката, њихова висина и габарити, такође су били регулисани „регулационим планом Будве“.⁴⁴⁶ Међутим, до изградње објеката Народног одбора и Народне банке никад није дошло па је просторна организација објекта „Зета-филм“-а која је била у потпуности усмјерена на планирани јавни простор временом измијењена а објекат никада није искористио своје првобитне потенцијале засноване на

⁴⁴³ Технички извјештај уз Главни пројекат зграде Дома „Зета филма“ у Будви, Предузеће за пројектовање, Титоград: септембар, 1963. год., (Извор: Архив Општине Будва).

⁴⁴⁴ Исто.

⁴⁴⁵ Захтјев за пројектовање биоскопске дворане и осталих пословних просторија предузећа „Зета филм“ у Будви, Идејни пројекат, (Будва: 1962.), (Извор: Архив Општине Будва)

⁴⁴⁶ Генерални план Будве се често називао и „регулациони план Будве“, Исто.

намјери интегрисања са отвореним простором на нивоу приземља, преко наткривених простора и колонада. Главни улаз са вјетробраном је био формиран „са трга“, а и остали садржаји били су усмјерени управо на ту страну - “уз хол, на спрату је предвиђен и омањи балкон према тргу, за евентуално митинговање и слично.”⁴⁴⁷



Слика 43 – Простор планираног трга је остао неизграђен. Од пет предвиђених објеката колективног становања са друге стране улице изграђена су четири. [Извор: непознат (горе), Google Earth, 14. 06. 2005. (доље), обрадила С. Стаматовић Вучковић]

И овдје, слично као што је то био случај и са Домом омладине у Подгорици (1959), архитектура саопштава један могући „просторни сценарио“ који се није остварио, она комуницира једну могућу „пројектовану будућност“. У овом случају је то посебно видљиво јер је **објекат остао подређен једној неоствареној идеји**, пројектован као потпуно „окренут“ замишљеној „просторној празнини“, сав на њу фокусиран и према њој отворен. Та „урбана празнина“ – трг који никад није настао, рефлектовала се и на објекат који никад није „заживио“, што је вјероватно додатно испровоцирало и интервенције које су се на објекту десиле након земљотреса, као посљедица његове „просторне непризнатости“, јер није

⁴⁴⁷ Технички извјештај уз идејни пројекат за зграду „Зета филм“ у Будви, Предузеће за пројектовање, Титоград: мај, 1963., (Извор: Архив Општине Будва)

функционисао на начин на који је замишљен. Да парадокс буде већи та „празнина“, као још једна непланирана просторна ситуација, мада сада у виду паркинг простора, појавила се управо са друге стране објекта, ка којој је објекат био доста затворен и интровертан.



Слика 44 – Зграда „Зета-филм“-а у Будви – ресемиотизација архитектуре и простора, која је почела да се дешава након реконструкције и санације објекта послје земљотреса 1979. године. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

У земљотресу 1979. године зграда „Зета-филм“-а је такође претрпјела извјесна оштећења, па је убрзо затим донешена и „одлука да се приступи њеној санацији и реконструкцији“⁴⁴⁸, иако је реконструкција искоришћена као прилика да се објекат, прије свега прошири како би се добила нова корисна површина. Инвестиционо-техничку документацију за санацију и доградњу објекта, израдио је Архитектонски факултет из Београда⁴⁴⁹, већ новембра 1979. године, да би се, убрзо затим добило и „рјешење о одобрењу доградње“⁴⁵⁰.

Пројектом реконструкције и санације модернистичка структура објекта „Зета-филм“-а, која је „лебдјела у ваздуху“, насилно је „привезана за тло“, најприје материјализацијом - примјеном неодговарајућег камена, а затим и затварањем приземних простора као и обликовањем, примјеном посмодернистичких, извијених линија, чиме је дошло до „сукобљавања“ **старих и нових архитектонских кодова и ресемиотизације архитектуре и простора**, новонастала структура је била у потпуности без сензибилитета за стару, негирајући је.

⁴⁴⁸ На VIII сједници Збора радника Радне организације за промет и производњу филмова „Зета филм“ – Будва, одржаној 5. 12. 1979. године, а „Према предрачуноској вриједности из инвестиционо-техничке документације у износу од 46.601.800 динара.“ (Извор: Архив Општине Будва).

⁴⁴⁹ Аутори Инвестиционо-техничке документације за доградњу објекта били су: арх. Милорад Ристић, арх. Миодраг Томић и арх. Милена Томић са Архитектонског факултета у Београду, (Извор: Архив Општине Будва).

⁴⁵⁰ Рјешење о одобрењу доградње Предузећу за промет филмова „Зета филм“ у Будви, Скупштина Општине Будва, Одјељење за привреду и инспекцијске послове, 22. 02. 1980., (Извор: Архив Општине Будва).



Слика 45 – Реконструкција објекта након земљотреса 1979. године – поновна примјена камена али у другој боји, на постмодернистички начин - ресемиотизација архитектуре и простора. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Објекат „Зета филм“-а је изграђен на „празном“, „национализованом неизграђеном грађевинском земљишту“⁴⁵¹, процијењеном као „нечији вишак“ који треба искористити као јавно добро, уз накнаду која „износи колико и накнада ранијим власницима за земљиште и засаде на том земљишту“⁴⁵², замишљен као један од три објекта која су требала да формирају јединствен јавни простор, главни градски трг, центар „модерне Будве“. Овај објекат (уз идеју трга и неизграђених објеката који су требали да га формирају), слично Дому синдиката у Никшићу, са четири стамбена објекта на другој страни улице (пети, који је био предвиђен, није изведен), генерише „сегмент модерног урбанитета“.

И овдје се, као и на примјеру у Никшићу, „у једном сегменту“ учачавају готово сви елементи „модерног функционалног града“: булеварска улица (одвајање трака зеленим острвима), широки тротоари, стамбени објекти постављени у мултипликованом ритму на адекватним удаљеностима, отворене зелене и слободне површине око њих, и **домови културе као центри друштвеног окупљања**, централне тачке једног новог соц-модернистичког концепта града. Оба објекта носе у себи „**пројекцију модерне будућности**“, обиљежја једне

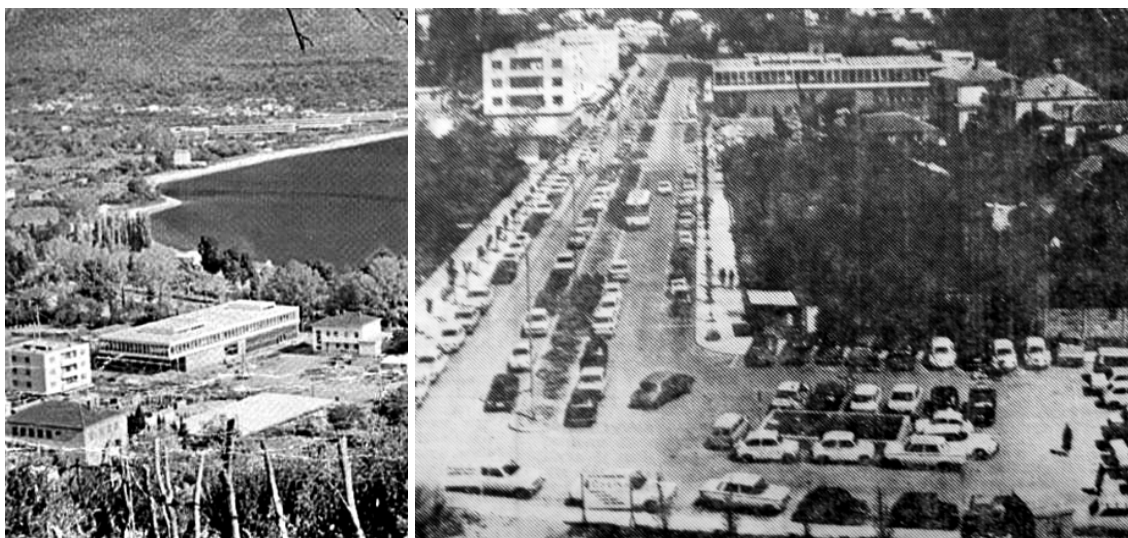
⁴⁵¹ Већински део земљишта (2.338м² од 3.002м²) на коме је изграђен објекат („честице земљишта“ бр.372 и бр.374) „Зета филма“ је задужбина (легат) познатог будванског добротвора Тома Лукетића који је тестаментом 1927. године сву своју покретну и непокретну имовину наменио за „Закладу Тома Лукетића и његове жене Стане за образовање сиромашне дјеце из Будве и Паштровића“ (70 парцела, укупно око 40.000м²)., Пламенац, Бранка., „Култура отимања“, *Монитор*, бр. 1040, од 24.09.2010. (Извор: <http://www.monitor.co.me>)

⁴⁵² Рјешење о уступању национализованог грађевинског неизграђеног земљишта Предузећу за промет филмова „Зета филм“, Општинска Скупштина Општине Будва: 25. 10. 1963., (Извор: Архив Општине Будва)

„започете модернизације“ која је означила шездесете године, како кроз урбанистичку матрицу тако и кроз примјену карактеристичних архитектонских елемената (равних кровова, брисолеја, и сл.). Кроз њих се читавају намјере једног времена и друштва, они су сублимација једне модерне концепције социјалистичког града, подржане јаком индустријализацијом карактеристичном за Никшић, са једне, и развојем туристичке привреде (у том периоду засноване на развоју филмске умјетности), карактеристичне за Будву, са друге стране.



Слика 46 – „Недовршена модернизација“ - Дом синдиката у Никшићу (1962) - раднички универзитет „Никола Ковачевић“ (касније биоскоп „18. септембар“) – „тежишна тачка“ модерно конципираног блока „Меандар“ уз кружни ток на улазу у град. (Извор: Владимир Бојковић)



Слика 47 – „Недовршена модернизација“ - „Зета-филм“ у Будви – Дом културе „Гојко Краповић“ (1966) представља је „генератор“ савремене урбане матрице Будве. [Извор: непознат (лијево), *Побједа*, (Титоград: 17. јануар, 1971), стр. 3. (десно)]

У периоду од 1966. до 1970. године у Црној Гори није подигнут ниједан нови дом културе, а мало је урађено и на адаптацији постојећег простора и набавци неопходне опреме.⁴⁵³ На сједници Просвјетно-културног вијећа Скупштине СР Црне Горе, одржане у Титограду, почетком маја 1970. године направљен је петогодишњи план развоја образовања, културе и науке за период од 1971. до 1975. године у коме је наведено да је неопходно предузети „широку акцију изградње нових домова културе, чиме ће се отворити могућности за приближавање остварења културе масовној публици“.⁴⁵⁴ Ова „широка акција изградње нових домова културе“, заправо се догодила тек почетком осамдесетих година (у периоду након земљотреса из 1979. године) када је изграђен и највећи број домова културе на територији Црне Горе, нарочито у општинама на сјеверу.

⁴⁵³ „У том моменту у СРЦГ има шест домова културе са салама за културно-уметничке приредбе и сви су у општинским центрима (реализација Друштвеног плана развоја културе од 1966. до 1970. године) у прве двије године плана (1966 – 1968), само су у Општинама Херцег-Нови, Бијело Поље и Никшић издвојена средства за ову намјену – свега 145.000 динара, од чега за опрему 47.000 динара.“, у „Razvoj kulture u SR Crnoj Gori“, *Kulturni život*, br.8-9, (1970), str. 717-727.

⁴⁵⁴ У овом документу стоји и „да је потребно довршити започете адаптације љетњих позорница у Бару, Сутомору, Будви, Светом Стефану, Петровцу, Титограду и Цетињу“, Исто. Коментар аутора: Није јасно на које објекте се мисли, обзиром да је већина од набројаних изграђена знатно касније.

4. Архитектура као репрезентација моћи и политичке идеологије (1970 – 1985)

Почетком 70-их година 20. вијека, дошло је до значајне прерасподјеле националног дохотка у корист личне потрошње (која је расла осјетније од инвестиција, 5,9% према 4,6%), па је **Југославија била захваћена грозницом „потрошачког друштва“**, а заједничка потрошња је расла брже од економских могућности земље.⁴⁵⁵ Неуспјех реформе из 1965. године да „створи мрежу комерцијалних или инвестиционих банака које оперишу у читавој земљи убрзо је подстакло један број предузећа да међусобно почну да склапају кредитне споразуме, којима су најчешће маскирани губици“⁴⁵⁶, док је страни дуг растао пуних 20 процената годишње.⁴⁵⁷ 1974. године донешен је и нови Устав СФРЈ, а 1976. године извршена реорганизација предузећа подјелом на ООУР-е, основне организације удруженог рада.

Године лажног просперитета заснованог на иностраним кредитима (у толикој мјери да је Југославија била једина земља која није осјетила енергетску кризу 1973. године) биле су и период изузетног градитељског интензитета темељеног на повећању економских могућности „као последице неконтролисаног задуживања у иностранству“.⁴⁵⁸ У таквим условима, лепеза ранијих пројектантских задатака знатно је проширена претенциозним објектима робних кућа и градских хотела са бљештавим ентеријерима и ескалаторима, спортским дворанама, а **посебно домовима културе** „који су данас у већини случајева само оптерећење скромним општинским буџетима“, те раскошним административним палатама друштвено-политичких организација, банака и привредних асоцијација раскошних унутрашњости.⁴⁵⁹ Многи већи и мањи градови широм земље добили су вриједна архитектонска дјела, неки од њих и по први пут након рата и поред интензивне градитељске активности, што је обиљежило **цјелокупан југословенски простор који је живио у илузијама материјалног просперитета**, гдје су почеле да бивају на цијени синтагме „форма је производ

⁴⁵⁵ Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988: Socijalistička Jugoslavija 1945-1988*, knjiga 3, (Beograd: Nolit, 1988), str. 422.

⁴⁵⁶ Lempj, Džon R., *Jugoslavija kao istorija: Bila dvaput jedna zemlja*, (Beograd: Dan Graf, 2004.), str. 279.

⁴⁵⁷ Исто, str. 285.

⁴⁵⁸ Штраус, Иван., *Архитектура Југославије 1945 – 1990*, (Сарајево: Свјетлост, 1991.), стр. 94.

⁴⁵⁹ Исто.

расположења“ и „форма овиси о количини новца“.⁴⁶⁰ По ширем и ужем локалитету ових реализација, оне су веома често у тоталном раскораку са привредним потенцијалом града или регије у којој су изграђене, па се „стиче утисак као да су се привредно неразвијена подручја земље просто надметала са економски развијеним дијеловима, али уз њихову обилату материјалну помоћ кроз савезни фонд за развој неразвијених република и покрајине Косово“.⁴⁶¹ Рокови за израду пројектне документације и изградњу ових објеката често су били врло кратки у настојањима да се објекти заврше у мандатима руководећих гарнитуре из политике, администрације или привреде.

Након споменика и бројних архитектонско-урбанистичких конкурса за спомен обиљежја широм СФРЈ педесетих и шездесетих година, наступили су, као „надградња секуларизоване сакралности“⁴⁶², конкурси за спомен домове и амбициозне објекте за културу, често вишенамјенске културне центре, и то нарочито у мање развијеним дјеловима СФРЈ. **Домови културе и спомен домови** граде се седамдесетих година у свим републикама и покрајинама ондашње Југославије, најчешће као првонаграђена рјешења на јавним архитектонско-урбанистичким конкурсима, са изразитом идеолошком обојеношћу схватања простора, израженом како кроз функцију тако и кроз форму објеката. У истом периоду граде се у великим градовима и тзв. **центри мјесних заједница** (нпр. Блок 45 у Београду и сл.) чији се садржаји често поклапају са садржајима домова културе карактеристичним за мања мјеста. Уз основне садржаје дома културе често се, ради задовољења ширих потреба града, појављују и пратећи садржаји као што су смјештајни капацитети (нпр. „дом самаца са двокреветним и трокреветним собама“ уз Дом културе у Краљевици, Титовом бродоградилишту (Ријека, Хрватска), 1971 - 1975. год.).

У том периоду су, на конкурсима, нарочито активни поједини аутори као, на примјер, словеначки архитекта Марко Мушич са сарадницима, који својим „раскошним талентом“⁴⁶³ осваја прве награде и чија се дјела реализују [Дом културе у Битољу (конкурс 1970), Босански Шамац (конкурс, 1973), Спомен дом у Колашину (конкурс 1971), Дом револуције у Никшићу (конкурс 1976) и сл.].

⁴⁶⁰ Исто, стр. 166.

⁴⁶¹ Исто, стр. 147.

⁴⁶² Košir, Feđa. *Od ljudskog ka izvanljudskom: arhitekta Marko Mušič*, (Ljubljana, Podgorica: CANU, 2010), str. 16.

⁴⁶³ Штраус, Иван., *Архитектура Југославије 1945 – 1990*, (Сарајево: Свјетлост, 1991.), стр. 162.

Седамдесете године су и у свијету посматране као „издвојен период архитектонске активности“, у коме је „естетски плурализам“ архитектонског израза резултирао употребом пластичних маса у обликовању, као реакција на дотадашњу униформност архитектонског мишљења, што је условило и појаву постмодерне осамдесетих година.⁴⁶⁴ На свјетској изложби у Осаки, 1970. године јапанске архитекте Kiyonori Kikutake, Kisho Kurokawa, Arate Isozaki промовишу метаболизам и структурализам. Препознајући посебности „архитектуре седамдесетих“ загребачки часопис „Архитектура“ 1981. године организује округли сто на тему југословенске архитектуре седамдесетих година и посвећује неколико бројева том феномену.⁴⁶⁵

Значајна архитектонска активност дешавала се седамдесетих година и на територији Црне Горе, када су готово сви градови добили најзначајније јавне објекте (домове здравља, болнице, банке, хотеле, итд.). Интересантно је уочити да се та специфична градитељска стихија, када су објекти културе у питању, огледала у малом броју објеката изразите амбивалентности: са једне стране, Дом културе у Бару са љетњом позорницом (1972-74) изграђен доста скромним финансијским средствима, а са друге стране, два скупа и захтјевна објекта, првонаграђена рјешења на југословенским конкурсима - Спомен дом у Колашину (1971-75) и почетак радова на Дому револуције у Никшићу (конкурс, 1976).

⁴⁶⁴ Исто, стр. 93.

⁴⁶⁵ *Arhitektura*, br. 176-177/81 (Zagreb: 1981)

4.1 Архитектура слиједи финансирање: Дом културе у Бару (1973)

Дом културе у Бару „Владимир Поповић Шпанац“⁴⁶⁶, пројектован почетком седамдесетих година а завршен крајем 1973. године, архитеката Данила и Радмиле Милошевић, из тадашњег Завода за изградњу Бара (ЗИБ)⁴⁶⁷, дио је ширег архитектонско-урбанистичког комплекса, смјештеног на атрактивној локацији у зеленом потезу од главне градске саобраћајнице до обале (шеталишта краља Николе) и представља функционално-обликовну цјелину са објектом љетње позорнице и умјетничком галеријом „Велимир А. Лековић“, изграђеном касније, 1983. године.

Седамдесетих година, када се град привредно и индустријски развијао, углавном захваљујући изградњи модерне Луке Бар и пруге Београд-Бар, од „великог, модерног дома културе“, који је био у изградњи, очекивало се „да промијени културни живот ове средине и попуни празнине у дотадашњем барском развоју“.⁴⁶⁸ Истовремено, град се успјешно опорављао и од последица локалног земљотреса, који се догодио на подручју барске и улцињске општине, новембра 1968. године. Захваљујући „широкој помоћи друштвене заједнице и солидарности становника читаве Југославије“⁴⁶⁹ санирани су многи оштећени објекти и изграђене нове школе, а „договарање око изградње Дома културе вођено је још у 1970. години, одмах након расподјеле средстава предвиђених за санацију објеката оштећених од земљотреса“.⁴⁷⁰

Иако је значај изградње овог објекта за град Бар био велики, припрема пројектно-техничке документације и извођење објекта били су од самог почетка штедљиво финансијски контролисани и условљени. То је подразумевало да је

⁴⁶⁶ Дом културе је основан 1. октобра 1976. године као једна од организационих јединица Културног центра Бар и правни је наследник некадашњег биоскопа „Побједа“ који је са радом почео 1946. године.

⁴⁶⁷ Завод за изградњу Бара (ЗИБ) наслиједио је „Јадранпројект“ који је основан 1966. године. Један од најзначајнијих пројеката у којем је учествовао „Јадранпројект“ био је „Пројекат Јужни Јадран“ који су финансирале УН и Савезна влада, а који је обухватао израду регионалног просторног плана („Просторни план развоја регије Јужног Јадрана“, 1968) за потез од Дубровника до ријеке Бојане, и обухватао развој до 2000. године, рађен у периоду 1967 – 1972. године.

⁴⁶⁸ Крцуновић, Радмила., „На тековинама револуције – комуне Бар и Улцињ 1944 – 1974.“, у *Вирназар, Бар, Улцињ*, монографија, (Цетиње, Београд: Обод, 1974), стр. 578.

⁴⁶⁹ Исто, стр. 577.

⁴⁷⁰ „Писмо Скупштини Општине Бар од стране Стамбено-комуналног предузећа Бар“, 04.04.1973. године, (Извор: ДАЦГ- Архивско одјељење Бар, Фонд Дома културе, фасикла 5.)



Слика 48 – Дом културе „Владимир Поповић Шпанац“ у Бару, (1973), предња фасада, непосредно по завршетку. [Извор: Радмила Милошевић]



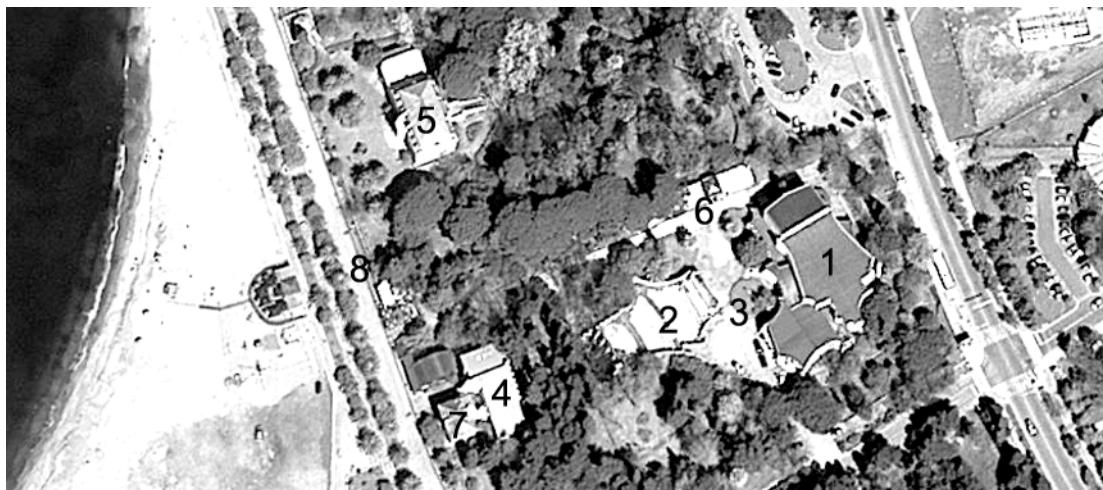
Слика 49 – Дом културеу Бару (1973) – главни улаз (лијево) и споредни улази-излази (десно), непосредно по завршетку. [Извор: Радмила Милошевић]

финансијска конструкција, тачније, „предвиђени буџет за објекат“ био одређен чак и прије израде било каквог идејног рјешења („сви су изразили спремност да ће водити рачуна о Стамбеном предузећу као о свом предузећу“ како не би одложио потписивање уговора „ради непостојања документације на увид“).⁴⁷¹

Архитектура која је тек требала да се изроди била је у потпуности **условљена** већ дефинисаним „**финансијским планом**“ и није смјела изаћи из тог оквира, што је у потпуности трасирало смјернице цјелокупног процеса, од идејне фазе пројектовања до реализације објекта. На бројним састанцима између пројектаната и инвеститора, који су претходили дефинисању буџета, расправљало се о томе „колики треба да буде објекат Дома културе, са колико се средстава може

⁴⁷¹ Исто.

изградити и када треба да буде завршен“⁴⁷². Дефинисани, фиксни износ од 8.000 000 (нових) динара, како стоји у „уговору о грађењу“⁴⁷³, који је потписан прије постојања било какве пројектне документације, био је „обавезујући услов“ за израду објекта који је требало да буде завршен до марта 1973. године. Од групе пројектаната из ЗИБ-а, који су учествовали у том процесу унапријед је тражена гаранција („уговор склопљен ван понуде засноване на документацији, те обавезе пројектанта да Дом неће коштати више од 8.000.000 динара“)⁴⁷⁴ и „група аутора Милошевић, Мијовић, Шарановић и Бошковић обећала је да ће пројекат Дома културе бити онолики колико има расположивих средстава, водећи рачуна да се изведе стварно онолико колико је могуће за суму од 8.000.000 динара“.⁴⁷⁵



Слика 50 – Шира ситуација: 1 - Дом културе, 2 – љетња позорница, 3 – трг између објеката, 4 – Галерија, 5 – Љетњиковац Краља Николе, 6 – Стаклена башта уз дворца (сада десторан), 7 – „Мали дворца“, 8 – шеталиште Краља Николе [Извор: Google earth, 15.04.2009., обрадила: С. Стаматовић Вучковић]

Паралелни ток израде пројектне документације и извођења радова, као и недостатак финансијских средстава до кога је убрзо дошло, имали су за резултат сталну неусклађеност и закашњења („јер у моменту потписивања уговора није постојало документације на бази које би могли да кажемо да сума од 800.000.000 ст. динара није довољна.“)⁴⁷⁶, а основни критеријум за избор материјала, који се одвијао „у ходу“, била је њихова цијена како би се „рационално користила

⁴⁷² Исто.

⁴⁷³ „Уговор о грађењу“, Предмет уговора: Изградња и опремање комплекса објеката Дома културе у Бару, Општина Бар била Инвеститор а Стамбено-комунално предузеће Бар извођач радова, 13. марта 1972. године, (Извор: ДАЦГ- АО Бар, Фонд Дома културе, фасикла 5.)

⁴⁷⁴ „Писмо Скупштини Општине Бар од стране Стамбено-комуналног предузећа Бар“, 04.04.1973. године, (Извор: ДАЦГ- АО Бар, Фонд Дома културе, фасикла 5.)

⁴⁷⁵ Исто.

⁴⁷⁶ Исто.

средстава која недостају“ („избор хидроизолације крова, водећи рачуна да дато рјешење буде технички исправно и финансијски прихватљиво“, „одабрати јефтине материјале са љествице опробаних и технички прихватљивих“, „подове у холовима извести од природног мермера, најмање дебљине које се испоручују“, „на љетњој позорници договорено је да се умјесто предвиђене израде сједишта од дрвета и бетона, изведу степенести редови, и на њима монтирају сједишта, отпорна на спољне утицаје, нпр. пластичне столице“).⁴⁷⁷ Све те околности су утицале на пролонгирање предвиђеног завршетка радова за 24. новембар 1973. године.⁴⁷⁸

И поред ових потешкоћа објекат је завршен: главна сала од 650 сједишта, са бином и гардеробама за извођаче, велики хол за изложбе и окупљања, мање сале за рад секција на спрату, канцеларијски простор, санитарije у сутеренској етажи, као и велика љетња позорница од 900 сједишта. Испред објекта формиран је специфичан „трг са два прилаза“ (са источне и западне стране) који се заједно са објектом, лучним и кружним обликовањем, готово стопио са тереном.⁴⁷⁹



Слика 51 – Дом културе у Бару - љетња позорница са 900 сједишта. [Извор: Радмила Милошевић]

⁴⁷⁷ „Службена забиљешка“, Одсјек за урбанизам СО Бар, 19. 04. 1973. године, (Извор: ДАЦГ- Архивско одјељење Бар, Фонд Дома културе, фасикла 3.)

⁴⁷⁸ Дан ослобођења града Бара.

⁴⁷⁹ Из једног од разговора са архитектом Радмилом Милошевић, једним од аутора објекта. Архитекта Данило Милошевић, Радмилин муж, је преминуо 2008. године. Разговор обавила ауторица рада, јун-јул 2011. године.

4.2 Простори памћења: спомен домови и домови револуције

Након кулминације монументалних вајарско-архитектонских остварења педесетих и шездесетих година којима су маркирани најзначајнији догађаји из НОР-а (битке, офанзиве, фронтови и сл.), услиједили су на цијелој територији СФРЈ амбициозни пројекти за специфичне објекте културе - **спомен домове и домове револуције**, који су реализовани углавном путем опште-југословенских архитектонско-урбанистичких конкурса.

За разлику од споменичких маркација које су обликовно дефинисане најчешће као скулптурално-пејзажне форме – дакле као дио спољашњег простора, спомен домови и домови револуције се појављују као специфичан вид **споменика у унутрашњем простору**. У обликовно-функционалном смислу то су објекти **између споменика и музеја**, „више од споменика-скулптура“ јер имају употребну вриједност и у њих може да се уђе, а другачији од музеја, јер њихова функција није затворена - музејска, већ више меморијална – отворена, они су само један у низу садржаја. Основна идеја настанка ове типолошке групе објеката огледа се у намјери да се **простор сјећања** интегрише у **простор свакодневног коришћења** како би непрестано подсећао на прошлост и тековине револуције. Из тог разлога су ови објекти, поред меморијалних простора као обавезног дијела, били и сублимација простора заснованих на друштвено-културним потребама мјеста у којима су грађени, па су често имали већи број садржаја који су се међусобно допуњавали (универзална сала, библиотека са читаоницом, архив, садржаји намијењени младима и аматеризму, општинска администрација и слично).

Архитектура постаје снажан медиј прошлости и револуције, много снажнији од споменика, који се користи у сврху утемељења нове „идеологије југословенства“, односно „заједничког искуства у јединственој партизанској борби“.⁴⁸⁰ Код објеката ове намјене – спомен домова и домова револуције – у највећој мјери долази до изражаја употреба **архитектуре као наративног средства**, најприје као **знака** којим се означава неки важан догађај из прошлости, а затим, кроз употребу и однос са корисницима, и као **едукативно-дидактичког средства** које има важан утицај на креирање свијести корисника (најчешће

⁴⁸⁰ Lempi, Džon R., *Jugoslavija kao istorija: Bila dvaput jedna zemlja*, (Beograd: Dan Graf, 2004.), str. 210.

младих) којима је објекат намијењен. У том смислу је препознатљив и просторно-временски дијалог који архитектура успоставља како са прошлим - „**знак-прошлост**“ тако и са будућим - „**едукативно средство – будућност**“.

Крај шездесетих и почетак седамдесетих година 20. вијека карактерише масовно расписивање опште-југословенских конкурса а затим и градња великог броја спомен домова на територији СФРЈ [неки од пројеката и објеката: Омладински спомен дом у Приштини (1969-70)⁴⁸¹, Спомен-кућа на Тјентишту (1971)⁴⁸², Спомен дом бораца НОР-а и омладине Југославије у Кумровцу (1971-74)⁴⁸³, Спомен-дом у Босанском Шамцу (1973-80)⁴⁸⁴, спомен музеј у Шумарицама (1975)⁴⁸⁵, Музеј Револуције у Ријеци (1976)⁴⁸⁶, спомен дом у Јабланици (1978)⁴⁸⁷, спомен дом у Шибенику (1978)⁴⁸⁸, итд.].

У Црној Гори се, педесетих и шездесетих година, такође граде најприје споменици у организацији формираних одбора за изградњу који су били задужени за организацију, прикупљање новца и реализацију (нпр. у Лубницама, Мурина, итд.).⁴⁸⁹ Затим се, у мањим мјестима и селима граде скромни „спомен домови“ који су имали карактер „културног центра села“⁴⁹⁰ (нпр. „спомен-дом у Бајицама служиће уједно и као културно жариште села – његов први Дом културе“)⁴⁹¹, а често и тзв. „спомен школе“. Педесетих година појављује се и идеја о оснивању „музеја народног ослобођења“⁴⁹², за коју је материјал из НОР-а из свих крајева

⁴⁸¹ Омладински спомен дом „Боро и Рамиз“ у Приштини, 1970., 1. награда - није изведено (аутори Љерка Лулић, Јасна Носо и Динко Златарић). 1982. године изграђен је Спортско-меморијални центар „Боро и Рамиз“ по пројекту Живорада Јанковића и Халида Мухасиловића, у Pasinović, Antoaneta. “Regionalizam spomen-arhitekture ili spomeničnost arhitekture u regiji”, *Arhitektura br. 158-159/76*, стр. 62. и Штраус, Иван., *Архитектура Југославије 1945 – 1990*, (Сарајево: Свјетлост, 1991), стр. 161.

⁴⁸² Аутор Ранко Радовић, „прилог је сталној теми односа, мјерила и мјеста традиционалних, наслеђених градитељских карактеристика тла на којем се лоцира објекат и архитектонског израза времена у којем се изводи, а не обичан излет у вернакуларно ради подилажења јавности или званичној критици или пролазном тренду“, Штраус, Иван., *Архитектура Југославије 1945 – 1990*, (Сарајево: Свјетлост, 1991), стр. 157.

⁴⁸³ 1. награда на конкурс 1971 године, аутори: Иван Филипчић и Берислав Шербетић, „изразите амбијенталне и архитектонске специфичности, кров се уклапа у пејзаж“. Исто, стр. 157.

⁴⁸⁴ Спомен-дом „Митар Трифуновић-Учо“, 1. награда на југословенски конкурс за идејно решење 1973. године, аутори: Марко Мушич са сарадницима, пројектовање 1974-76, завршено 1980. Исто, стр. 149.

⁴⁸⁵ Аутори Иван Антић и Иванка Распоповић, Исто. 149.

⁴⁸⁶ Аутор Невен Шегвић, варијација на тему Whitney Museum of Art – Југословенска Борбина награда за архитектуру. Исто, стр. 139.

⁴⁸⁷ Спомен дом „Битке на Неретви“ 1978, аутори Бранко Тадић и Здравко Дунђеровић. Исто, 132.

⁴⁸⁸ Аутори: Иван Јурас, Невен Шегвић, Емил Шпирић и Анте Вулин, 1. награда, Исто, стр. 161.

⁴⁸⁹ Савић, В., “Ради се споменик на Мурина“, *Слобода*, бр. 45., (27. септембар, 1963), стр. 8.

⁴⁹⁰ Дешавало се и да се један дио новца прикупи али да се спомен дом не изгради, као што је то био случај са Спомен домом у Андријевици, у “Шта је са новцем за Спомен-дом у Андријевици“, *Слобода*, бр. 30., (8. фебруар, 1963), стр. 6.

⁴⁹¹ И.,В., “Отворен је спомен-дом у Бајицама“, *Побједа*, бр. 32., (Титоград: 7. август, 1955), стр. 10.

⁴⁹² *Билтен о раду управе пропаганде и агитације ЦККП Црне Горе*, Цетиње, јануар-март 1950. године, (Извор: ДАЦГ – СИО Подгорица, Фонд – Централни комитет ЦК КПЦГ, фас. 77.), стр. 24 - 26.

Црне Горе био дјелимично прикупљен, али не прераста у идеју о изградњи посебног објекта – музеја, већ се задржава само на формирању једног одјељења при Државном музеју на Цетињу.⁴⁹³ Иако музеј, својом затвореном концепцијом, није био адекватна институционално-просторна форма која би свакодневно, перманентно а ненаметљиво, преносила снажне поруке друштвено-политичког значаја, чињеница да у Црној Гори никада није изграђен нити један музеј се може довести у везу са каснијим појављивањем спомен домова и домова револуције.

Најзначајнији објекти ове намјене граде се у урбаним срединама: **Спомен дом у Колашину** (1975), **Дом револуције у Бару** (1986) и недовршени **Дом револуције у Никшићу** (1976 -). Поред тога, интересантно је поменути и да се, у инерцији опште изградње спомен-домова широм Југославије, 1979. године појавила и идеја о изградњи **Спомен дома на Жабљаку**, гдје је већ раније био подигнут „споменик-маузолеј“ борцима и жртвама фашистичког терора (1955), са циљем очувања „трајне успомене на пале борце и обиљежавања доприноса народа Дурмиторског среза Народној револуцији“⁴⁹⁴, архитекте Бранка Бона, финансиран добровољним прилозима становништва тог краја.

Идеја о изградњи спомен дома на Жабљаку резултирала је најприје формирањем Одбора за изградњу овог „значајног објекта“ - Спомен дома „Дурмиторска партизанска република“⁴⁹⁵, у циљу „трајног обиљежавања и његовања револуционарних традиција НОБ-а и социјалистичке револуције“⁴⁹⁶ а затим и расписивањем опште-југословенског архитектонско-урбанистичког конкурса.⁴⁹⁷ По свом садржају дом је требало да буде првенствено намијењен омладини, као центар културног, умјетничког, друштвеног и спортског живота, и да има главну улогу у „његовању и развијању револуционарних традиција, с обзиром да је за вријеме НОБ-а 1942. и 1943. године на подручју Дурмитора

⁴⁹³ „Одјељење Народноослободилачке борбе при Државном музеју на Цетињу претворено је у посебан музеј, који ће бити смјештен у једном дијелу Његошеве „Биларде“ пошто она буде рестаурирана.“, у “Музеј Народноослободилачке борбе у Цетињу“, *Побједа*, бр. 86, (Цетиње: 13. април, 1951), стр. 2.

⁴⁹⁴ „... споменик ће бити висок девет и по метара. Унутар постаментa налази се просторија величине 6 са 3 и по метра а висине 6 и по метара... споменик ће се подићи од добровољних прилога становништва овог краја. Пројекат је рад инжењера Бранка Боне.“, у “У Жабљаку ће бити подигнут споменик-маузолеј“, *Побједа*, бр. 32, (Титоград: 7. август. 1955), стр. 4.

⁴⁹⁵ „Спомен дом на Жабљаку“, *Пљеваљске новине*, бр. 439., (Пљевља, 1978), стр.4.

⁴⁹⁶ У Пљевљима је 21. јануара 1979. године, у Дому друштвено-политичких организација у сали СУБНОР-а, одржана сједница око договора о помоћи грађана у подизању овог објекта., С., К., „Спомен дом на Жабљаку“, *Пљеваљске новине*, бр. 440., (Пљевља, 1978), стр.7.

⁴⁹⁷ На конкурс су прву награду освојиле архитекте Броз. Информација „по сјећању“ добијена из разговора са архитектом Милетом Бојовићем. Други подаци, као ни материјал о овом догађају нису нађени.

боравио Врховни штаб НОВ-е и друг Тито и да су на овој територији донешене историјске одлуке од изванредног значаја за развој НОБ-а у читавој земљи.⁴⁹⁸

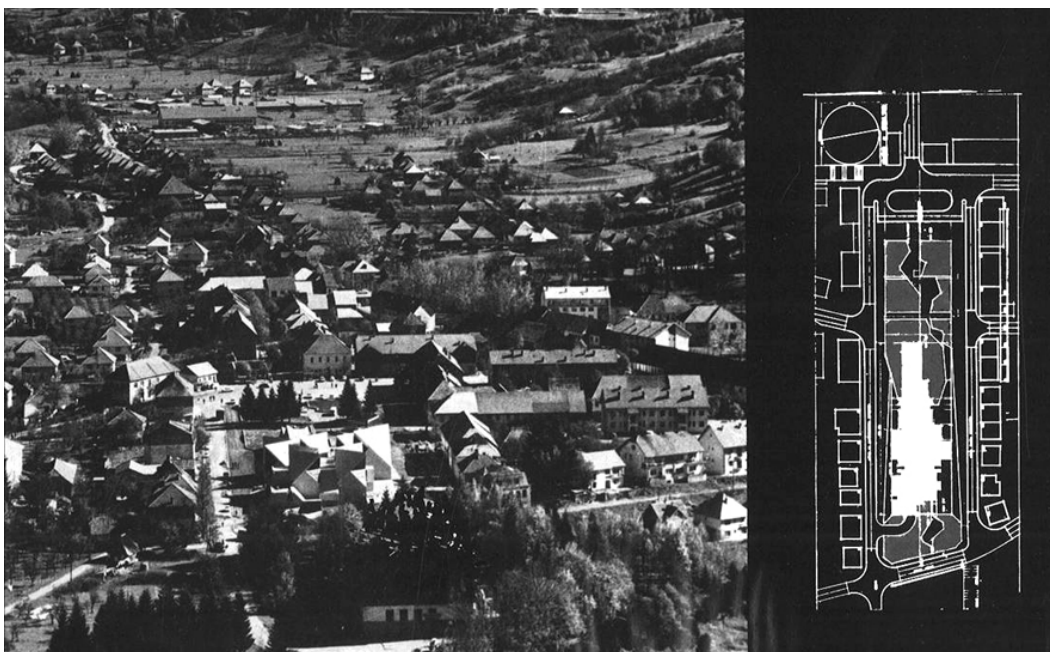


Слика 52 – „Спомен – кућа“ на Тјентишту (1971) архитекте Ранка Радовића, један од првих спомен – објеката. Тјентиште, Босна и Херцеговина. [Извор: banjalukain.com]

⁴⁹⁸ С., К., „Спомен дом на Жабљаку“, *Пљеваљске новине*, бр. 440., (Пљевља, 1978), стр.7.

4.2.1 Спомен дом у Колашину (1971-75)

Од краја септембра до половине октобра 1943. године водила се „огорчена борба за Колашин“ у којој су учествовали борци Четврте црногорске и Друге далматинске бригаде. У ослобођеном Колашину, средином новембра 1943. године одржана је велика Скупштина родољуба Црне Горе на којој је изабрано „Земаљско антифашистичко вијеће народног ослобођења као највише представничко тијело црногорског народа“⁴⁹⁹ и на којем је обновљена „црногорска државност изгубљена Подгоричком скупштином 1918. године“⁵⁰⁰. У том периоду је одржан и I конгрес Антифашистичке омладине Црне Горе и Боке а децембра исте године и Први конгрес Антифашистичког фронта жена Црне Горе. Након Првог засиједања ЗАВНО-а Црне Горе и Боке, (15. новембра 1943. године), у Колашину је одржано и Друго заседање (15. фебруара 1944. године), као и Треће (13. јула 1944. године) на коме је проглашена Црногорска антифашистичка скупштина народног ослобођења. То је период „антифашистичких вијећа која ће отпочети да спроведе у живот принцип равноправности народа Југославије и да остварују њихове вјековне тежње да сами собом управљају.“⁵⁰¹



Слика 53 – Епицентар урбаног ткива: спомен дом у центру града. [Извор: Атеље Марко Мушич]

⁴⁹⁹ *Crna Gora: opšta monografija*, (Beograd, Podgorica: 2003), стр. 69.

⁵⁰⁰ Исто, стр. 250.

⁵⁰¹ Крстајић, Перо., “Прво засиједање ЗАВНО-а“, *Побједа*, бр. 46., (Титоград: 13. новембар, 1955), стр. 6.

Град Колашин носи епитет „историјског града у коме су постављени темељи Народној Републици Црној Гори“ и који је, поред значајних догађаја у току рата и „23 пута прелазео из руке у руку“ и био 18 пута бомбардован.⁵⁰² Ови значајни догађаји су били свечано обиљежавани и често су „централне републичке прославе“⁵⁰³ одржаване управо у овом граду („приређена свечаност поводом петнаестогодишњице Првог конгреса АФЖ-а Црне Горе који је одржан 5. децембра 1943. године“⁵⁰⁴ или „Свечаност у Колашину поводом 15-годишњице I Конгреса Антифашистичке омладине Црне Горе и Боке и Седме омладинске“⁵⁰⁵). У Колашину и околини подигнут је велики број споменика, спомен-биста, спомен-плоча и спомен обиљежја посвећених догађајима и херојима из Другог свјетског рата (преко 1.400 бораца из овога краја учествовало је у НОБ-и, око 650 их је убијено или погинуло)⁵⁰⁶, углавном педесетих и шездесетих година.⁵⁰⁷ Споменик жртвама фашистичког терора⁵⁰⁸, који се налази на Доњем тргу, главном градском тргу је, на одређени начин, „маркирао“ централни градски простор и припремио га за главни и најзначајнији од свих споменика револуцији – **Спомен дом**.⁵⁰⁹

Детаљно навођење претходних података, дато је како би нагласило прави извор настанка једног архитектонског дјела – спомен дома - **архитектура је производ акумулације и кулминације догађаја из прошлости који постају дио њених конотативних значења**. Иако је Спомен дом подигнут у знак обиљежавања тридесет година од Првог засједања ЗАВНО-а он заправо

⁵⁰² Булатовић, Милутин. *Колашин са околином*, (Колашин: Скупштина општине Колашин, 2000), стр. 35.

⁵⁰³ “Славље у Колашину“, *Побједа*, бр. 17., (Титоград: 26. април, 1959), стр. 3.

⁵⁰⁴ Б., “Положен вијенац на зграду у којој је одржан Први конгрес АФЖ-а Црне Горе“, *Побједа*, бр. 51., (Титоград: 14. децембар, 1958), стр. 10.

⁵⁰⁵ “Свечаност у Колашину“, *Побједа*, бр. 49., (Титоград: 29. новембар, 1958), стр. 10.

⁵⁰⁶ Булатовић, Милутин. *Колашин са околином*, (Колашин: Скупштина општине Колашин, 2000), стр. 35.

⁵⁰⁷ „Након постављања спомен-плоче на осмогодишњој школи у Колашину, преживјели борци Друге далматинске бригаде и Социјалистички савез Далмације и Колашина, постављају спомен-плочу и на улазу Дома културе у Колашину.“, Р.,С., “Још једна спомен-плоча у Колашину“, *Побједа*, бр. 46., (Титоград: 13. новембар, 1955), стр. 5.

⁵⁰⁸ „У Колашину је отпочела изградња споменика борцима палим у Ослободилачком рату. Пред Тргом Савеза бораца припрема се плац на чијем ће се центру убрзо подићи споменик висок седам метара. Све масовне организације Колашинског среза узимају великог учешћа у подизању овог споменика. Путем добровољних прилога прикупљено је више од два милиона динара. Влада НРЦГ дала је 900.000, колонисти из Војводине 91.000 а официри ЈА и службеници из Београда, Цетиња и Скопља више од 100.000 динара. Споменик ће на свечан начин бити откривен 13. јула.“, Б., М., “Споменик у Колашину“, *Побједа*, бр. 140., (Цетиње: 14. јул, 1951), стр. 4.

⁵⁰⁹ “На Доњем тргу је Споменик жртвама фашистичког терора, рад академског сликара Војина Бакића из Андријевице, који је живио и радио у Загребу. Споменик се налази у парку, а око споменика су бисте народних хероја, неке од њих је радио вајар Вук Бојовић, Бисту народног хероја Сава Дрљевића радио је академски вајар Зоран Обреновић.“, Кујовић, Драгиња, “Урбана цјелина – Колашин некад и сад“, *Етнологија града у Црној Гори, радови са округлог стола*, (Подгорица: ЦАНУ, 2009), стр. 228.

представља сублимацију свих догађаја из тог периода који се кроз њега материјализују и постају визуелно и информативно перманентно присутни у простору („предисторија одлуке о изградњи спомен дома у Колашину заснива се на ратној историји овог краја, на слави револуције које су се овдје писале и крвљу и мастилом истовремено.“).⁵¹⁰



Слика 54 – Споменичка архитектура: спомен дом (1975) и споменик жртвама фашистичког терора (1952) на главном градском тргу у Колашину. [Извор: Атеље Марко Мушич]

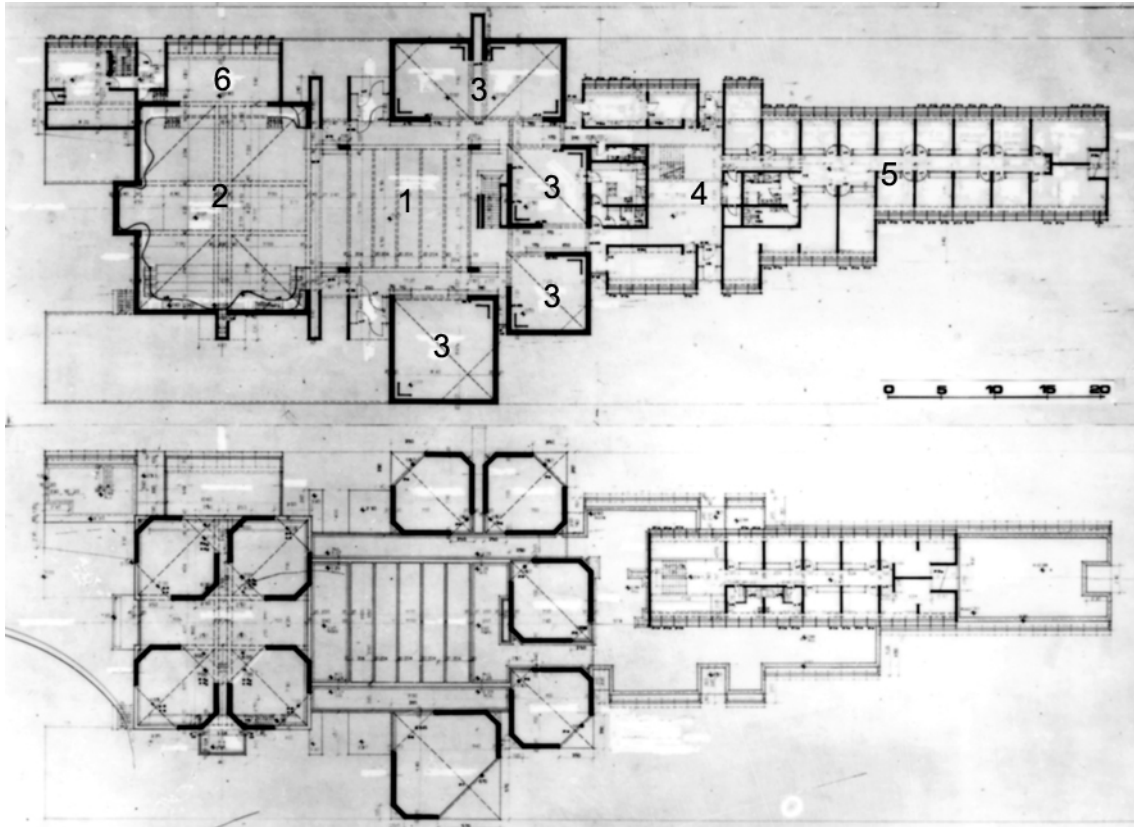
Одлуку о изградњи спомен дома донијела је Скупштина СРЦГ 1971. године („Сл. лист СРЦГ“, бр 19/71) након проглашења **првонаграђеног рада словеначког архитекте Марка Мушича**, на општем југословенском конкурс у расписаном 1970. године, а завршен је и отворен пет година касније, 15. новембра 1975. године. Мушич је кроз овај објекат показао поштовање идентитета мјеста и префињен осјећај за **трансформацију регионалних градитељских елемената у савремен архитектонски израз**, рафинираном селекцијом једног локалног пластичног детаља – **крова**, стварајући архитектонску визију микронасеља.

У функционално-обликовном смислу Спомен дом - „необичан по изгледу“⁵¹¹ састоји се из два дијела: првог, са централном двораном за веће и мање скупове, меморијални дио, и другог, за смјештај администрације општинских и друштвено-политичких организација.⁵¹²

⁵¹⁰ Вучинић, Д., „Дубоки су коријени“, *Побједа*, 22. новембра, (Подгорица: 1975), стр. 8.

⁵¹¹ Булатовић, Милутин. *Колашин са околином*, (Колашин: Скупштина општине Колашин, 2000), стр.55.

⁵¹² „У спомен-дому смјештена је локална управа СО Колашин. Ту је и сједиште више партија, Управа прихода, катастар, КУД Мијат Машковић, Туристичко друштво Колашин.“, Кујовић, Драгиња, „Урбана



Слика 55 – Основа приземља (горе) и основа спрата (доље): 1 – улазни (меморијални) хол, 2 – сала, 3 – меморијални простори, 4 – улазни хол администрације, 5 – канцеларије, 6 – бина. [Извор: Атеље Марко Мушич]

Ова два дијела су и обликовно дефинисана на различите начине: **меморијални дио** је више скулптуралан, скуп типизираних волумена - „**хелија догађаја**“⁵¹³, као основних програмских и симболичких структура „архаично херојских или чак симболичних“, са различитим садржајима и ентеријерским уређењем, док је **административни дио** једноволуменска, знатно мирнија, хоризонтална структура. Улазни хол у меморијални дио је „стаклом покривени унутрашњи трг - вестибил грађана с вишеструком намјеном“ који карактерише способност формирања различитих амбијената и стварања флуидног простора „системом покретних зидова“.⁵¹⁴

Околности у којима је настао колашински спомен-дом биле су специфичне и производ су процеса који је профилисао ликовну и архитектонску умјетност друге половине 20. вијека у СФРЈ, а који се често означава „као прелазак од

цјелина – Колашин некад и сад“, *Етнологија града у Црној Гори, радови са округлог стола*, (Подгорица: ЦАНУ, 2009), стр. 228.

⁵¹³ Мушич, Марко. “Spomen dom Kolašin”, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 95-98.

⁵¹⁴ Исто.

социјалистичког реализма у социјалистички естетицизам“.⁵¹⁵ Шездесете године су како у свијету тако и у југословенској архитектури вријеме када се превазилазе границе функционалистичке догматике и када долази до формирања новог архитектонског израза који тек на почетку осамдесетих година, када више није тако актуелан, добија назив **структурализам**, карактеристичан по расчлањености и индивидуалности волумена.⁵¹⁶ У духу ових архитектонских тенденција, Марко Мушич Спомен домом у Колашину побија шематичност модернистичког формализма и уводи нову, изражајну динамичну повезаност простора, како обликовно, сагледано споља, тако и функционално, проживљено изнутра. Објекат је 1976. године добио награду Прешерновог фонда за архитектуру у Љубљани и Савезну награду „4.јули“ у Београду.



Слика 56 – Меморијални дио Спомен дома – „простор порука“. [Извор: Атеље Марко Мушич]

Након изградње Спомен дома, права коришћења и одржавања овако захтијевног објекта пала су на терет општине Колашин. Недостатак материјалне снаге у одржавању тако специфичне структуре девастирао је вриједну и на много начина посебну архитектуру и навео на критичко размишљање да занемаривање локалних могућности при пројектовању и извођењу објеката у недовољно развијеним срединама као што је Колашин иде само на штету архитектуре ма како она у самом почетку, на папиру, изгледала успјешна.⁵¹⁷ И ова чињеница, видљива у простору, такође постаје дио конотативних значења архитектонског објекта.

⁵¹⁵ Košir, Feđa. *Od ljudskog ka izvanljudskom: arhitekta Marko Mušič*, (Ljubljana, Podgorica: CANU, 2010), str. 16.

⁵¹⁶ Исто, str. 17.

⁵¹⁷ Штраус, Иван., *Архитектура Југославије 1945 – 1990*, (Сарајево: Свјетлост, 1991), стр. 145.

4.2.2 Революција и индустријализација: Дом револуције у Никшићу

Убрзо након завршетка Спомен дома у Колашину, 1976. године, расписан је општејугословенски урбанистичко-архитектонски конкурс за идејно рјешење **Дома револуције у Никшићу**, на коме је, међу 22 пристигла рада, **архитекта Марко Мушич** поново освајао Прву награду. Поред тога што је последица скупа догађаја из прошлости, овај архитектонски објекат је, и сам догађај од посебног значаја, последица једне, сада већ утопијске будућности града Никшића засноване, прије свега, на идејама индустријског просперитета, главног модела социјалистичког привредног развоја.

У првој половини седамдесетих година већ покренута урбана индустријска револуција којом је Никшић био захваћен достиже свој врхунац („у наредним годинама извршиће се и модернизација и проширење још неких важних индустријских капацитета“)⁵¹⁸. У то вријеме највећи индустријски гигант, жељезара „Борис Кидрич“ упошљавала је преко 4.000 радника, што је значило да је у цјелокупном индустријском развоју Црне Горе Никшић „имао доминантно и одлучујуће мјесто“.⁵¹⁹ Према попису извршеном 1971. године, Никшић је имао скоро 30 хиљада становника, односно, у периоду од тридесет година порастао је за 6,5 пута, у првих двадесет година након рата 17 пута тј. 338%.

Иако је Никшић „одао дужно поштовање палим борцима и жртвама фашизма постављајући 81 спомен-плочу у знак сјећања на њих и догађаје из револуције“ и иако су „подигнути умјетнички споменици Сави Ковачевићу, Радоју Дакићу, Ђоку Павићевићу, браћи Вучинић, стријељаним под Требјесом и код Вукова моста, споменик на Велимљу“⁵²⁰ изгледа да **дуг револуцији није био намирен**. „Ратни и предратни трофеји и докумената из живота и рада Партије“ и „скупови и академије за евоцирање успомена на пале хероје, револуционаре и партијске

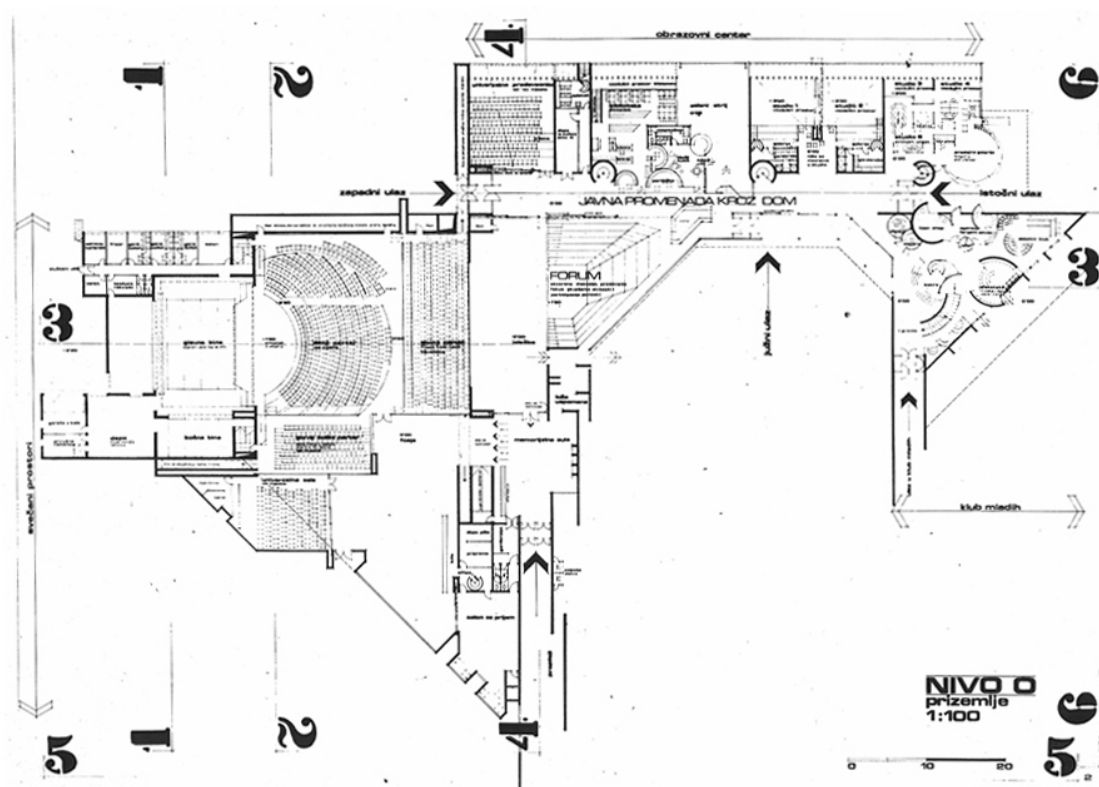
⁵¹⁸ Булајић, Жарко. „Модерне основе Никшића“, *Никшић*, (Загреб: Графички завод Хрватске, 1972), стр. 130.

⁵¹⁹ Од укупно оствареног друштвеног производа у друштвеној привреди општине Никшић у 1970. години 70% отпада на индустрију, што је преко два пута више од учешћа индустрије у привреди читаве Републике, а од укупног броја запослених, који се у граду креће око 13 хиљада, у индустријској привреди је успелено око 7 хиљада, што чини више од од једне четвртине укупног броја запослених у области индустрије на територији Црне Горе. Исто.

⁵²⁰ Вукајловић, Слободан. „Архитектура, урбанизам и споменици културе“, *Никшић*, (Загреб: Графички завод Хрватске, 1972), стр. 187.

раднике“⁵²¹ морали су, очигледно, добити примјерено мјесто у виду новог споменичког здања - Дома револуције.

У том преплитању постојећих друштвено-политичких услова и нереалне визије будућности рађа се идеја о изградњи Дома револуције у **срцу градског центра – тргу Лењина**, на локацији тадашње школе „Олга Головић“ изграђене 1948. године, у којој су биле смјештене народна и Учитељска школа, Педагошка академија и Основна школа. Овај објекат је „у класичном маниру“⁵²² пројектовао најстарији црногорски архитекта Периша Вукотић, и у то вријеме представљао је један од најквалитетнијих објеката у Црној Гори и једну од „најзначајнијих и најљепших зграда у Никшићу“.⁵²³ Школа је срушена у „идеолошкој мегаломанији“⁵²⁴ априла 1980. године да би се на тој локацији градио „велелепни комплекс Дома револуције“.⁵²⁵ Одлуком о изградњи Дома револуције као спомен



Слика 57 – Дом револуције у Никшићу - првонаграђено идејно рјешење на конкурс 1976. године – основа приземља. Бруто површина приземља 5.517 м² а укупна бруто површина објекта 9.237 м². [Извор: Атељер Марко Мушич]

⁵²¹ Б., „У Никшићу почеле припреме“, *Побједа*, бр. 3., (Титоград: 18. јануар, 1959), стр. 10.

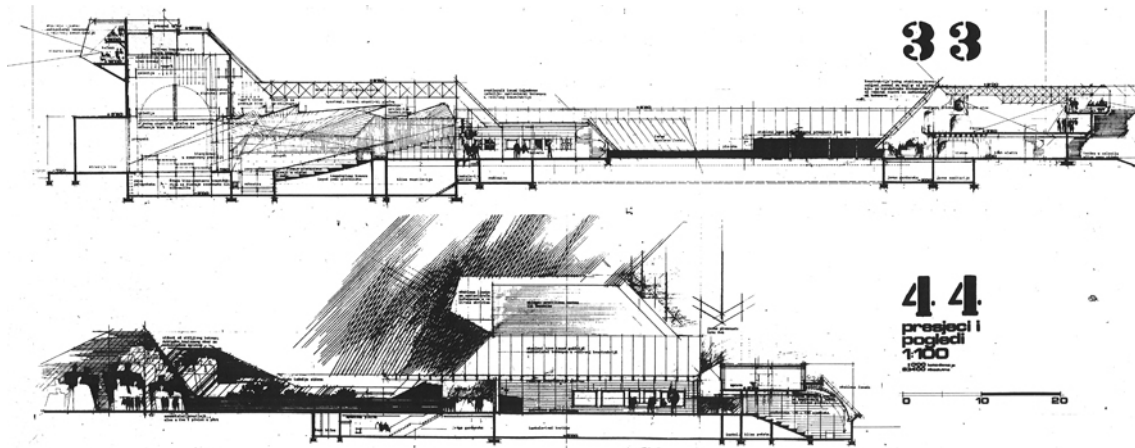
⁵²² Школа „Олга Головић“ изграђена је на мјесту предатне школе која је срушена у бомбардовању савезничких авиона., Минјевић, Ђорђе. *Nikšić u sjećanjima*, (Никшић: ЈУ Стари Град Андерва, 2008), стр. 27.

⁵²³ Вујачић, Максим. *Никшић некад и сад*, (Никшић: 2008), стр. 42-43.

⁵²⁴ Минјевић, Ђорђе. *Nikšić u sjećanjima*, (Никшић: ЈУ Стари Град Андерва, 2008), стр. 27.

⁵²⁵ Вујачић, Максим. *Никшић некад и сад*, (Никшић: 2008), стр. 42-43.

обиљежја борцима палим у Другом свјетском рату, која је озваничена на „прослави три деценије од ослобођења града, 1974. године“⁵²⁶, отпочела је никад завршена „**прича-процес**“ о Дому револуције, финансијски заснована на, у то вријеме често коришћеном, „самодоприносу грађана“.⁵²⁷



Слика 58 – Дом револуције у Никшићу - првонаграђено идејно рјешење на конкурс у 1976. године – пресеци. [Извор: Атеље Марко Мушич]

Према **Програму изградње** Дом револуције је требао да задовољи двије основне функције – **споменичку** и **утилитарну**, односно „да буде достојан споменик палима за слободу у социјалистичкој револуцији а да истовремено обезбиједи потребне просторе за свакодневне културне, друштвено-политичке, образовне и забавне активности.“⁵²⁸ Било је замишљено да Дом револуције, кроз богатство програмских активности, архитектонски и ликовни израз и одабрани наративни мотив „трајно носи сјећање на догађаје и ликове из богате револуционарне прошлости слободарског никшићког краја“.⁵²⁹ **Просторна манифестација те илузорне идеје, заснована и сама на илузији друштвеног стања и моћи, добија коначну материјализацију и облик у Дому револуције, који недовршен, и сам постаје илузија.**⁵³⁰

⁵²⁶ Vukićević, Borislav. „Dom revolucije, Nikšić – Nikšić, Dom revolucije“, *Art Centrala*, br.04, (Podgorica: Centar savremene umjetnosti, 2010), str. 88.

⁵²⁷ Тако је, на примјер, грађен и никшићки Дом здравља: „Никшићани су ових дана гласали за увођење новог самодоприноса од 2% на личне дохотке у трајању од три године... највећи дио ових средстава – око 9 милиона – утрошиће се за предвиђену изградњу Дома здравља.“, у „Сами - Себи“, *Побједа*, бр.3003., (Титоград: 11. фебруар, 1971), стр. 5.

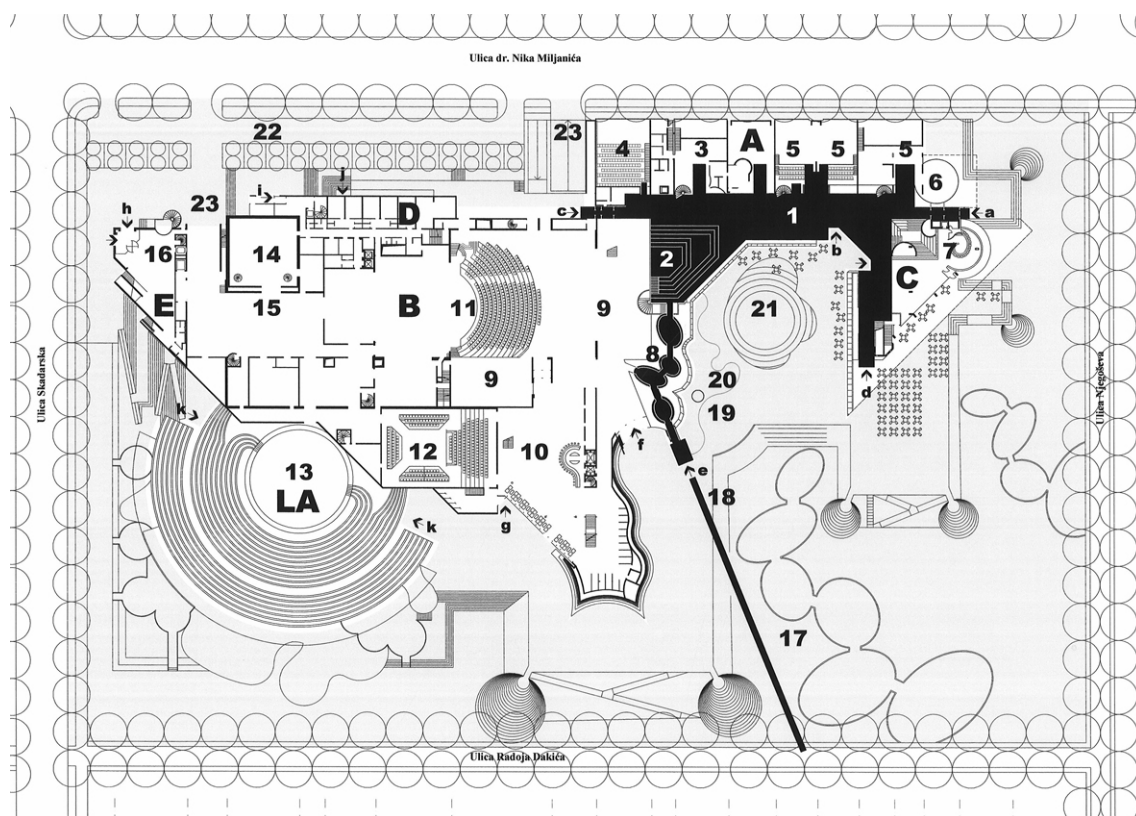
⁵²⁸ *Program izgradnje Doma Revolucije Nikšić, Bilten: Dug revoluciji*, br.1. (Титоград: Побједа, 1976), стр. 28 – 33.

⁵²⁹ *DNR – Dom Revolucije Nikšić.*, katalog (Nikšić: Odbor za izgradnju Doma revolucije, 1977), стр. 2. (Извор: Атеље Марко Мушич).

⁵³⁰ Stamatović Vučković, Slavica., „Architectural communication aspects: Denotative and Connotative Meanings of Revolution Memorial Hall in Nikšić, Montenegro“, *International Conference Architecture and Ideology*, Belgrade, 28-29 September, 2012., digital proceed. (Belgrade: Faculty of Architecture University of Belgrade, 2012), p. 165 – 172.

Дом револуције је обликован тако да се прилагоди, **надовеже на околни пејзаж**, како би управо тим уклапањем најбоље испричао причу о историјској револуцији тог краја. Његова енvelope се надовезује и „маркантно преплиће са плаветнилом силуета околних планина“ преко зелених површина парка који је саставни дио обликовања.⁵³¹ Форма објекта, како аутор и наглашава, упркос надовезивању на интернационализоване схеме, носи идеју о „очуваности идентитета нашег простора, облика, традиције и темперамента“ стварајући тако „покренуту и динамичну архитектуру, богатство унутрашњих и вањских простора“.⁵³²

Објекат је смјештен на сјеверној страни парцеле као климатски контролисан амбијент у сталном преплитању „**споља-унутра**“, а унутрашња организација је конципирана кроз **три функционалне цјелине** које се окупљају око „кичме



Слика 59 – Изведбени пројекат (1980-81) – ситуација. Бруто површина површина објекта око 23.500 м2. А – образовни центар, Б – културни центар, Ц - клуб младих, Д – информативни центар, Е – угоститељски објекат, ЛА – летњи амфитеатар. 1 – променада, 2 – форум грађана, 8 – меморијални простори, 9 – изложбени простори, 10 – свечани фоаје, 11 – велика дворана, 14 – ТВ студио, 18 – меморијална осовина, 19 – вјечна ватра, 20 – рефлексна водена површина, 21 – гувно. [Извор: Атеље Марко Мушич]

⁵³¹ *Informativni prikaz povezivanja unutarnjih memorijalnih prostora sa vanjskim prostornim uređenjem parka trga Lenjina*, 1982 . година. (Извор: Атеље Марко Мушич)

⁵³² Текстуално објашњење у склопу идејног конкурсног рјешења. (Извор: Атеље Марко Мушич).

доживљавања активности“ - **главне пјешачке променаде** која почиње из улице Моше Пијаде: **образовни центар (фаза А)** са низом интерактивних просторија за едукацију постављен уздуж променаде; најзначајнији - **меморијални дио** са универзалном двораном промењивог капацитета (од 500 до 1.200 сједишта) и флексибилним изложбеним просторима (**фаза Б**) на крају променаде и **клуб младих (фаза Ц)** са угоститељско-забавним садржајима намијењеним првенствено младима, истовремено отворен према улици и према пјачети Дома представља чвор кретања и укључивање Дома у градску пјешачку структуру.⁵³³ Циљ овакве просторне организације и садржаја је био „створити атмосферу гдје се рад и разонода, уживање и креација спајају“, као и „подстицање интереса и широке, свакоме природне креативности“ што је суштински елемент концепције Дома.⁵³⁴ Сви садржаји били су у служби оживљавања сјећања на револуцију, од разних простора за “спонтану дискусију и окупљање грађана” (амфитеатар – „форум грађана“) до “симболичког језгра” - меморијалног дијела. Основни квалитет овог пројекта садржан је у трансформабилности и флуидности унутрашњег простора која се надовезује на постојеће садржаје (пјешачку улицу) ван објекта, са којима успоставља јаке и проточне везе и чини динамичку цјелину.

Употреба круга и његових сегмента везана је за социолошки феномен гувна као средишта догађаја из црногорске прошлости.⁵³⁵ **Симболично језгро** Дома представља – **меморијални дио** гдје су осовине елиптичних простора усмјерене на спољно централно **мјесто пресека - вјечну ватру** на рефлексној воденој површини. Истакнутост меморијалног дијела зидним платнима на којима је требало да буде исписано двије хиљаде имена, била је посебно важна, „јер су се ради њега грађани и определијели на издвајање средстава“.⁵³⁶ Чињеница да „сличан објекат није грађен у СФРЈ“⁵³⁷ за политичке представнике била је од посебног значаја јер је **архитектура** овдје коришћена, прије свега, као моћно **идеолошко средство**.

⁵³³ Mušič, Marko. “Dom revolucije Nikšić”, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 129-132.

⁵³⁴ Текстуално објашњење у склопу идејног конкурсног рјешења. (Извор: Атеље Марко Мушич).

⁵³⁵ *Informativni prikaz povezivanja unutarnjih memorijalnih prostora sa vanjskim prostornim uređenjem parka trga Lenjina*, 1982 . године. (Извор: Атеље Марко Мушич)

⁵³⁶ *Записник проширеног састанка Комисије за меморијалну и ликовну синтезу ДРН у Никшићу, 17.04.1981. године*, (Извор: Атеље Марко Мушич)

⁵³⁷ Исто.



Слика 60 – Изградња Дома револуције у Никшићу почетком осамдесетих година 20 вијека. [Извор: Атеље Марко Мушич]

Озбиљну и захтјевну израду пројектне документације⁵³⁸, обиљежило је, између осталог, знатно **увећање бруто површине објекта** - у односу на првобитно идејно конкурсно рјешење бруто површина се повећала са 9.237 м² на 10.900 м² у идејном пројекту (1977), да би у коначно изведеном стању износила око 23.500 м², односно 24.350 м² са простором љетњег амфитеатра.⁵³⁹ Формирани Одбор за изградњу ДРН био је инвеститор цијелокупног пројекта, касније су формиране Комисија за идејну концепцију и Комисија за меморијалну и ликовну синтезу ДРН, у оквиру којих су организоване радне групе за израду појединих програмских одређења, као што је била радна група за израду ликовних рјешења.⁵⁴⁰ Ова радна група, која се састајала више пута у Љубљани, Београду и Никшићу, доносила је одлуке о избору материјала, ликовних аутора,

⁵³⁸ Израду архитектонско-грађевинске пројектне документације радио је „BIRO 71 Domžale“ у Љубљани. Израду пројекта ентеријера који је уследио касније радио је Investicijski zavod za izgradnju Trga revolucije v Ljubljani (IZITR). Аутор и вођа пројекта био је Марко Мушич. Пројектовање и извођење веома сложене челичне конструкције радио је Пројектни биро жељезаре Сисак. (Извор: Атеље Марко Мушич)

⁵³⁹ Информације о бруто површинама су преузете из конкурсног материјала и материјала идејног пројекта за ДРН. Информација о бруто површини коначно изведеног стања преузета је из Пројекта пренамјене и ревитализације недовршеног ДРН, који је Атеље Марко Мушич урадио новембра 2008. године. (Извор: Атеље Марко Мушич)

⁵⁴⁰ Вељко Мрвошевић је био директор стручне службе Одбора за изградњу Дома револуције. Предсједник Комисије за меморијалну и ликовну синтезу ДРН била је Олга Перовић, а чланови су били: Урош Мартиновић, Иван Антић, Светлана – Кана Радевић, Љубомир Војводић, Стеван Лукетић, Аника Сковран, Обрад Бојовић, Војо Станић, Александар Пријић. Састанку су често присуствовали неки од тадашњих политичких руководиоца из Општине Никшић., у *Записник проширеног састанка Комисије за меморијалну и ликовну синтезу ДРН у Никшићу, 17.04.1981. године*, (Извор: Атеље Марко Мушич)

усаглашавању идејног пројекта спољњег уређења и сл., нарочито у дијелу израде пројекта ентеријера у периоду од 1980 – 87. године.

Процес извођења је трајао споро и 1989. године радови су потпуно обустављени, по неким неформалним изворима и због појаве неподвижених подземних вода иако је, још 1977. године урађен Елаборат од стране Завода за испитивање грађевинског материјала и геомеханику из Никшића који је представљао основни документ за прорачун свих конструкција као и стања подземних вода.⁵⁴¹ Тако је Дом револуције, који је требало да представља зграду од посебног значаја у поруци и симболичкој функцији, замишљену да у њој „друштво реализује своје најдубље потребе“⁵⁴², остао само незавршена мега-структура од бетона и челика која је и упркос недовршености почела да живи свој „нови“ живот иницирајући неке непланиране урбане процесе.

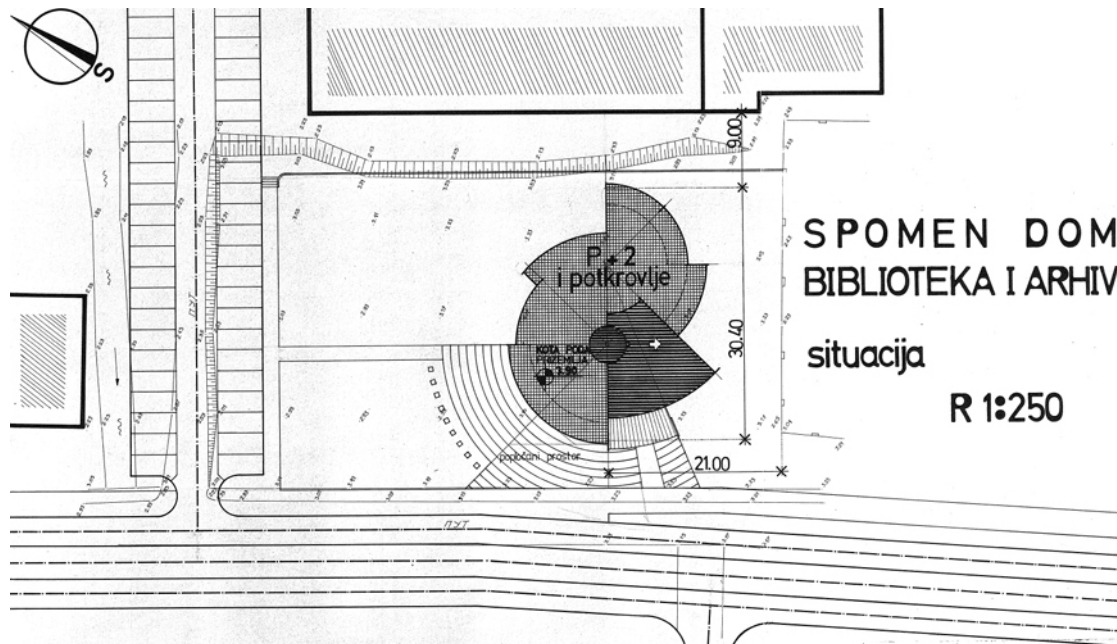
⁵⁴¹ *Протокол са састанка од 14. и 15. 01. 1982. у просторијама „БИРО-а 71 Домžале“ у Љубљани.* (Извор: Атеље Марко Мушич)

⁵⁴² Mušič, Marko. “Dom revolucije Nikšić”, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 129-132.

4.2.3 Дом револуције у Бару (1986)

Дом револуције у Бару је пројектован и грађен у првој половини осамдесетих година, и може се рећи да је његова функционално-обликовна концепција у супротности у односу на претходни примјер Дома револуције у Никшићу. За разлику од њега, објекат у Бару је скромних димензија, укупне бруто површине свега 1.300 м², компактно развијен кроз три етаже (П+2) са јасно дефинисаним садржајима: **спомен простор, библиотека и архив.**⁵⁴³ И у пројектној документацији објекат се појављује под тим називом „спомен дом, библиотека и архив“ (већ наговјештавајући његове димензије и намјену) па се може закључити да је тек накнадно, кроз реализацију добио име Дом револуције. Отворен је 24. новембра 1986. године на дан ослобођења Бара, а његова **споменичка функција** је константно присутна – сваке године тог датума (дан општине Бар) полаже се цвијеће у спомен дому.⁵⁴⁴

Пројектанти објекта, Радмила и Данило Милошевић из Завода за изградњу Бара (ЗИБ-а)⁵⁴⁵, који су претходно пројектовали комплекс Дома културе, љетње



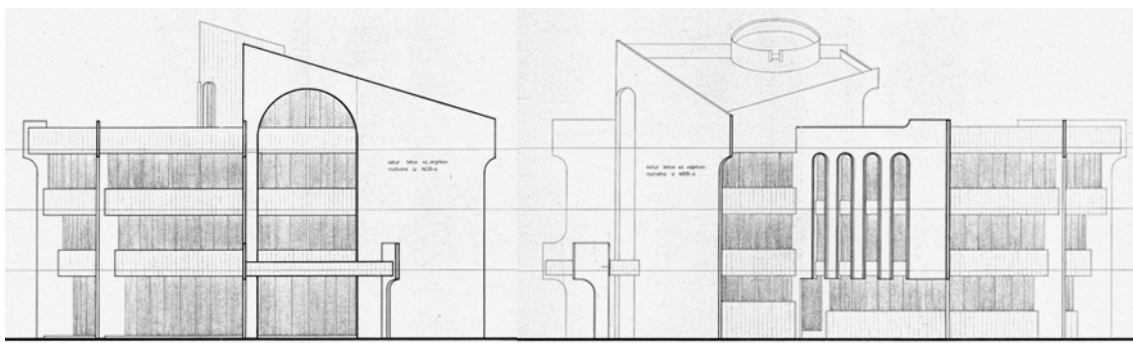
Слика 61 – Дом револуције у Бару – ситуација, главни пројекат 1983. година. [Извор: Радмила Милошевић]

⁵⁴³ Инвеститор: СИЗ за основно образовање, културу и физичку културу Општине Бар. (Извор: ДАЦГ - Архивско одјељење Бар, Фонд – Дом револуције)

⁵⁴⁴ „Дан Општине Бар“, (http://www.barinfo.co.me/Arhiva_vijesti/23.11.2011.html, 10.12.2012.)

⁵⁴⁵ Главни пројекат је рађен 1983. године. (Извор: ДАЦГ - Архивско одјељење Бар, Фонд – Дом револуције)

позорнице и Галерије, су три основна садржаја јасно диференцирали у три етаже: спомен простор у приземљу, библиотека са читаоницом (библиотека „Иво Вучковић“) на првом спрату и архивско одјељење Бар (дио Државног архива Црне Горе) на другом спрату. Поред доминантног спомен простора, у приземљу се налазе и улазни хол, дјечје одјељење библиотеке, санитариие и вертикалне комуникације, степениште и лифт.



Слика 62 – Дом револуције у Бару – главни пројекат – фасаде, 1983. година. [Извор: Радмила Милошевић]

Изградња Дома револуције директно је зависна од друштвено-политичких услова. Завршетком пруге Београд-Бар и изградњом нове Луке Бар седамдесетих година 20. вијека, град Бар постаје економски и привредно стабилнији, што чини добре услове и за изградњу културних објеката. Дом револуције наставља низ објеката те намјене, након изградње Дома културе са љетњом позорницом (1974) и галерије „Велимир Лековић“, (1983), па се ствара мрежа културних институција које су и у физичком смислу блиске једна другој, будући да су сви објекти смјештени у истом дијелу града, „на Тополици, која се истиче својим пејзажним и архитектонско-урбанистичким елементима и специфичностима“.⁵⁴⁶ Стварне потребе за културним садржајима - библиотеком и архивом, искоришћене су као могућност да се уз тај конкретан архитектонски садржај **додавањем спомен простора** обиљеже „тековине револуције“⁵⁴⁷ а „много значајни догађаји, личности и акције револуционарног покрета и НОБ-а спасе од заборав“.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ *Crna Gora: opšta monografija*, (Beograd, Podgorica: 2003), str. 164.

⁵⁴⁷ Крцуновић, Радмила., „На тековинама револуције - комуне Бар и Улцињ 1944 – 1974.“, *Вирпазар, Бар, Улцињ*, (Цетиње, Београд: ОБОД, 1974), стр. 557 – 584.

⁵⁴⁸ Гажевић, Никола. „Предговор“ у *Вирпазар, Бар, Улцињ*, (Цетиње, Београд: ОБОД, 1974)



Слика 63 – Спомен простор и улазна фасада. [Извор: С. Стаматовић Вучковић]

У обликовном смислу, Дом револуције је централизована форма, која полази од круга и користи круг, као тежишни мотив, што објекат чини компактним не само у форми већ и у функцији. Употреба „**покренутог круга**“, круга који бјежи из свог центра а да му ипак гравитира, прави управо једну амбивалентну, **динамично-статичну форму** кроз коју је могуће исчитавати читав низ **дихотомијских конотативних значења**: покрет-мировање, дисхармонија-хармонија, центар-„нецентар“, нескад-склад, што у контексту историјског значења - у овом случају можда најприкладнијег - **рат-мир**. Ова дихотомијска констелација, настала спонтано, као производ подсвјесне дјелатности аутора⁵⁴⁹, указује, прије свега, на могућности исчитавања објекта као **симболичне форме**: „покренути круг“ је симбол „вјечне ватре“, а „вјечна ватра“ симбол „револуције“.



Слика 64 – Дом револуције у Бару – отварање 24. новембра 1986. године (лијево); архитектура као споменик - плоча „Палим за слободу“ (десно). [Извор: Радмила Милошевић (лијево), С. Стаматовић Вучковић (десно)]

⁵⁴⁹ У разговору са архитектором Радмилом Милошевић није било ријечи о свјесном и намјерном процесу који је резултирао оваквом симболичком формом. Разговор обавила ауторица, јун-јул, 2011. године.

На зидном платну, намјенски остављеном, са десне стране улаза било је предвиђено **поставање рељефних мотива** из НОБ-а који би имали додатну, наративну улогу, директније читљиву него што је то случај са симболиком форме, и који би, да су постављени, указивали и на праисконску употребу архитектуре као „велике књиге човјечанства“⁵⁵⁰.



Слика 65 – Предња фасада – зидно платно у натур бетону на коме су, изнад назива „дом револуције“ били предвиђени рељефни мотиви из НОБ-а. [Извор: Радмила Милошевић]

⁵⁵⁰ Овдје се мисли на функцију архитектуре кроз историју цивилизације као „велике књиге човјечанства“, која је носила и преносила поруке, приче и значења прије масовне употребе писма и појаве штампане књиге у 15. вијеку., у Иго, Виктор. *Звоначар богородичне цркве у Паризу*, (Сарајево: Свјетлост, 1989), стр.

5. Природна непогода као иницијатор градитељских процеса: земљотрес 1979. године (1980 – 1990)

Осамдесете године у СФРЈ је обиљежио значајан градитељски интензитет, не само у Сарајеву (Олимпијске игре, 1984) и Загребу (Универзијада, 1987), већ и на свим југословенским просторима.⁵⁵¹ За Црну Гору је у том периоду карактеристична обнова након земљотреса из 1979. године.

Катастрофалан земљотрес који је погодио средњи и јужни дио Црне Горе 15. априла 1979. године, покренуо је многа питања, нарочито питање очувања културног наслеђа, заштиту онога што је остало неоштећено, подизање порушених објеката, али и доношење нове планске регулативе и прописа, као и другачији приступ културној политици.⁵⁵² Многи домови културе, углавном саграђени у првој половини 20. вијека, нарочито у приморским градовима били су срушени или озбиљно оштећени.⁵⁵³ Оваква ситуација, иако тешка из много разлога, била је јак **покретач нових градитељских процеса** у тадашњој Републици Црној Гори, што је подразумевјавало и **изградњу нових, савремених домова културе**, углавном из средстава помоћи која је стизала у Црну Гору из свих крајева СФРЈ и свијета.

Међутим, велика али и хаотична потреба за брзом обновом порушеног често је узроковала нереалне, неутемељене идеје о изградњи појединих објеката, који су, најчешће због недостатка финансијских средстава остајали незавршени дуги низ година, као што је случај са домовима културе у Улцињу и Рисну: **дом културе у Улцињу** завршен почетком 21. вијека (још увијек технички неопремљен), а **дом културе у Рисну** потпуно препуштен забораву, већ обрастао зеленилом и пузавицом.

У документацији из тог периода, нарочито оној која се односила на изградњу од стране „иностраних земаља“ које су пружале помоћ, могу се наћи нетачни,

⁵⁵¹ Штраус, Иван., *Архитектура Југославије 1945 – 1990*, (Сарајево: Свјетлост, 1991), стр. 167.

⁵⁵² Ујес, Алојз, „Развој позоришног система у Црној Гори у периоду 1944-1999“, из *Зборника радова са научног скупа Позориште у Црној Гори у другој половини XX вијека*, Зборници радова бр. 81, ОУ књ. 26, (Подгорица: ЦАНУ, 2007.), стр. 29 - 32.

⁵⁵³ “19 објеката културних институција порушено а 55 објеката културних институција оштећено“, у *Порушени и оштећени објекти од земљотреса образовања, културе и науке у Социјалистичкој Републици Црној Гори које би евентуално изградиле или санирале иностране земље*, (Извор: ДАЦГ, Фонд 102 РСД, бр. 49, 1979), стр. 2.

преувеличани подаци који указују на манипулацију и жељу да се трагичне ситуације искористи за што већу, готово мегаломанску изградњу, која није била заснована на стварним потребама и могућностима појединих мјеста.⁵⁵⁴ Тако је, на примјер, наведено да је у Будви неопходна „изградња порушеног објекта“ Дома културе од 3.000 м² („оријентациона цијена објекта са опремом 43.200.000 динара“ у једном документу, а у другом повећана на „120.000.000 динара“), иако је објекат, изграђен 1966. године, био само оштећен али не и срушен (касније претрпио реконструкцију).⁵⁵⁵ Сличних случајева је било још, као што је идеја о изградњи дома културе у Светом Стефану која се појављује у првим документима а касније губи („лоциран у Пржном, зграда би обухватала: универзалну салу од 500 сједишта са пратећим објектима. Укупна цијена овог објекта са опремом и ентеријером коштала би око 20.000.000 динара.“).⁵⁵⁶ Поред нереалне изградње неких од објеката, у потпуности је занемаривана и чињеница да се изграђени објекти морају на адекватан начин и одржавати.

⁵⁵⁴ Исто.

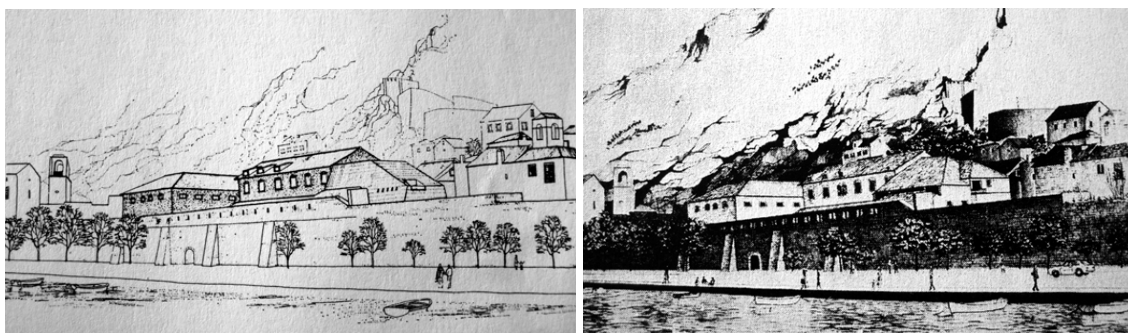
⁵⁵⁵ Ради се о више докумената из истог периода: „Порушени и оштећени објекти од земљотреса образовања, културе и науке у Социјалистичкој Републици Црној Гори које би евентуално изградиле или санирале иностране земље“, „Програм обнове и изградње објеката културе по општинама“, „Предлог програма изградње од стране иностраних земаља и међународних организација за потребе образовања, културе, науке и физичке културе на подручју захваћеном катастрофалним земљотресом у СР Црној Гори“, (Извор: ДАЦГ, Фонд 102 РСД, бр. 49, 1979).

⁵⁵⁶ Исто.

5.1 Интерполација: „ново у старом“ – Дом културе у Котору (1983)

Центар за културу у Котору смјештен је у некадашњем комплексу млетачке војне болнице из 18. вијека, у јужном дијелу старог градског језгра, и заузима простор између градских бедема и улице Шурањ, која спаја јужна и сјеверна градска врата. Првобитни комплекс су чиниле двије двоспратне зграде спојене у облику латиничног слова „Л“ (L), једна једноспратна зграда, непосредно уз бедем, као и поплочано двориште између њих.⁵⁵⁷ Обје зграде војне болнице су ранијим доградњама у 19. вијеку, добиле по један спрат који им је измијенио габарит и створио снажан просторни нагласак у том дијелу старог града, док је мања издужена једноспратна зграда уз бедем задржала своју првобитну структуру, иако је претрпјела знатне измјене на прочељу постављањем пруских сводова.⁵⁵⁸ Цјелокупна ситуација прије земљотреса била је “релативно девалоризована ранијом намјеном (биоскоп „Бока“) и није показивала посебне обликовне или просторне квалитете“.⁵⁵⁹

Центар за културу је **први објекат који је обновљен у старом граду** након земљотреса.⁵⁶⁰ Фебруара 1980. године, архитекта Здравко Мославац из



Слика 66 – Дом културе у Котору – Центар за културу – Идејне варијанте: „савремено рјешење“ (лијево) и изведено рјешење (десно). [Извор: Мароевић, Ivo. “Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), стр.11.]

⁵⁵⁷ „Млетачка војна болница изграђена је 1769. године, по одлуци млетачког Сената. Стил градње је крајње једноставан, војнички: масивност, без карактеристичних барокних детаља, изузев оквира од буњастог камена око главног улаза. Споменичке вриједности комплекса обогаћене су најновијим археолошким налазима, као што су два надгробна споменика и фрагмент архитравне греде из античког периода и саркофаг, византијски капител и уломци са карактеристичним украсима од плетери из средњевјековног периода, који су као спотије употребљени приликом градње. Региструје се на основу рјешења бр. 916/4 од 2.11. 1985. год. Општинског завода Котор, као архитектонски споменик профане архитектуре, III категорије.“ *Рјешење о упису у Регистар непокретних споменика културе*, Регионални Завод за заштиту споменика културе, Котор, 1994. година. (Извор: Архив Регионалног Завода за заштиту споменика културе, Котор)

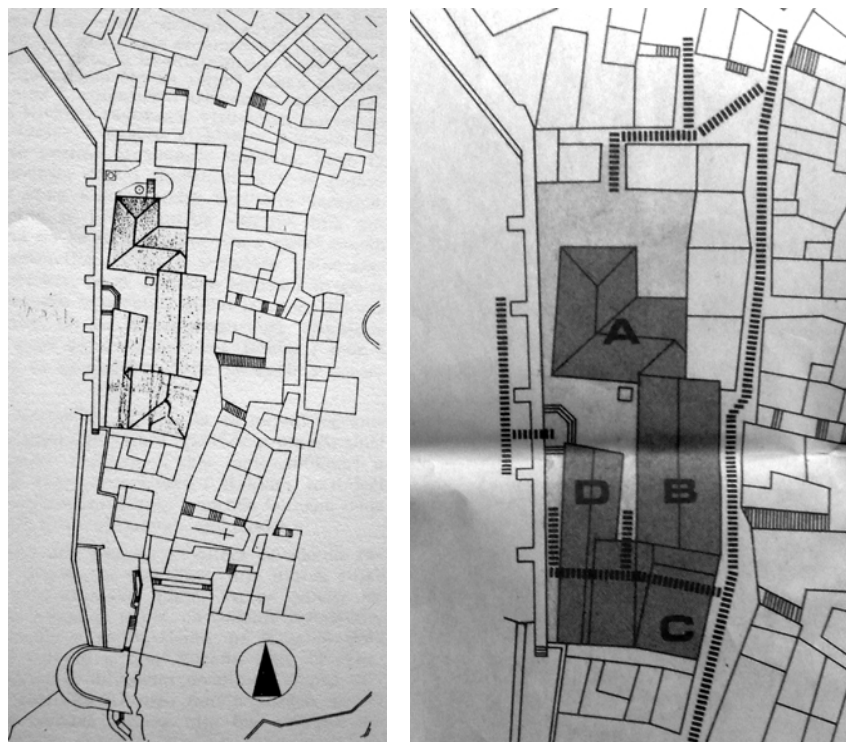
⁵⁵⁸ Исто.

⁵⁵⁹ Мароевић, Ivo. “Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), стр. 10-11.

⁵⁶⁰ Извођач радова Грађевинска радна организација (ГРО) „Неимар“ из Београда (1980 – 1983). Плоча са натписом у улазном холу Центра за културу у Котору.

Архитектонског пројектног завода (АПЗ) из Загреба, направио је програмско-пројектни задатак санације и реконструкције комплекса, а касније идејни и главни пројекат, којим се постигао и изванредан допринос ревитализацији старог града.

Пројектантски приступ архитекте Здравка Масловца састојао се у усклађивању најприје програмско-пројектног задатка⁵⁶¹, а касније и објекта, са вриједносним карактеристикама комплекса, повезујући их у једну функционалну цјелину и показујући изузетан сензибилитет за околину и постојећу градску структуру. Понуђено и реализовано микроурбанистичко рјешење, којим је у приземљу остварен пасаж који повезује улаз кроз бедем са фреквентном улицом Шурањ, као и просторе самог комплекса, значило је нови урбанистички квалитет за тај дио Котора.



Слика 67 – Дом културе у Котору – реконструкција из 1982. године, архитекте Здравка Масловца – шира ситуација. Умјесто дијела „Ц“ се интерполира нова структура. [Извор: Марковић, Ivo. “Kotorski prviјенас“, *Џовјек i prostor*, 3/1984.(372), стр.10. (лијево), Идејни пројекат Центра за културу, АПЗ, Загреб, Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору, (десно)]

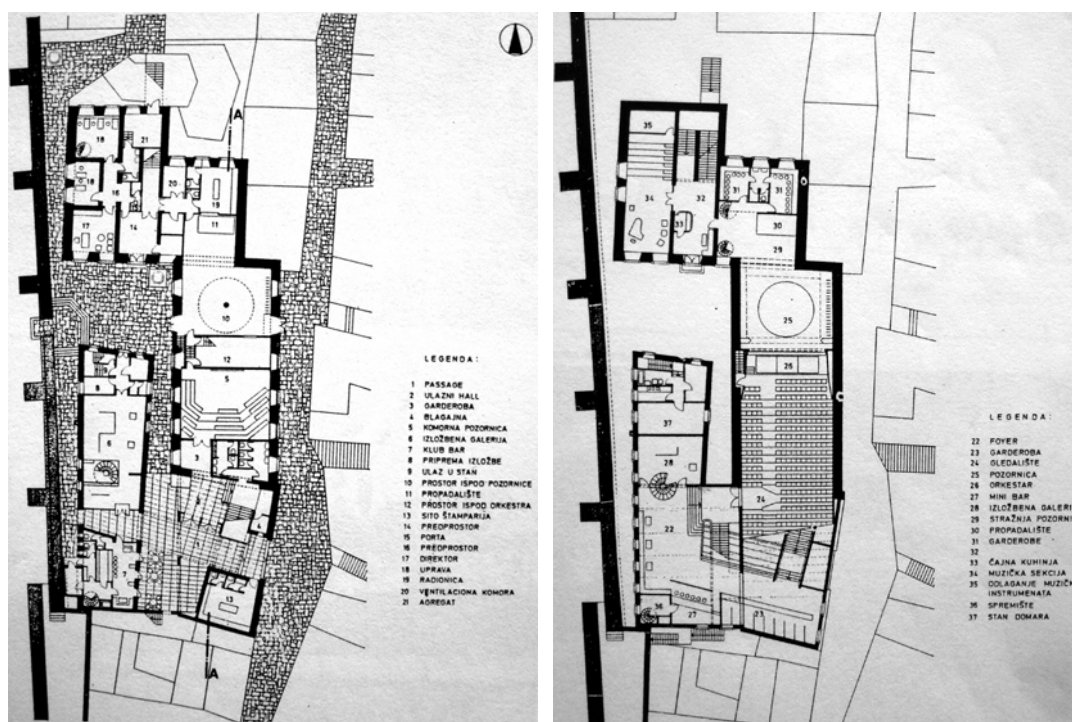
Програмско-пројектни задатак је одобрен марта 1980. године, а затим је урађен идејни пројекат који је предвиђао, поред поливалентне дворане са

⁵⁶¹ Програм и пројектни задатак за израду пројекта обнове и реконструкције Културног центра, Котор, јан.-феб., 1980. године, Архитектонски пројектни завод из Загреба. (Извор: Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору)

пратећим садржајима и библиотеку са читаоницом, интерполацијом новог објекта умјесто старог, за који је процијењено да је „без вриједности“, чиме је отпочет процес истраживања и тражење најбољег рјешења, кроз више варијанти и усаглашавање са захтјевима Завода за заштиту споменика из Котора.⁵⁶²

Главним пројектом је дефинисана универзална дворана са 300 сједишта (за драмске, оперетне и оперне представе и балет, са проскенијумом и оркестарском нишом, као и за разне скупове и биоскопске представе), камерна сала са око 80 сједишта, изложбени простор у два нивоа, улазна зона из новог пасажа, фоаје на првом спрату, простори за балетску, фолклорну и музичку секцију у наставку прозорнице, канцеларијски простори, пратећи сервисни и технички простори, као и стан домара, а библиотека са читаоницом је премјештена на другу локацију.

Изведеним распоредом функционалних група организована су два спољна простора којима су улази у објекат: **пасаж**, гдје су улази за публику у више садржаја и **пјачета - унутрашње двориште** (на улазу кроз бедем) гдје су

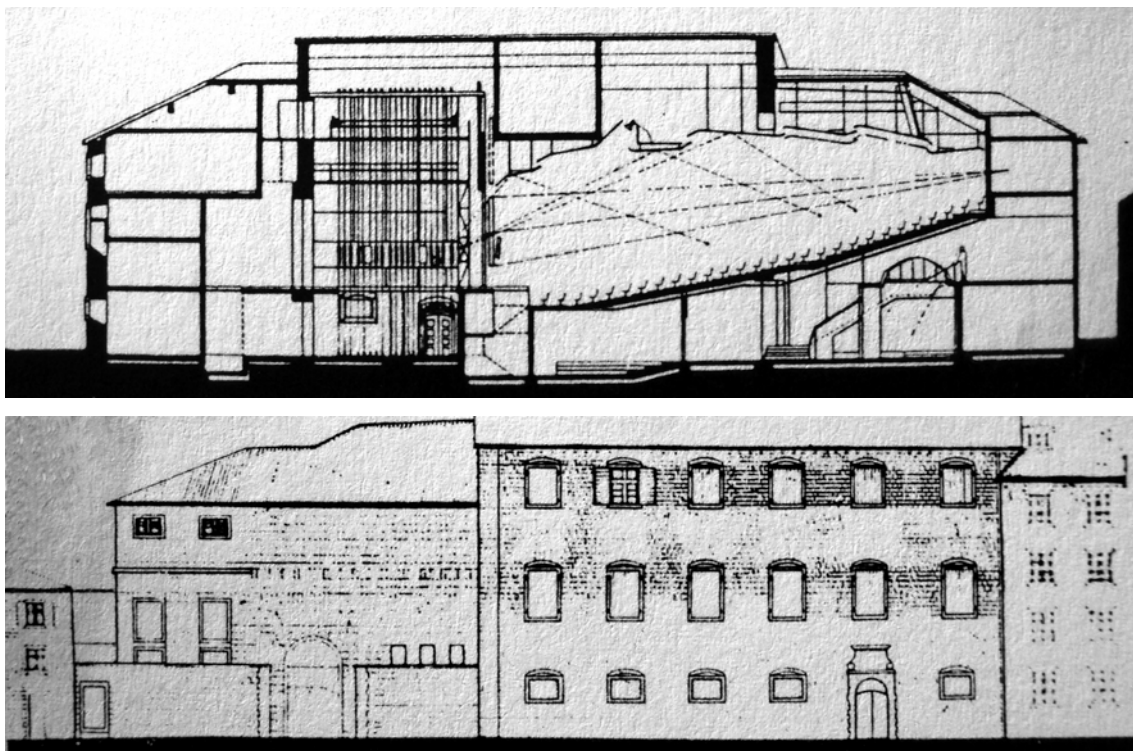


Слика 68 – Основа приземља – пасаж и пјачета код улаза кроз бедем; основа спрата – фоаје и сала. [Извор: Maroević, Ivo. “Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), стр.10.]

⁵⁶² Идејни пројекат Центра за културу у Котору, Архитектонски пројектни завод из Загребa, јун-јул 1980. године, усвојен октобра 1980. године, (Извор: Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору)

оријентисани улази за извођаче, чланове секција, допрема материјала, приступ позорници, као и управа центра. Главним улазом кроз пасажа, директно је обезбијеђен приступ камерној сали у приземљу, а добро позиционираним степеништем фоајеу и вишенамјенској дворани на спрату. На подесту између приземља и спрата смјештени су тоалетни простори који опслужују садржаје са обје етажне. Из простора пасажа се улази у бифе, као и у приземље изложбене галерије која се затим наставља и на првом спрату, „контактном подручју“ са фоајеом вишенамјенске дворане што омогућава њихово заједничко коришћење приликом већих изложбених поставки, континуираним правцем кретања. Укупна (нето) површина објекта је 2.138 м², од чега је површина приземља 810м².⁵⁶³

Објекат је представљао комплекс, сачињен од три главне цјелине: А, Б (Ц - дио за рушење који се припојио објекту Б) и Д, који је био ослобођен од веза са околним објектима и бедемом, формирањем врта на сјеверној страни („рушењем безвриједних доградњи“) а прије свега, формирањем пјачете и пасажа. Приступ објекту из централног дијела старог града био је замишљен, осим улицом Шурањ



Слика 69 – Дом културе у Котору – подужни пресјек и прочеље интерполираног објекта у улици Шурањ. [Извор: Марковић, Иво. “Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), стр.11.]

⁵⁶³ Главни пројекат Центра за културу у Котору, Архитектонски пројектни завод из Загреба, јун-јул 1980. године, 1981. година, (Извор: Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору)

и преко пролаза на сјеверу, јер су, датим рјешењем, дјелови некадашњег унутрашњег дворишта третирани као пјачете.⁵⁶⁴ Интерполација новог објекта (умјесто старог „Ц“), извршена је „ненаметљивим уласком у структуру старог градског ткива“⁵⁶⁵ и подређеношћу околним објектима чији су габарити задржани. У приземном дијелу је сачуван „камени зид којим је двориште било одијељено од улице“ и „обрада зидне површине интерполираног објекта се прилагодила обради зида објекта Б“.⁵⁶⁶

Првобитни приступ архитекте Мославца нудио је **врло савремено рјешење**, прије свега у обликовном смислу а то је подразумијевало и знатно повећане просторне капацитете (у једној од варијанти било је предвиђено гледалиште са балконом, капацитета 400 мјеста). У разматрању три понуђене варијанте **Комисија за оцјену идејног рјешења је одбила савремени приступ**, јер је процијенила да се „волумен тешко може уклопити у постојећу цјелину“ и да је „прихватљива дворана мањег капацитета са сценом коју је могуће уградити у одређени простор“⁵⁶⁷, па је изабрана варијанта „која није предвиђала велике визуелне промјене у спољашњости објекта“⁵⁶⁸ и гдје је „примијењена метода прилагођавања амбијенту без наглашавања функције“⁵⁶⁹ („метода прилагођавања“ и „метода наглашавања“ су биле препоруке, док су „методе факсимила и контраста“ неприкладне)⁵⁷⁰. Конзерваторска служба је ипак инсистирала на „методи факсимила“⁵⁷¹, а степенастим спуштањем кровних површина се ублажио доминантан волумен објекта (Б) који је садржао салу и бину.⁵⁷²

Савремено идејно рјешење је нудило јасну и наглашену дистинкцију која је подразумијевала да нови објекат структуром од сивог камена, у карактеру околине, прилагоди и повеже градски зид са висином околних објеката, како би се

⁵⁶⁴ Moslavac, Zdravko. "Centar za kulturu u Kotoru", *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), str. 12-13.

⁵⁶⁵ Maroević, Ivo. "Kotorski prvijenac", *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), str. 10-11.

⁵⁶⁶ Исто.

⁵⁶⁷ Комисије за процјену идејног рјешења Центра за културу, 12. 08. 1980. године, (Извор: Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору)

⁵⁶⁸ Допис Општинског Завода за заштиту споменика културе у Котору Републичком Заводу за заштиту споменика културе на Цетињу, 31.12.1980. године. Извјештај Мишљење на Идејни пројекат Центра за културу у Котору, Општински Завод за заштиту споменика културе у Котору, 20.02.1981. године, (Извор: Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору)

⁵⁶⁹ Главни пројекат Центра за културу у Котору, Архитектонски пројектни завод из Загреба, 1981. година, (Извор: Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору)

⁵⁷⁰ Стручно мишљење о вриједности постојећих објеката и о могућности интерполације др. Ива Мароевића, конзерватора, Загреб, 29.06.1980. година. (Извор: Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору)

⁵⁷¹ Исто.

⁵⁷² Главни пројекат Центра за културу у Котору, Архитектонски пројектни завод из Загреба, 1981. година, (Извор: Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору)

избјегла неискрена „мимикрија и имитација старе структуре“⁵⁷³. Плоче од свјетлијег сивог еруптивног камена, требало је да асоцирају на најстарији познати покривач карактеристичан за приморје – „шкриљац“.⁵⁷⁴



Слика 70 – Пасаж – слика из Идејног пројекта и изведено стање. [Извор: Идејни пројекат Центра за културу, АПЗ, Загреб, Архив Регионалног Завода за заштиту споменика у Котору, (лијево), С. Стаматовић Вучковић (десно)]

Прихваћеним рјешењем је извршена **обнова постојећих објеката** враћањем фасада у њихов изворни изглед, али су морале бити извршене и мање промјене које је захтијевала нова функција објекта, на примјер, отварање зграде у правцу сјевера и помјерање кровних прозора. Уношење класицистичког портала умјесто савременог продора кроз нови пасаж према мору и традиционално обликована решетка која га затвара, указују на опрез которских конзерватора. Резултат који је постигнут је одмјерена савремена интервенција, изразито усклађена са околином, тако да „говором употребљеног материјала сугерише стару структуру“ а једино детаљ говори да је ријеч о новом објекту.⁵⁷⁵

Савремени израз који је изостао „споља“, у унутрашњости објекта долази до потпуног изражаја („суздржана модерност која задржава чистоћу и читкост“)⁵⁷⁶ кроз низ инвентивних организационо-просторних рјешења, одличну комбинацију традиционалних и савремених материјала у обликовању ентеријерских детаља (повезивање изложбене дворане у приземљу са фоајеом на спрату, примјена ламелираних дрвених савијених греда на плафону фоајеа, квалитетне ликовне

⁵⁷³ Maroević, Ivo. “Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), str. 10-11.

⁵⁷⁴ Moslavac, Zdravko. “Centar za kulturu u Kotoru“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), str. 12-13.

⁵⁷⁵ Исто.

⁵⁷⁶ Maroević, Ivo. “Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), str. 10-11.

интервенције, презентирање археолошких налаза - углавном камених предмета, ископаних током радова којим се остварила „визуелне спона вјекова у трајању зграда“⁵⁷⁷, визуално повезивање фоајеа и пасажа стакленим сводом, чиме је постигнуто прожимање простора и смањен утисак скучености који се појављује због концентрације различитих садржаја). Изузетна пројектантска вјештина може се уочити и у уклапању торња позорнице са цјелокупном механизацијом у постојеће висине објекта, као и у обради зидова и плафона којом су елиминисани неповољни ефекти издужене главне дворане, а створена је и могућност ефикасног коришћења простора за балет, фолклор и музику који се, по потреби, могао повезати са позорницом.

Остварена је „визуелна једнопросторност“ како у хоризонталном тако и у вертикалном смислу, објекат је постао транспарентан и изнутра и споља. Отварање пасажа испод новоизграђених дјелова, односно, „раствореност приземља интерполираног објекта“ („перфорирање зграде Д“), омогућило је да центар за културу постане проточан и фреквентан простор који активира и просторе између објекта.

Ова архитектонска интервенција садржи вјешто упаковану сложеност и преплитање неколико значајних, и потпуно иновативних рјешења као што су: **отварање пасажа, интерполацију новог објекта, ослобађање габарита од бедема и савремене интервенције у ентеријеру објекта.** Поред тога, може се уочити интересантан феномен преклапања архитектонских кодова, јер **није дошло до транспоновања традиционалних кодова у савремене, већ они постоје паралелно и независно једни од других,** а ипак усклађено, чинећи значајно семиотичко богатство архитектуре и простора. У спољашњости објекта су доминантније стари, традиционални кодови а до „прекодирања“ долази проласком кроз пасаж и уласком у објекат.

⁵⁷⁷ Moslavac, Zdravko. "Centar za kulturu u Kotoru", *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), str. 12-13.

5.2 Дворана „Парк“ у Херцег Новом (1987)

Након земљотреса, на локацији данашње Дворане „Парк“ у Херцег Новом, најприје се појавила идеја о изградњи „објекта са неколико садржаја, али превасходно за биоскоп“ који је био неопходан граду али, како је „било нерационално једну од најквалитетнијих локација потрошити само на биоскоп“, пројектант, архитекта Живко Јањић, из херцегновског Завода за урбанизам и пројектовање, је предложио вишенамјенску дворану, позивајући се на „рјешење професора архитектуре Николе Добровића по којем је на том мјесту предвиђен сличан садржај“.⁵⁷⁸ Радило се заправо о првом урбанистичком плану – идејном уређењу Херцег Новог, који је професор Добровић урадио 1961. године, и по коме је културни садржај – „дом културе“ – смјештен у наставку зграда Општине и Поште, у Његошевој улици.⁵⁷⁹

У одређивању капацитета објекта коришћене су француске урбанистичке норме, које су биле прилагођене условима ГУП-а „Јужни Јадран“, а по којима

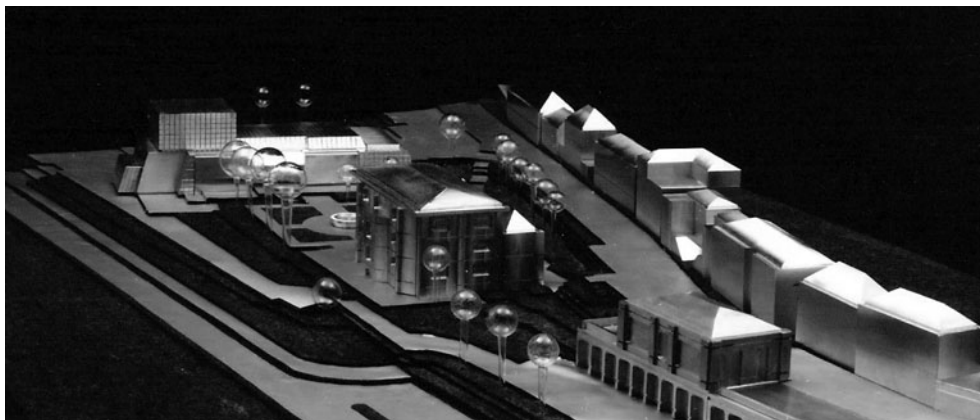


Слика 71 – Сегмент идејног уређења Херцег Новог, архитектуре Николе Добровића, из 1961. године. Ознака бр. 8 је локација Дома културе. [Извор: Радуловић, Вељко, *Интерпретације регионалног контекста - на примјеру архитектуре Херцег Новог у двадесетом вијеку*, докторска дисертација, Архитектонски факултет у Београду, 2011., стр. 142.]

⁵⁷⁸ Јањић, Живко., *Архитектура*, (Подгорица: ИКЦГ, 2010), стр. 136.

⁵⁷⁹ Радуловић, Вељко, *Интерпретације регионалног контекста - на примјеру архитектуре Херцег Новог у двадесетом вијеку*, докторска дисертација, (Београд: Архитектонски факултет, 2011), стр. 140 - 142.

се „позориште предвиђало за град са најмање 40.000 становника“⁵⁸⁰, док је „Генерални урбанистички план Херцег Новог (до 2000. године) предвиђао град са 30.000 становника“.⁵⁸¹ Инициране су измјене и допуне Урбанистичког пројекта „Западног Подграђа“ из 1985. године, јер је постојећи план спутавао даљу изградњу тог дијела града строго одређеним намјенама појединих простора.⁵⁸²



Слика 72 – Дворана „Парк“ - Макета објекта, са габаритима срушеног хотела „Бока“ у сусједству. [Извор: Живко Јањић]

У процесу формирања пројектног задатка најзначајније је било усаглашавање око капацитета гледалишта, јер је „став инвеститора (Општина) био максимално 250 сједишта“, у страховању да се великим бројем сједишта не стварају неоправдани трошкови, али је пројектант био предвидио гледалиште од око 300 сједишта („са површином сале и за већи број“) што се показало врло значајним, јер су касније жеље и сугестије за повећањем сједишта „а да се хоризонтални габарит објекта знатно не мијења“, могле бити лако уважене, па је, на крају омогућена сала са око 400 сједишта.⁵⁸³

Идеји о универзалној дворани пришло се доста озбиљно, како финансијски тако и технолошки, просторно и организационо. Предвиђена је технолошки савремена позорница са 22 цуга и порталом значајних димензија, са ротационим дијелом који омогућава постављања пет сцена (дубина позорнице 15,2м, ширина

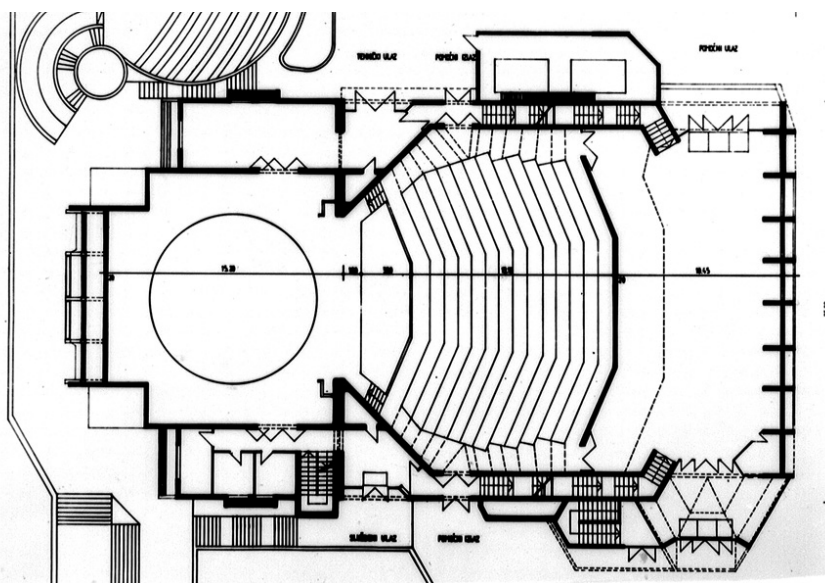
⁵⁸⁰ “У току 1971. године усвојен је генерални урбанистички план Боке Которске у оквиру пројекта „Јужни Јадран“. Нови Генерални урбанистички план и Просторни план општине Херцег Нови је у фази усвајања.“ *Измјене и допуне Урбанистичког пројекта „Западног Подграђа“*, фебруар, 1989. година, (Извор: Општина Херцег Нови), стр. 19.

⁵⁸¹ Јањић, Живко., *Архитектура*, (Подгорица: ИКЦГ, 2010), стр. 138.

⁵⁸² Плански документ *Измјене и допуне Урбанистичког пројекта „Западног Подграђа“* је усвојен фебруара 1989. године. (Извор: Општина Херцег Нови)

⁵⁸³ Јањић, Живко., *Архитектура*, (Подгорица: ИКЦГ, 2010), стр. 136 - 138.

портала 10м). У процесу пројектовања „апетити су порасли“⁵⁸⁴ па је испод главног хола била смјештена и видеотека са 100 сједишта (касније претворена у диско), простор за оркестар од 40 музичара (просцениум ширине 3,5м), мања сала за одржавање књижевних вечери, камерних концерата и сл.⁵⁸⁵ Поред ових садржаја у простору испод бине били су формиран и пословни простори (касније ТВ Херцег Нови). Постојање сусједног објекта Музичке школе, на западној страни Дворане „Парк“, искоришћено је за „попуну недостајућих простора“⁵⁸⁶, просторно-функционална веза између објеката остварена је формирањем амфитеатра у нагибу терена којим су омогућени и наступи на отвореном.



Слика 73 – Основа приземља – бочним улазима се преко хола/фоајеа улази директно у дворану, капацитета 400 мјеста, са просторном бином и савременом технологијом сцене. [Извор: Живко Јањић]

Иако је „један од битних чинилаца, који је изискивао измјену Урбанистичког плана „Западног Подграђа“ била изградња Дворане „Парк“, јер је својим битисањем захтијевала обавезно изналажење микролокације за пресељење самопослуге“⁵⁸⁷ и иако је измјештање супермаркета у планском документу оцијењено као „приоритетни захтјев који треба ријешити“⁵⁸⁸, до измјештања ипак

⁵⁸⁴ Јањић, Живко., *Архитектура*, (Подгорица: ИКЦГ, 2010), стр. 136 - 138.

⁵⁸⁵ „Елаборат за акустику радио проф. арх. Куртовић из Београда“, Исто.

⁵⁸⁶ Исто.

⁵⁸⁷ *Измјене и допуне Урбанистичког пројекта „Западног Подграђа“*, фебруар, 1989. година, (Извор: Општина Херцег Нови), стр. 1.

⁵⁸⁸ Урбанистичким пројектом је за измјештање супермаркета била предложена локација „преко пута испод постојећег паркинга код Поште“, што је било у складу са новим саобраћајним рјешењем. *Измјене и допуне Урбанистичког пројекта „Западног Подграђа“*, фебруар, 1989. година, (Извор: Општина Херцег Нови), стр. 27 – 28.



Слика 74 – Изглед Дворане „Парк“ са југозапада - отворени амфитеатар у нагибу терена између дворане и музичке школе за наступе на отвореном. [Извор: Живко Јањић]

није дошло, ни тада, а ни касније, што је онемогућено „доследно обликовање читавог комплекса“.⁵⁸⁹ Садашњи главни хол дворане требао је да буде фоаје а главни хол је требао бити изграђен на мјесту монтажног објекта самопослуге гдје је био предвиђен репрезентативан улаз у дворану, са фонтаном и низом садржаја, одвојеним улазом у кафану, изложбеним простором на галерији и самопослугом у сутерену.⁵⁹⁰ Тако би, искључивањем саобраћаја из Његошеве улице и стварањем једне мирне пјешачке комуникације, како је урбанистички пројекат предвиђао, испред Дворане „Парк“ био формиран простор трга, а објекат сјеверном фасадом и главним холу у директном контакту са тргом и улицом.

Осим тога, урбанистички пројекат је предвиђао и „трећу пјешачку вертикалу, изградњу потпуно новог степеништа од Аутобуске станице до новог трга испред Дома културе и одатле до обале и шеталишта, која је требала да значи нови квалитет у интеграцији јавног градског саобраћаја и приобалне пловидбе.“⁵⁹¹ Са источне стране објекта налази се парк, са којим је објекат у вези степеништем, а

⁵⁸⁹ Јањић, Живко., *Архитектура*, (Подгорица: ИКЦГ, 2010), стр. 136.

⁵⁹⁰ Исто.

⁵⁹¹ *Измјене и допуне Урбанистичког пројекта „Западног Подграђа“*, фебруар, 1989. година, (Извор: Општина Херцег Нови), стр. 47.

који је, у вријеме изградње Дворане већ био празан, јер је земљотрес срушио стари хотел „Бока“ који се у њему налазио.⁵⁹²

Дворана „Парк“ је амбициозно пројектован објекат „физиономије сакралног здања“⁵⁹³, који својом вишезначношћу успоставља дијалог кроз више нивоа. У широј урбанистичкој композицији представља значајан градски репер, контрапункт тврђави Форте Маре у визурама са мора, а фасадна камена облога и „алуминијумска арабескна декорација“, које чине енвелопу објекта, су архитектонска инспирација оријенталног поријекла која има историјско упориште у фортификационој архитектури града.⁵⁹⁴ У циљу остваривања присности са тереном, „објекат је каскадно прилагођен паду према мору“, закошеним зидовима, који као да „пружају отпор, односно придржавају објекат на косом терену“⁵⁹⁵, што је свакако допринијело оцјенама да се објекат „уклапа у амбијент града.“⁵⁹⁶

Поред, тога, Дворана „Парк“ је специфичан објекат и по јасно дефинисаном доминантном садржају универзалне дворане, без намјере да се уз тај садржај смјештају и неки други комплементарни садржаји (спомен простори, библиотека, архив, разне секције и сл.), као што је то био случај са готово свим домовима културе који су у том периоду грађени на подручју Црне Горе.⁵⁹⁷ Разлог за то се свакако налази у израженој историјско-урбаној компоненти Херцег Новог као града који је већ посједовао богате културне садржаје, па није имао потребу да их наново ствара, акумулиране, често и насилно предвиђане, кроз јединствени објекат културе - дом културе, сублимат „свих културних потреба града“.

Дворана „Парк“ је отворена 28. октобра 1987. године и архитекта Јањић је добио **Републичку Борбину награда за најбоље архитектонско остварење у СР Црној Гори за 1987. годину.**

⁵⁹² Хотел „Бока“, саграђен 1913. године а срушен у земљотресу 1979. године, представљао је „традиционални центар друштвених и туристичких збивања у Херцег Новом“ (УП „Западно Подграђе“, 1989, стр. 12.) 1987. године је био расписан Позивни – анонимни конкурс за идејно архитектонско и пејзажно рјешење комплекса хотела, на коме је архитекта Предраг Ђаковић из „Енергопројекта“ Београд, освојио Прву награду, али објекат није изграђен.

⁵⁹³ Јањић, Живко., *Архитектура*, (Подгорица: ИКЦГ, 2010), стр. 144.

⁵⁹⁴ Радуловић, Вељко, *Интерпретације регионалног контекста - на примјеру архитектуре Херцег Новог у двадесетом вијеку*, докторска дисертација, (Београд: Архитектонски факултет, 2011), стр. 257 - 260.

⁵⁹⁵ Јањић, Живко., *Архитектура*, (Подгорица: ИКЦГ, 2010), стр. 144.

⁵⁹⁶ *Измјене и допуне Урбанистичког пројекта „Западног Подграђа“*, фебруар, 1989. година, (Извор: Општина Херцег Нови), стр. 12.

⁵⁹⁷ „Иако су објекат на сједници скупштине општине називали Домом културе и расправљали чије име да дају, ја сам на фасаде постављао натписе посебно пројектованим и урађеним металним словима, а име је гласило: ДВОРАНА „ПАРК“, које и данас носи.“, Јањић, Живко., *Архитектура*, (Подгорица: ИКЦГ, 2010), стр. 147.

5.3 Нови Дом културе у Бијелој (1986)

Осамдесетих година 20. вијека Бијела је била, прије свега, индустријско насеље од око 3.500 становника, са Јадранским бродоградилиштем као главним привредним објектом, основаним још 1927. године. У прошлости, током 17. и почетком 18. вијека, све до пропасти млетачке републике, Бијела је била „на врхунцу свога економског напредовања“ и из тог доба потичу све велике грађевине - „као и многи скупоцјени накити, те златни и сребрни предмети поклоњени бијељским црквама. Куће, намјештај и остало бијаху код капетанских и трговачких породица, уређене по угледу на куће културних и напредних народа“⁵⁹⁸ - што све чини, на одређени начин, акумулирано друштвено-материјално богатство, па не чуди да су Бијељани имали свој објекат културе и прије Другог свјетског рата.

Стари Дом културе тешко је оштећен у земљотресу 1979. године, а неколико година касније и срушен (1985), оставивши простор за изградњу новог објекта.⁵⁹⁹ Био је изграђен у првој половини 20. вијека „на успомену Витешког краља Александра I Ујединитеља. Дом је пројектовао архитекта Милан Ђ. Злоковић – Бијељанин, доцент београдског универзитета. Овај дом који Бијељани подижу у спомен и славу Краља-Витеза, претстављаће највишу просвјетну тековину не само нашега мјеста, већ и читаве херцеговске ривијере“⁶⁰⁰ и био је, у вријеме Краљевине Југославије везан за постојање, тада врло активне, соколске задруге.⁶⁰¹

Пројектна документација за **нови Дом културе** урађена је у Заводу за урбанизам и пројектовање (ЗУП) Херцег Нови, 1981. године, а одговорни пројектант је била архитекта Љиљана Злоковић. У Предлогу пројектног програма⁶⁰² били су предвиђени садржаји: универзална сала са бином и пратећим просторима, библиотека са читаоницом, оркестарски простор, простор за секције и аматерске дјелатности, мала сала са 120 мјеста, учионице за стране језике и

⁵⁹⁸ Злоковић, Максим С., *Бијела: естетско-историјски приказ*, (Херцег Нови: Завичајни музеј, Бијела: СПЦО, 2003), стр. 21.

⁵⁹⁹ *Рјешење за рушење старог Дома културе у Бијелој*, децембар, 1980. године, (Извор: ДАЦГ - Архивско одељење Херцег Нови, Фонд Завод за урбанизам и пројектовање Херцег Нови).

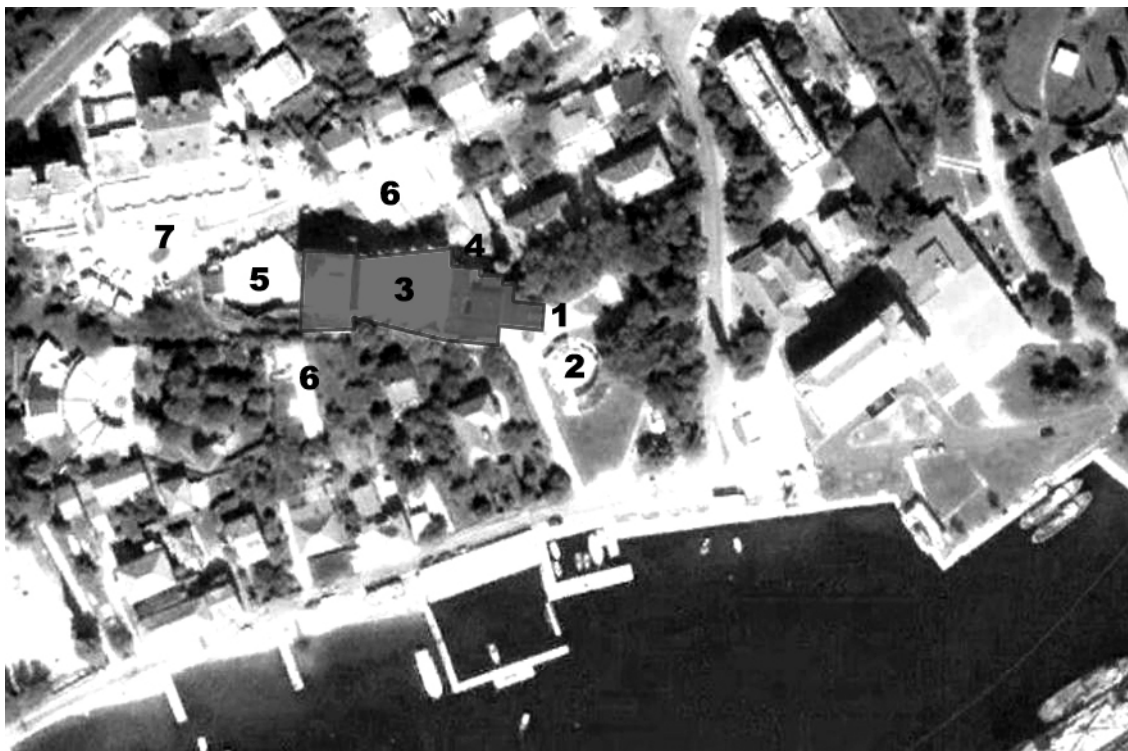
⁶⁰⁰ Злоковић, Максим С., *Бијела: естетско-историјски приказ*, (Херцег Нови: Завичајни музеј, Бијела: СПЦО, 2003), стр. 45 - 46.

⁶⁰¹ „... одржавање контаката са српским и хрватским соколским удружењима, што је подразумијевало организовање забава, сијела и излета, соколских сусрета, соколски слетова“, Исто.

⁶⁰² *Предлог пројектног програма*, (Извор: ДАЦГ - Архивско одељење Херцег Нови, Фонд Завод за урбанизам и пројектовање, Херцег Нови).

друге потребе, а све у циљу „одвијања културно-забавних, идејно-политичких и образовно-васпитних активности, како би се допринијело социјализацији и комуникацији људи“.⁶⁰³ Површина објекта у првој варијанти коју је предложио пројектант била је амбициозних 3.000 м² да би се затим захтијевало „да се из главног пројекта изоставе сви садржаји који у садашњем времену нијесу у могућности да се реализују“⁶⁰⁴, па је површина смањена на 1.900 м², и 1984. године извршена ревизија пројекта.⁶⁰⁵

Било је замишљено да објекат функционише кроз пет просторно-функционалних цјелина: културно-забавне активности (филм, позориште, музика, дискотека, стони тенис и сл.), друштвено-политичке активности (политички и друштвени скупови), образовно-васпитне (образовни курсеви, библиотека), техничко-научне (фото секција, радио, моделарство и сл.) и умјетничке

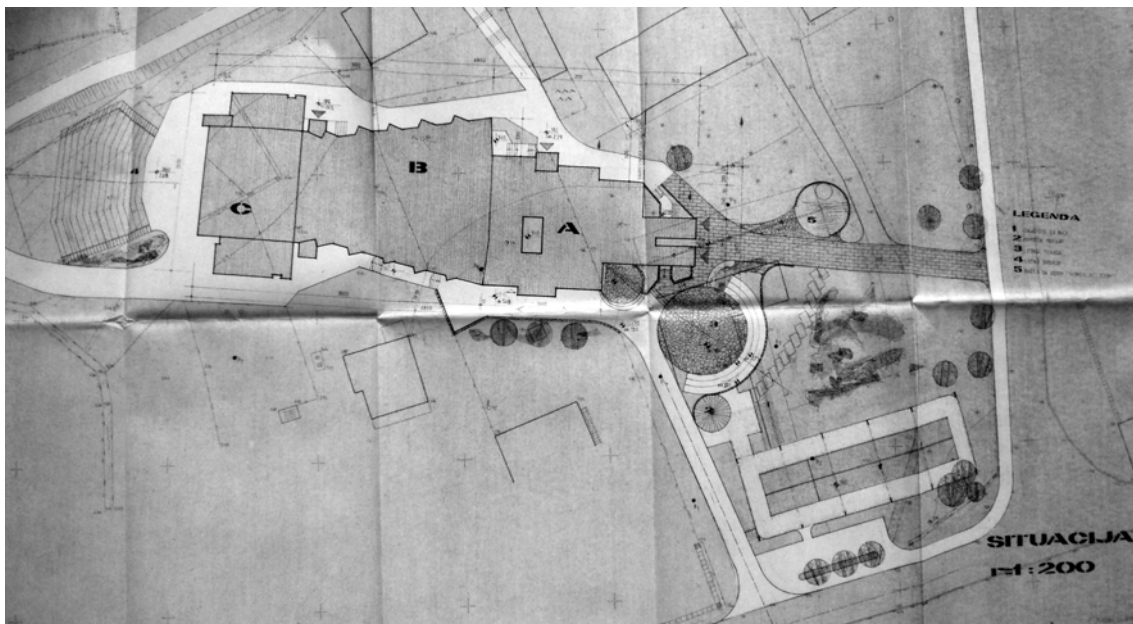


Слика 75 – Дом културе у Бијелој – ситуација. 1 – главни улаз, 2 – парк, 3 – дом културе, 4 – бочни улаз, 5 – љетњи биоскоп, 6 – индивидуално становање, 7 – колективно становање. (Извор: Google Earth, date 25.09.2005., обрадила: С. Стаматовић Вучковић)

⁶⁰³ Предлог пројектног програма, Завод за урбанизам и пројектовање, Херцег Нови, (Извор: ДАЦГ - Архивско одељење Херцег Нови).

⁶⁰⁴ Записник са договора о ревидирању главног пројекта Дома културе у Бијелој, јун 1984. године, (Извор: ДАЦГ - Архивско одељење Херцег Нови, Фонд ЗУП-а Херцег Нови)

⁶⁰⁵ Процес извођења отпочео је одобрењем за грађење које је донешено 1985. године када је срушен и земљотресом оштећени стари дом. Објекат је грађен средствима из Фонда за обнову и изградњу објеката страдалих од земљотреса (150.000.000, 00 динара) а Инвеститор је била Мјесна зајдница Бијела. (Извор: ДАЦГ - Архивско одељење Херцег Нови, Фонд ЗУП-а Херцег Нови)



Слика 76 – Нови Дом културе у Бијелој – Главни пројекат - ситуација. (Извор: ДАЦГ - АО Херцег Нови, Фонд Завод за урбанизам и пројектовање, Херцег Нови)

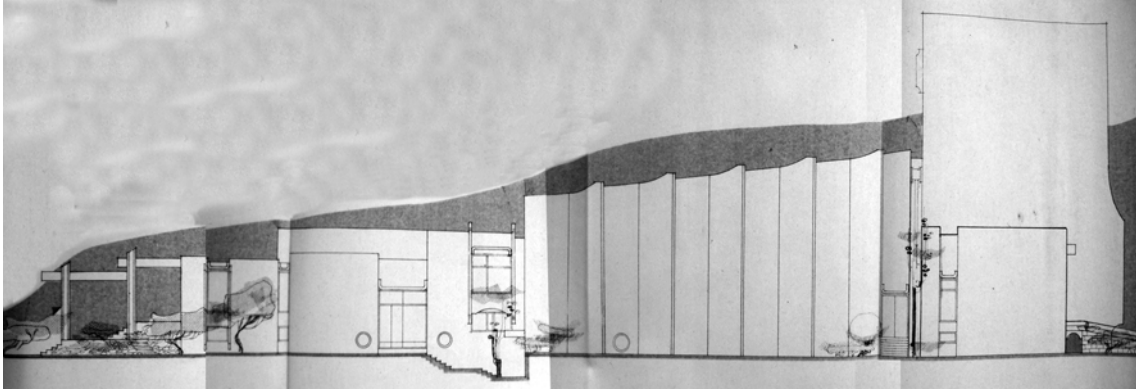
активности (драма, балет, сликарство, вајарство, графика, фолклор и сл.) тако да свака од активности чини самосталну цјелину а да су све повезане заједничким садржајима.⁶⁰⁶

Габарит новопроектваног објекта, инкорпориран у околно изграђено ткиво је произашао из задовољења програмом задате функције и теренских могућности – граница парцеле, „уз услов да се ниједан постојећи стамбени објекат не руши“, како би се постигао „компромис између двије различите функционалне цјелине јавног објекта – дома културе и објекта индивидуалног становања“.⁶⁰⁷ Поред тога, приликом постављања објекта на расположиву парцелу водило се рачуна и да се објекат што је више могуће одмакне од јужне саобраћајнице, односно мора, због темељења на што чвршћем терену и жеље да се објекат окружи заштитним зеленим појасом и како би приобални појас шеталишта добио потребну дубину управо на најфреквентнијем дијелу Бијеле.⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ Предлог пројектног програма, (Извор: ДАЦГ - Архивско одељење Херцег Нови, Фонд Завод за урбанизам и пројектовање, Херцег Нови).

⁶⁰⁷ Технички опис за пројекат Дома културе у Бијелој, 1984. година, (Извор: ДАЦГ - Архивско одељење Херцег Нови, Фонд Завод за урбанизам и пројектовање, Херцег Нови)

⁶⁰⁸ Исто.



Слика 77 – Нови Дом културе у Бијелој – Главни пројекат – бочна фасада. (Извор: ДАЦГ - Архивско одељење Херцег Нови, Фонд Завод за урбанизам и пројектовање, Херцег Нови).

Објекат је у процесу пројектовања и извођења био организационо и конструктивно подијељен кроз три ламеле А, Б и Ц: ламела А улазни дио – хол и фоаје, ламела Б гледалиште сале и ламела Ц бински простор са пратећим садржајима (висине бинских мостова од 9 до 18м). Главни улаз у објекат је из парка са источне стране, и ходна линија води кроз вјетробран најприје у улазни хол – „централно чвориште“, па преко фоајеа, тангирајући аперитив бар до велике сале са 510 сједишта.⁶⁰⁹ Бочни улаз са сјеверне стране је помоћни и самостални улаз за библиотеку са мањом читаоницом, у полуукопаној, сутеренској етажи која је вјешто повезана са холем и фоајеом преко средишњег атријумског простора.

У наставку објекта на западној страни, иза бинског простора, налази се љетњи биоскоп затвореног типа, ограђен високим зидом, са посебним објектом за билетарницу и контролу улаза. Овај простор, иако спољни, чини саставни дио објекта, будући да није адекватно уклопљен у окружење и његова усиљена позиција уз саму границу парцеле чини га претенциозним и готово насилним околним стамбеним објектима. Пролаз око објекта, који је био предвиђен пројектом није омогућен, па је објекат и на тај начин блокиран.

У обликовном смислу, објекат Дома културе у Бијелој карактерише **функцијом дефинисана форма**, омекшана вертикално извученим „пиластрима“ по бочним фасадама и у дијелу бинског кубуса. Главни улаз је посебно наглашен подјелом на два ходна тракта и употребом армирано-бетонских греда - „пергола“ и вертикално доминантних носача – стубова. Мотив „перголе“ кроз који се исчитава надовезивање на локални и медитерански градитељски контекст,

⁶⁰⁹ Исто.

првенствено као полутранспарентна заштита од сунца, наставља се и у уређењу парковске површине која се формирала управо захваљујући повлачењу објекта уз сјеверо-западну границу парцеле. Ова зелена површина, са кружним полунаткривеним мотивом „губна“, има значајну урбану и социјалну функцију у том дијелу насеља јер представља главно мјесто окупљања и дружења локалног становништва, у много већој мјери него што то чини Дом културе, који је, у свом основном функционалном смислу, као позориште и биоскоп, само повремено активан.

Колективно становање које се надовезује на објекат дома културе са западне стране указује на чињеницу, која је уочена и кроз друге примјере домова културе у Црној Гори (нпр. Никшић, Будва, Плав) да управо такав јавни садржај као што је дом културе утиче на генерисање савремене урбане матрице, односно да његова изградња често узрокује управо појаву колективног становања, посебно у срединама у којима доминира индивидуално становање.

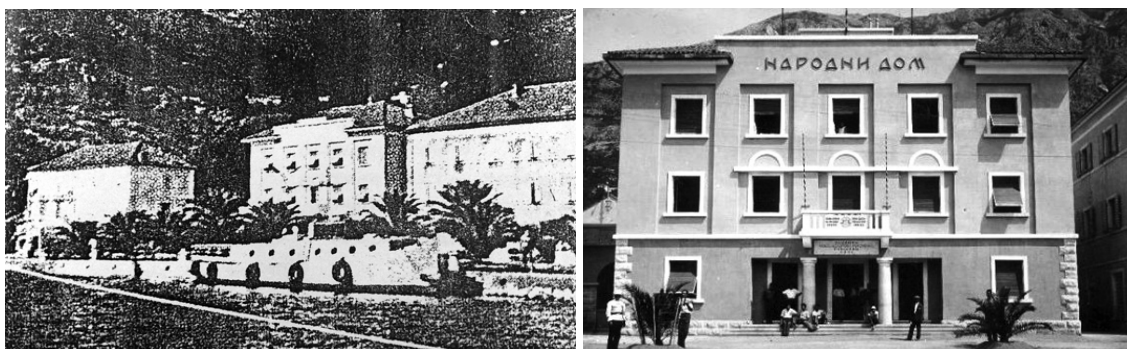


Слика 78 – Дом културе у Бијелој – предњи дио објекта према прилазном парку и мору (лијево) и дио бочне фасаде (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

5.4 Срушено и никад саграђено: Дом културе у Рисну (1981 -)

Дом културе у Рисну је почео да се пројектује одмах након земљотреса⁶¹⁰, јер је стари дом културе, из 1936. године, као задужбина познатог рисанског добротвора Васа Ђуковића, „најзначајнија културна и просвјетна институција града и шире околине“, био тешко оштећен, тако да „нема ни биоскопа ни приредбе, нити је могућ рад културно-умјетничког друштва, нити окупљање омладине, као ни других друштвено-политичких организација. Сваки друштвени и културно-умјетнички рад је замро.“⁶¹¹ Већина друштвених догађања и окупљања у том периоду у Рисну, који су имали негативан предзнак, као што су „ексцеси, картање, свађе, отварање све већег броја приватних гостионица-кафана“, оцијењени као неодговарајући у постизању „циљева самоуправног социјализма“ уз „развијање деструктивних појава“ били су очигледна посљедица управо „недостатка организованог дјеловања и непостојања институција културе, односно Дома културе“, па потреба за његовом изградњом постаје главно друштвено – политичко и социјално дешавање у граду.⁶¹²

Изнава се показује да један такав садржај као што је **Дом културе постаје могућност за сублимацију друштвено-политичких, историјских и традиционалних вриједности средине**, који треба да постане епицентар ширих урбаних дешавања и означи себе као „матични дом културе за ширу област“,



Слика 79 – Стари Дом културе (Народни дом) и школа који су били срушени у земљотресу. (Извор: Архива МЗ Рисан)

⁶¹⁰ Инвеститор пројектне документације била је Радна организација за изградњу и обнову Котора „Обнова“, а инвеститор изградње, Мјесна заједница Рисан када је формирана и Одбор за изградњу Дома, 1984. године, јер је СИЗ за културу и науку у Котору одбио да буде Инвеститор. (Извор: Архива МЗ Рисан, Општина Котор).

⁶¹¹ Молба Мјесне заједнице Рисан за убрзање изградње Дома културе, (Извор: Архива МЗ Рисан, Општина Котор).

⁶¹² Исто.

односно као „капитални објекат и Рисна и Котора и СР Црне Горе“, који ће се, у оквиру различитих програма, „интегрисати у мрежу црногорских и југословенских институција културе.“⁶¹³ Епитет „матични“⁶¹⁴ дом културе, који му је приписан још у првим програмским размишљањима о садржају објекта, даје му регионални значај, који излази из граница мјесне заједнице Рисан и обавезује га да, као такав, траје кроз вријеме и „одговори задацима и у првој половини 21. вијека“.⁶¹⁵

Дом се градио „у условима непостојања Генералног урбанистичког плана, као ни осталих урбанистичких планова“ и „још незавршене ревизије плана Јужни Јадран“⁶¹⁶, али се истовремено са израдом пројектне документације радио и Детаљни урбанистички план Рисна као и Урбанистички пројекат Старог града Рисна који су предвиђали нови дом културе, на изузетној локацији уз главну саобраћајницу и море, „на једном од најљепших мјеста у граду“, на терену некадашњих објеката дома културе и осмогодишње школе срушених у земљотресу, источном страном оријентисан ка највећој зеленој површини у мјесту, главном градском парку.⁶¹⁷ Приликом конципирања функције објекта узета су у обзир и стратешка одређења за даљи развитак града, прије свега, као „туристичког и транзитног мјеста, познатог лијечилишта и медицинског центра“.⁶¹⁸ Дом културе је, уз доминантну форму хотела „Теута“⁶¹⁹ на самој обали, који је завршен 1982. године, требао да буде једна од двије главне реперне тачке урбанитета рисанске обале.

⁶¹³ Ујес, Алојз., *Програмско – пројектни задатак за израду идејног пројекта за Дом културе у Рисну*, Рисан – Београд, октобар 1979. године. (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

⁶¹⁴ *Молба Мјесне заједнице Рисан за убрзање изградње Дома културе*, (Извор: Архива Мјесне заједнице Рисан, Општина Котор).

⁶¹⁵ Ујес, Алојз., *Програмско – пројектни задатак за израду идејног пројекта за Дом културе у Рисну*, Рисан – Београд, октобар 1979. године. (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

⁶¹⁶ Исто.

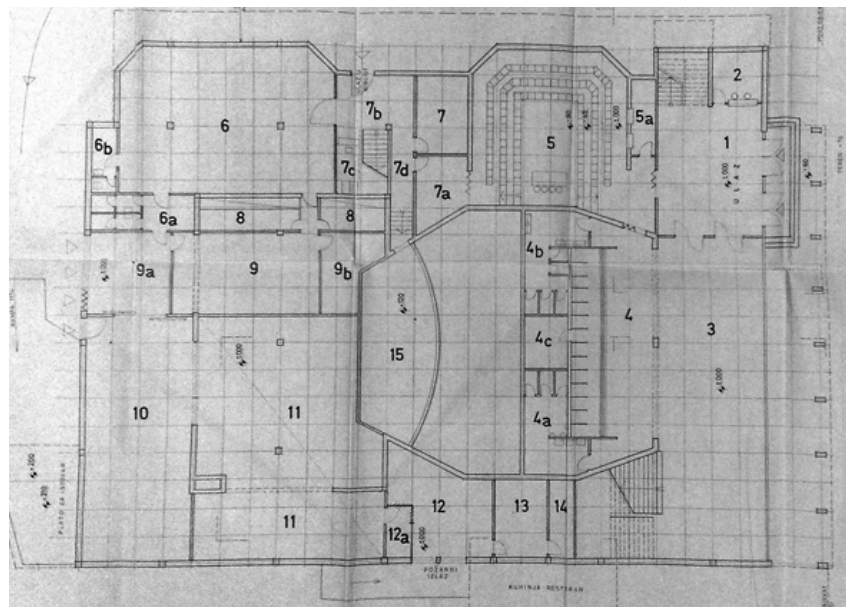
⁶¹⁷ Детаљни урбанистички план Рисна као и Урбанистички пројекат Старог града Рисна радио је Завод за урбанизам и пројектовање, Херцег Нови, 1983. године, са архитектом Живком Јањићем као главним планером и вођом радног тима. Архитекта Јањић наводи да је „од изузетног значаја за планерско-пројектантско понашање у овом амбијенту „Досије Котор 1979““, Јањић, Живко., *Архитектура*, (Подгорица: ИКЦГ, 2010), стр. 83.

⁶¹⁸ Ујес, Алојз., *Програмско – пројектни задатак за израду идејног пројекта за Дом културе у Рисну*, Рисан – Београд, октобар 1979. године. (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

⁶¹⁹ Аутори архитекте Ведад Хамшић и Радивоје Мандић из сарајевског „Архитекта“, Прва награда на позивном југословенском конкурс у 1980. године. На позивном конкурс у пројекат Института „др Симо Милошевић“ у Игалу, Хамшић осваја другу награду, затим, Прва награда на позивном југословенском конкурс у 1977. године за Дом пензионера и инвалида рада у Титограду, Хамшић – Мандић, није реализовано. (Извор: 11 (13) Истакнутих архитеката Југославије, Ивица Млађеновић) стр. 13 – 16.

У току израде пројектне документације поједине историјске **чињенице везане за културу и тековине револуције** добијају на значају и директно утичу на концепцију и садржаје Дома - „Рисан је прастари град Боке которске и једно од најстаријих урбаних насеља по коме је Бока которска носила назив Sinus Rhizonicus (Рисански залив)“, мјесто богато „скоро свим културним слојевима“ као и „познато устаничко мјесто“, а посебно је значајна његова улога „у развоју црногорске културе од почетка 19. вијека до 1918. године“. Чињенице да је у Рисну око 1834. године основана прва библиотека и читаоница у Црној Гори, као и једна од првих приватних школа 1832. године, изнова добијају на значају и директно утичу на организациону и садржајну концепцију дома, нарочито, у вези са капацитетима простора библиотеке и читаонице. Осим тога, „вријеме Версајске Југославије (1918 – 1941) када је Рисан био једна од комунистичких општина Југославије, јер је за предсједника изабрао Николу Ђурковића, касније народног хероја и познатог борца НОБ-а, говоре о посебној пажњи коју треба посветити обиљежавању НОБ-а у просторима новог Дома културе“.⁶²⁰

Дом културе, као јавно, колективно добро, постаје „општа ствар“, па је „концепт Дома продискутован на демократски и самоуправан начин“ на



Слика 80 – Основа приземља новог Дома културе у Рисну, главни пројекат. 1, 2, 3 – улазна зона објекта. (Извор: Архив МЗ Рисан)

⁶²⁰ Ујес, Алојз., *Програмско – пројектни задатак за израду идејног пројекта за Дом културе у Рисну*, Рисан – Београд, октобар 1979. године. (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

многобројним скуповима, састанцима, договорима и јавним зборовима грађана Рисна.⁶²¹

Одмах након земљотреса, октобра 1979. године професор Алојз Ујес, са Факултета драмских умјетности у Београду, је направио „програмско-пројектни задатак за израду идејног пројекта“⁶²² за Дом културе, у коме је била предвиђена вишенамјенска сала са 430 мјеста (касније смањена на 300), позивајући се на капацитете старог Дома културе, који „је имао 2.221м² и велику салу са 423 сједишта“.⁶²³ Осим велике сале и бине, са проскенијумом и оркестарским простором (за 50 музичара) и пратећим просторима, била је предвиђена и мала сала са 110 мјеста, сала за пробе, библиотека са 24 – 30.000 књига⁶²⁴, читаоницом за одрасле и дјецу са 60 сједишта, свечани хол са „великим балконом отвореним према мору“, канцеларијски простор. Биле су предвиђене и просторије за рад „Друштва за његовање револуционарних и културних традиција града Рисна“, рад љетње школе мозаика и иконописа, просторије за разноврсне омладинске секције (млади истраживачи, радио и фото секција, умјетничке секције и сл.), затим, „мали базар“ - низ малих продавница (часописи, дрогерија, посластичарнице, туристичке агенције), „чиме би дом покривао своје трошкове“.⁶²⁵ Прва предвиђена површина објекта, била је око 2.800 м² („брuto“, односно око 2.150 м² „нето“ површине) и професор Алојз је, у поређењу са другим објектима сличног типа на подручју тадашње Југославије, оцјењује као „малу, колико иначе имају најмањи домови културе у мањим мјестима у земљи“, уз напомену да простори морају имати вишенамјенски карактер и да „некорисна површина“ (ходници, санитариије и сл.) не буде већа од 20% бруто површине објекта.

На основу овако утврђеног програма, у фебруару 1980. године усвојен је пројектни задатак архитекте Ђорђа Митровића⁶²⁶, у јулу исте године завршен

⁶²¹ Ревизију Главног пројекта извршио РЗУП Титоград, архитекта Павле Поповић предсједник комисије, (Извор: Архива Мјесне заједнице Рисан, Општина Котор).

⁶²² Ујес, Алојз., *Програмско – пројектни задатак за израду идејног пројекта за Дом културе у Рисну*, Рисан – Београд, октобар 1979. године. (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

⁶²³ Исто.

⁶²⁴ „према Југословенским стандардима за „народну библиотеку“ као посебну категорију библиотеке и према нормативима УНЕСК-а, који предвиђа 2 књиге по становнику, са предвиђањем за следећих 50 година“, Исто.

⁶²⁵ Исто.

⁶²⁶ ООУР „Пројектни биро“, Грађевинско радне организације (ГРО) „Неимар“ из Београда, (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

идејни пројекат, а главни архитектонско-грађевински пројекат у марту 1981. године, са површином објекта од 2.815 м².⁶²⁷

Међутим, већ након израде идејног пројекта уочени су разни недостаци, па тако у примједбама чланова Комисије за оцјену идејног пројекта, стоји да је „пројекат нерационалан, премашује квадратуру предвиђену инвестиционим програмом, да је потпуно запосјео парцелу не само старог, срушеног дома културе, већ и старе школе, да је површина премашена за више од 800 м² (укупна бруто површина износила 3.321 м²), кубатура за око 4.500 м³, да сала са 300 сједишта није прегледна за биоскопске представе (40 мјеста није функционално), да позиције и приступи појединим просторијама и садржајима нису адекватни, као што је библиотека са читаоницом која је превише удаљена од главног улаза и са погледом на економско двориште, да главно степениште са билетарницом заузима највриједнији простор (визуре ка мору, риви, шеталишту и парку), да су комуникације дуге и недовољно димензионисане, инвестициона сума премашена за двије милијерде старих динара, а да при том недостају неки садржаји као што су диско клуб, клуб за поморце, читаоница за омладину и пионирска организација“.⁶²⁸

И поред видљивих недостатака „идејни пројекат је прихваћен“⁶²⁹, уз захтјеве да се повећају простори за рад секција, да се сала уради конкавно ради боље сагледивости биоскопског платна, да се изнад свечаног хола на првом спрату подигну просторије које су биле предвиђене на другом спрату, како би се ублажио доминантни кубус позоришне бине и „ускладиле масе објекта“ (од тога се на каснијим састанцима, на инсистирање пројектанта одустало, због пропорција главне фасаде), као и да се усклади „кубатура са употребном површином просторија“. И касније, у извјештају Комисије за ревизију главног архитектонско-

⁶²⁷ У Листу непокретности (извод 114), МЗ Рисан, укњижена је површина од 1.854 м², спратност П, (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

⁶²⁸ Примједбе на идејни пројекат Дома културе у Рисну, председника Комисије за оцјену идејног пројекта, архитекте Тихомира Ивановића из Дубровника, достављене накнадно, октобра 1980. године, (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

⁶²⁹ Извјештај о Идејном пројекту Дома културе у Рисну, 27. септембар 1980. године. У Комисији за оцјену идејног пројекта која је формирана били, између осталих, и архитекта Тихомир Ивановића из Дубровника, председник комисије и архитекта Живко Јањић из Завода за урбанизам и пројектовање, Херцег Нови, члан комисије. (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

грађевинског пројекта⁶³⁰, фебруара 1982. године, била је прихваћена само фаза архитектуре а уочено је да „овакво стање документације и неусклађеност фаза може довести до тешкоћа у реализацији објекта“.⁶³¹ Поправке у пројектној документацији и усаглашавање појединих фаза, „ревидовање техничке документације са закашњењем“ уз финансијске потешкоће, одвијале су се споро и трајале све до 1984. године.



Слика 81 – Дом културе у Рисну чија је градња обустављена – запуштен и препуштен забораву. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Архитектура, као што је то и овдје случај, није само плод политичке или урбанистичке одлуке, већ је она производ готово непрестане друштвено-политичке борбе, у овом случају мјесне заједнице Рисан са општином Котор, па је, без обзира на многе састанке, молбе, захтјеве, дописе у којима се „налаже стручним службама СИЗ-а науке и културе Котор да објекат уврсти у План градње за 1982. годину као један од приоритетних објеката“⁶³², тај процес, како би се, између осталог, ускладио и са урбанистичко-планском документацијом која је била у изради, био доста успорен. Тако је, на примјер, од Одлуке о градњи донешене још 1982. године, тек двије године касније, 1984. године, у складу са ДУП-ом Рисан, донешена Одлука о рушењу старог дома, а почетком 1985. године Рјешење о локацији и, нешто касније, Рјешење о одобрењу изградње.

Приликом рушења старог објекта дошло до појаве подземних вода, што је проузроковало додатне непредвиђене трошкове, па се амбициозна жеља људи из Одбора за изградњу МЗ Рисан, да се објекат заврши и свечано отвори 1985.

⁶³⁰ *Извјештај Комисије за ревизију главног пројекта Дома културе у Рисну*, из јануара 1982. године, ревидент: Републички завод за урбанизам и пројектовање (РЗУП) Титоград, предсједник Комисије за ревизију, архитекта Павле Поповић. (Извор: Мјесна заједница Рисан, Општина Котор)

⁶³¹ Исто.

⁶³² *Приговор МЗ Рисан на записник са седнице Скупштине СИЗ-а културе и науке у Котору*, одржане 25.03.1982. године, (Извор: Архива Мјесне заједнице Рисан, Општина Котор).

године, како би се прославило 150 година од прве Рисанске јавне читаонице (1935), није могла остварити, као ни годину дана касније, када се очекивало да ће се „објекат добити у години када слаavimo 50. година црвене општине у Рисну, јубилеј са каквим се може похвалити мали број мјеста у нашој земљи“.⁶³³

Оно што је уочено још у току израде програмско-пројектног задатка, да се „конципирање Дома културе, договарање о његовој улози и функцији, о намјени и организацији простора, остварује у неповољним материјалним, психолошким и урбанистичким условима, што ће оставити трага на средину, па вјероватно и на објекат“⁶³⁴, постало је стварност, просторно се материјализовало у још неартикулисану, недовршену масу грубих грађевинских радова. Већ на самом почетку градње се појављују финансијски проблеми, јер одобрена средства Фонда за обнову и изградњу општине Котор за 1985. годину за Дом културе у Рисну (од 111.000.000 динара), нису била довољна, али је извођач радова прихватио да отпочне градњу.⁶³⁵ Годину дана касније, додатна средстава за завршетак прве фазе (груби грађевински радови), нису уврштена у Предлог плана Фонда за обнову и изградњу Општине Котор за 1986. годину, што је убрзо блокирало градњу.

Двије године након почетка радова, октобра 1987. године формирана је Комисија са задатком да испита и предложи измјену пројектног задатка у циљу рационализације простора и смањења трошкова. Одбор за градњу Дома је прихватио извјештај Комисије, тј. препројектовање објекта и пренамјену појединих простора још у фази изградње, ради рационалнијег завршетка, што је подразумевало смањење висине сцене и портала бине, спратних висина простора иза бине, умјесто бибилотеке, улазног хола и гардероба у приземљу били су предвиђени пословни простори са адекватном намјеном, један дио простора гардероба извођача припојен је бифеу како би се створили услови за ресторански простор, измијењен је систем гријања и одлучено да се изведе само инсталација вентилације (не и климатизације), рационалнију обраду фасаде, тј. замјену монтажних елемената класичним начином затварања отвора и обраде. Ово „компримовање“ садржаја објекта за културу у корист комерцијализације

⁶³³ Приговор на предлог Плана употребе средстава Фонда за обнову и изградњу Општине Котор, за 1986. годину, (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

⁶³⁴ Ујес, Алојз., *Програмско – пројектни задатак за израду идејног пројекта за Дом културе у Рисну*, Рисан – Београд, октобар 1979. године. (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

⁶³⁵ Грађанске радове изводио ГРО „Првоборац“ из Херцег Новог, а надзор РО „Обнова“ из Котора, (Извор: Архив Мјесне заједнице Рисан)

простора није дало задовољавајуће резултате, градња је убрзо, у потпуности заустављена, а објекат добио назив „недовршени дом“.

Као посљедица тога се, 1996. године ради поновни покушај „компримовања културе“, па је у идејном пројекату пренамјене простора који је направљен, концепција била да се уради јасна просторна подјела на два дијела, просторе за потребе мјесне заједнице са једне, и остатак простора, са друге стране, који би се дао „у закуп да би се тим средствима уредио простор за потребе мјесне заједнице“, а „подигнут ће се велики зид да се ти простори одвоје од шопинг центра који се може искористити као изложбени пано за рисанске и друге умјетнике“.⁶³⁶ Тако су доминантно предвиђени комерцијални садржаји, углавном у приземљу, као што је „шопинг центар“, ресторан, туристичка агенција и слично. Чак је, како би се простор боље искористио, била разматрана и доградња другог спрата, односно формирање „медитеранског туристичког центра, са апартманима за рентирање“.⁶³⁷ Пред најездом комерцијалних, културни садржаји, још увијек некомерцијализовани, се готово у потпуности губе, задржана је само идеја о библиотеци са читаоницом и депоом, као и музеј рисанских старина, који је очигледно, замијенио некадашњу идеју о спомен простору везаном за тековине



Слика 82 – Дом културе у Рисну (1981 – 2012). (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

⁶³⁶ Технички опис уз Идејни пројекат пренамјене Дома културе из 1996. године, архитекта Тања Бећир, (Извор: Мјесна заједница Рисан, Општина Котор), стр. 2.

⁶³⁷ Исто.

НОБ-а и револуције, коме је придружена сала за вјенчања. Такође се одустало од „позоришног простора“ у корист биоскопског, па се „позоришна бина затвара великим зидом који ће послужити као биоскопско платно“.⁶³⁸

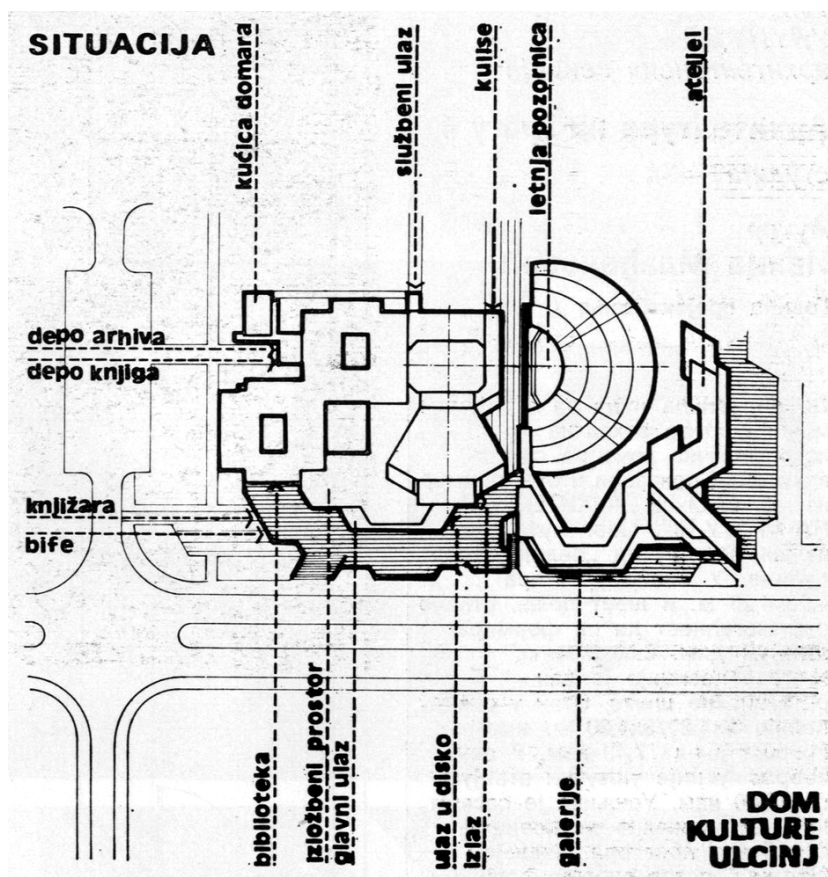
Концепција се потпуно мијења, па се чак, у постмодернистичком маниру, појављује идеја о постављању „стarih мермерних стубова, са срушеног дома културе, са капителима као славолуком“ као успомена на некадашњег добротинитеља који је подигао стари дом културе Васа Ћуковића.⁶³⁹ Тај повратак „стarih мермерних стубова“, интерполација старих елемената у „ново“ уноси нову, постмодернистичку вишезначност, праћену промјеном архитектонских кодова. Концепција Дома културе нестаје, **култура као садржај се губи**, остаје само „празан простор који треба што боље искористити за новчану добит“. Архитектура - објекат културе престаје да постоји, постаје безначајна јер не функционише, нема сврху, догађај, дешавање. Потреба за реконекцијом са старим, за успоменом и сјећањем, потреба да се кроз архитектуру задрже и одрже просторне промјене кроз вријеме, показује да је **архитектура „визуелни времеплов“ - садржалац друштвено-временског континуума**.

⁶³⁸ Исто.

⁶³⁹ Исто.

5.5 Надовезивање на постојеће: Дом културе у Улцињу (1981-)

Дом културе у Улцињу, (некадашњи Дом културе “Едвард Кардељ“) архитекте Миланке Лукић, из „Комграп–пројект“–а Београд, изабран међу неколико предложених идејних рјешења, није никада у потпуности завршен. По оцјени инвеститора и комисије ово рјешење је највише задовољавало дате услове јер је имало „карактеристичност ликовног израза, функционалност и уклапање у амбијент“.⁶⁴⁰ Идејни и главни пројекат је урађен одмах након земљотреса, 1981. године.⁶⁴¹

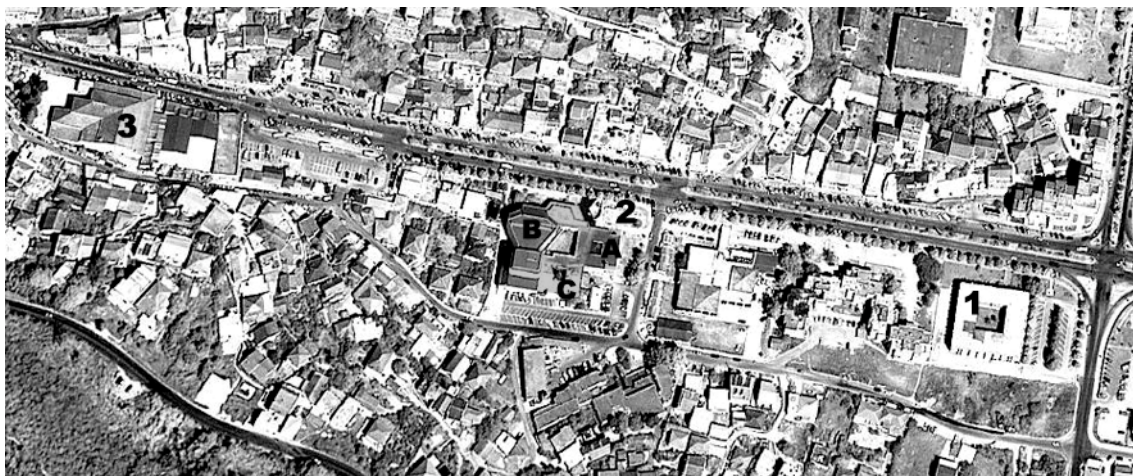


Слика 83 – Дом културе у Улцињу – концепт ситуационог рјешења. Уз Дом културе, у „зони ширења“ били су предвиђени и остали садржаји у функцији културе: љетњи амфитеатар са галеријама и атељеима за умјетнике. (Извор: Каталог 8. Салона архитектуре у Београду, 1982. године, стр. 53.)

⁶⁴⁰ „Дом културе у Улцињу“, *Каталог 8. Салона архитектуре у Београду*, (Београд: Музеј примењене уметности, 1982), стр. 53.

⁶⁴¹ „Технички опис“ уз *Главни архитектонско-грађевински пројекат за Дом културе у Улцињу*, пројектант: ООУР „Комграп–пројект“ Београд, фебруар 1981. година. (Извор: ДАЦГ - Архивско одјељење Улцињ), несистематизовано.

Диспозиција и обликовање Дома културе били су **условљени габаритом некадашњег дома здравља**⁶⁴², након земљотреса санираног и адаптираног за пратеће културне садржаје – градску библиотеку и архив, са којима чини функционалну цјелину.⁶⁴³ Урбанистичким рјешењем ширег потеза („зона ширења“) уз главну градску булеварску улицу било је предвиђено да се садржаји дома културе, касније комплетирају великим љетњим амфитеатром окруженим изложбеним просторима и галеријама ликовних и примијењених умјетности, као и атељеима умјетника.⁶⁴⁴



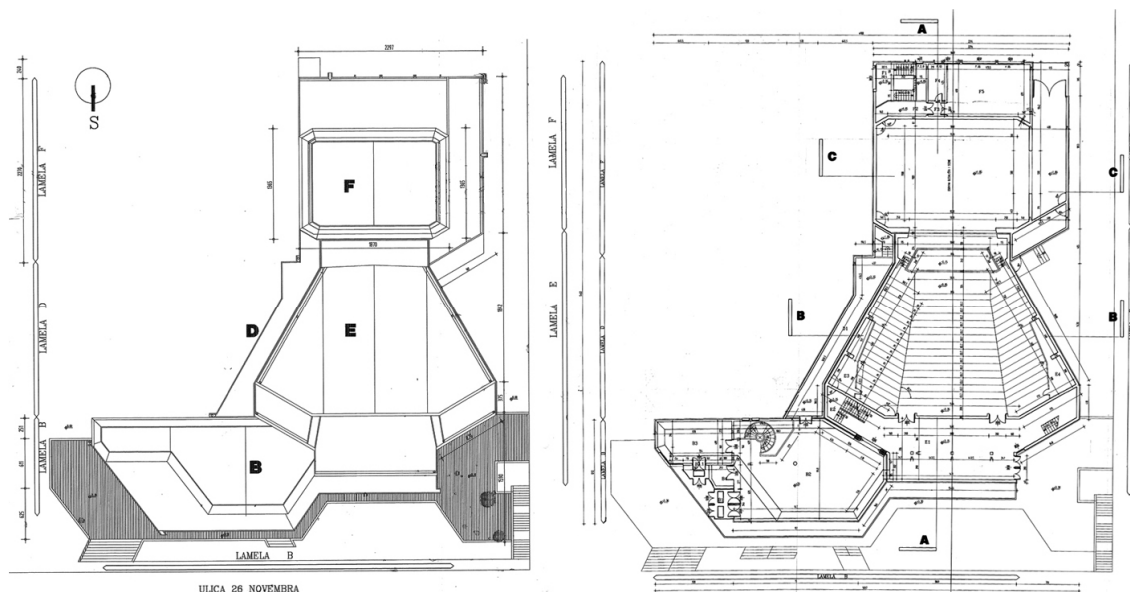
Слика 84 – Шира ситуација уз главну градску саобраћајницу, булевар Маршала Тита. 1 – Општина, 2 – Дом културе, 3 – Трговачко-пословни центар. Ламеле А и Ц - адаптирани и санирани стари дом здравља сада дио Дома културе, ламела Б – дограђени дио – хол и фоаје, универзална сала са галеријом на спрату, бина и пратећи простори. Нова зграда Дома здравља налази се југоисточно, на крају истог булевара. (Извор: Google Earth, date 22. 08. 2009, обрадила: С. Стаматовић Вучковић)

Дом културе се функционално и обликовно, састоји из два дијела: **санираног и адаптираног дијела** (старог дома здравља) гдје су смјештени библиотека са читаоницом, архивско одјељење, радио Улцињ, као и техничке просторије (трафо станица и стан домара), и дограђеног, **новопројектованог дијела** са универзалном салом као централним садржајем, бином са пратећим просторима, који су организовани у неколико функционалних цјелина. Иако су већ 1982. године били урађени сви извођачки пројекти, процес извођења радова је текао споро, подијењен у више пројектантских и извођачких фаза.

⁶⁴² Нова зграда Дома здравља изграђена је на другом мјесту, јужно, на крају булевара, и била је поклон пријатеља из Румуније након земљотреса., у „Дом културе у Улцињу“, *Каталог 8. Салона архитектуре у Београду*, (Београд: 1982), стр. 53.

⁶⁴³ „Технички опис“ уз *Главни архитектонско-грађевински пројекат за Дом културе у Улцињу*, (Извор: ДАЦГ - Архивско одјељење Улцињ), несистематизовано.

⁶⁴⁴ „Дом културе у Улцињу“, *Каталог 8. Салона архитектуре у Београду*, (Београд: 1982), стр. 53.



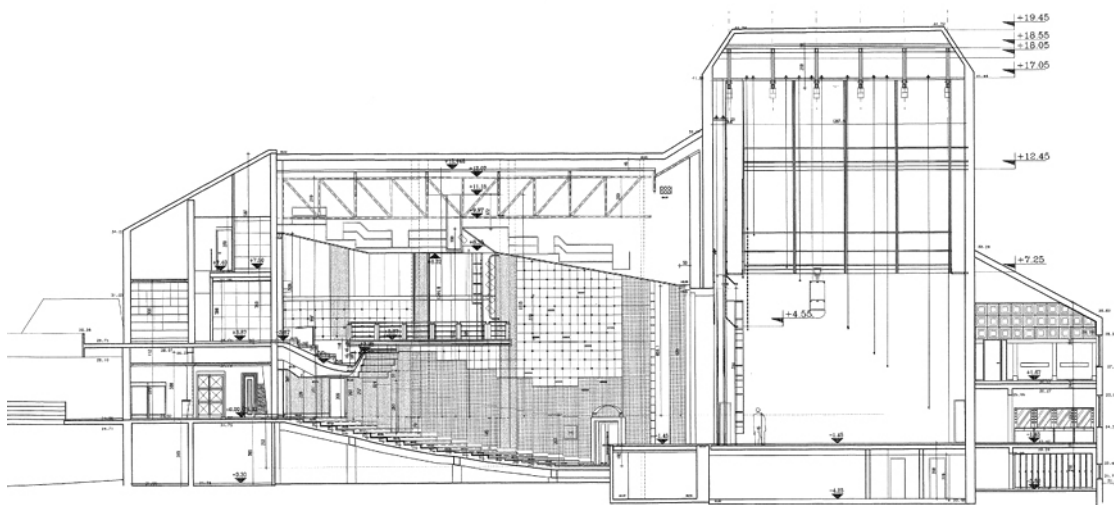
Слика 85 – Диспозициона основа новог дијела Дома културе: ламеле Б, Е, Ф и Д (лијево) и основа приземља са универзалном салом од 608 сједишта (десно). (Извор: Инвестиционо техничка документација за завршетак радова на Дому културе у Улцињу, 1998. година., Архив Дирекције јавних радова Црне Горе)

Објекат се састојао у основи од три ламеле: **ламеле А и Ц** – прва фаза - стари дом здравља (санација и потпуна адаптација), **ламела Б** – друга фаза - нови дио комплекса састављен од ламела Б, Д, Е и Ф (пројектна документација завршена 1985. године). У **ламели Б**, у подруму је било предвиђено склониште са потребном комуникацијом, у сутерену књижара, кафе бар, позоришна касина и диско клуб (који су према потреби могли да се споје), као и помоћне просторије (магацини, кухиња и санитарије), у приземљу изложбена галерија, главни улазни хол за универзалну салу и улаз у диско клуб. Испред главног улаза формиран је „плато за окупљање са оградом са клупама“⁶⁴⁵ који је истовремено кров над дијелом сутерена, а обједињује улазне зоне сале и библиотеке.

У **ламели Д**, која затвара једно од два атријума, смјештена је у приземљу мала сала за састанке и шах секција, као и једна везна ненакривена тераса, са ламелом Ф, а у сутерену санитарије за велику салу. **Ламела Е** је главни дио објекта гдје се налази универзална дворана капацитета 608 мјеста (партер 464, галерија 144). У сутерену ове ламеле су били предвиђени уређаји машинских инсталација, гардеробе, фоаје диско клуба, у приземљу главно гледалиште са фоајеом, а на спрату, галерија и кино кабина са кабинама симултаног превођења и просторијама уређаја за освјетљење. **Ламела Ф** је захватала простор сцене и пратећих

⁶⁴⁵ „Технички опис“ уз Главни архитектонско-грађевински пројекат за Дом културе у Улцињу, (Извор: ДАЦГ - Архивско одјељење Улцињ), несистематизовано.

просторија, подбински простор, гардаробе, санитарije и салу за фолклорну секцију, повезане службеним холлом.



Слика 86 – Дом културе у Улцињу - подужни пресјек, најадекватније просторно-димензионисан бински простор у Црној Гори, још увијек непотпуно технички опремљен. (Извор: Инвестиционо техничка документација за завршетак радова на Дому културе у Улцињу, 1998. година., Архив Дирекције јавних радова Црне Горе)

Просторно-техничко рјешење бинског простора издваја овај дом културе од осталих на територији Црне Горе, прије свега, јер располаже позорницом (средње величине) способном да прихвати „сва сценска извођења сем великих оперских представа које се могу изводити у смањеном аранжману. [...] јер се на ријетко којој позорници, сем на позорницама оперских кућа, може изводити велики оперски репертоар.“⁶⁴⁶ То подразумијева савремену концепцију позоришне сцене са предњим, средњим и задњим планом, укупне површине 227,16 м² (дубине 12,62м, ширине 18м, три радне галерије на котама 9,85м, 13,15м и 16,45м, максималне димензије портала 10х8м, а минималне 8х5,65м, проскенијумом са покривеном оркестарском шкољком, ширине 3,5м, отвора оркестарске шупљине 10х2,2м), ротационом плочом пречника 10м са погоном и ротацијом у оба смјера, што омогућава „коришћење позорнице на више начина, од статичне слике до покретне када се ротација користи као место комплетно изграђеног простора по коме се, могућношћу супротног кретања ротације, може радња водити у свим

⁶⁴⁶ *Технолошки опис позорнице и уређаја неопходних за опремање представа за Дом културе у Улцињу, пројектант: ООУР „Комграп-пројект“ Београд, јун 1985. године, (Извор: ДАЦГ - Архивско одјелење Улцињ), несистематизовано.*

просторима који се појаве у тренутку.⁶⁴⁷ Оваква концепција бине, као и димензије универзалне сале, омогућавали су веома разнолику намјену простора, од најзахтјевнијих позоришних представа, драме, опере и балета, најразличитијих фестивала (филмских, сценских, музичких), разних концерата, до презентација, симпозијума, конгреса, комерцијално пропагандних активности, политичких промоција и сл.⁶⁴⁸

У обликовању објекта је лако уочити различитост **дводјелне форме**: два кубуса квадратне основе са мањим унутрашњим атријумима - **форма старог**, адаптираног и санираног дома здравља и из **функције произашла форма** са новим садржајима, гдје волуметријски, вертикално изражен, доминира бински кубус. Првим пројектом (1981) било је предвиђено да објекат буде обложен „бијелим вјештачким мермером са отворима застакљеним тамним стаклом“, што је, како су то аутори наглашавали, давало „гаранцију да ће под медитеранским сунцем дјеловати импресивно“.⁶⁴⁹ Денивелација терена у односу на коту прилазног тротоара, наслијеђена и постојећим објектом, условила је **наглашене „мостовске“ везе** објекта и улице, које, оградама изражене хоризонталности постају главно обликовно обиљежје објекта у сагледавању са булевару Маршала Тита.



Слика 87 – Дом културе у Улцињу – поглед са сјевероистока. Денивелација терена у односу на улицу условила је везу са објектом преко степеништа и наглашеног платоа који се формира између тротоара и улаза. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

⁶⁴⁷ Дом културе Улцињ — Уводни текст, опис, предмјер и предрачун уз Идејни пројекат Ентеријера, „Југодрво“ а.д., Београд, 1997.год., (Извор: Архив Дирекције за Јавне радове Црне Горе, свеска 18.б. стр. IX.)

⁶⁴⁸ Исто.

⁶⁴⁹ „Дом културе у Улцињу“, Каталог 8. Салона архитектуре у Београду, (Београд: 1982), стр. 53.

6. Развој „наразвијених општина“: изградња домова културе на сјеверу Црне Горе (1980 – 1990)

Крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година 20. вијека већина градова у сјеверном дијелу Црне Горе је, упркос наглом послератном развоју, заснованом најчешће на неком облику индустрије и „бржем развоју културе условљеним првенствено успјешним привредним развојем“ имала карактер „мање развијених општина“.⁶⁵⁰ Од укупно 20 општина, колико их је било у то вријеме у Црној Гори, „третман мање развијених општина има њих 10: Бијело Поље, Мојковац, Колашин, Рожаје, Жабљак, Иванград, Плав, Плужине, Шавник и Улцињ“⁶⁵¹, од чега 9 у сјеверном подручју.

У тим општинама углавном су, доста отежано, функционисали биоскопи и то у лошим просторним условима, са дотрајалом техничком опремом. У општини Жабљак основни носилац културне дјелатности био је туристичко-културни центар, у просторима реконструисаног задружног дома, који је имао библиотеку, читаоницу и биоскоп са 266 мјеста.⁶⁵² У Иванграду је постојао само биоскоп „13 јул“ са 427 сједишта, „смјештен у дотрајалом Дому културе“.⁶⁵³ У Колашину се културни живот одвијао у Спомен-дому ЗАВНО Црне Горе и Боке, који је имао „позоришну и биоскопску салу, библиотеку и музејске просторије“⁶⁵⁴, у општини Плав је био завршен мањи дом културе у Мурини, у Рожајама је постојао само биоскоп у згради која је власништво Трговинског предузећа „Бисерница“. Једино је у Плужинама већ био изграђен дом културе⁶⁵⁵ а у Мојковцу дом културе у изградњи, у који је требало да се смјести Центар за културу „Ненад Ракочевић“.

Према тадашњим статистичким подацима на један биоскоп у Црној Гори долазило је просјечно 12.046 становника, а у сјеверном подручју чак 18.812 становника, односно на једно биоскопско мјесто 78 становника у неразвијеном дијелу Црне Горе, што је оцијењено као недовољно, па је било потребно да се

⁶⁵⁰ Информација о актуелним питањима развоја културе у мање развијеним општинама СР Црне Горе, септембар 1982. године (Извор: ДАЦГ, Фонд 99 – РСО, 1982/217, фас. 107), стр. 6 -7.

⁶⁵¹ Исто.

⁶⁵² Исто.

⁶⁵³ Исто.

⁶⁵⁴ Исто.

⁶⁵⁵ Поред Дома културе у граду био је изграђен и Спомен дом у Црквичком пољу, такође у општини Плужине. Исто.

предузму адекватне мјере за „ширење мреже домова културе и стварање услова за презентацију културних програма и развој аматеризма“.⁶⁵⁶ Тако је осамдесетих година била предвиђена интензивнија изградња домова културе „у мање развијеним и приграничним подручјима Републике, дијелом пренесена из претходног планског периода“.⁶⁵⁷

Посљедица ове **културно-планске политике** усмјерене на сјеверне области, од које је архитектура директно зависила, била је изградња домова културе у Шавнику, Плужинама, Мојковцу и Плаву и реконструкција задружног дома у Рожајама.

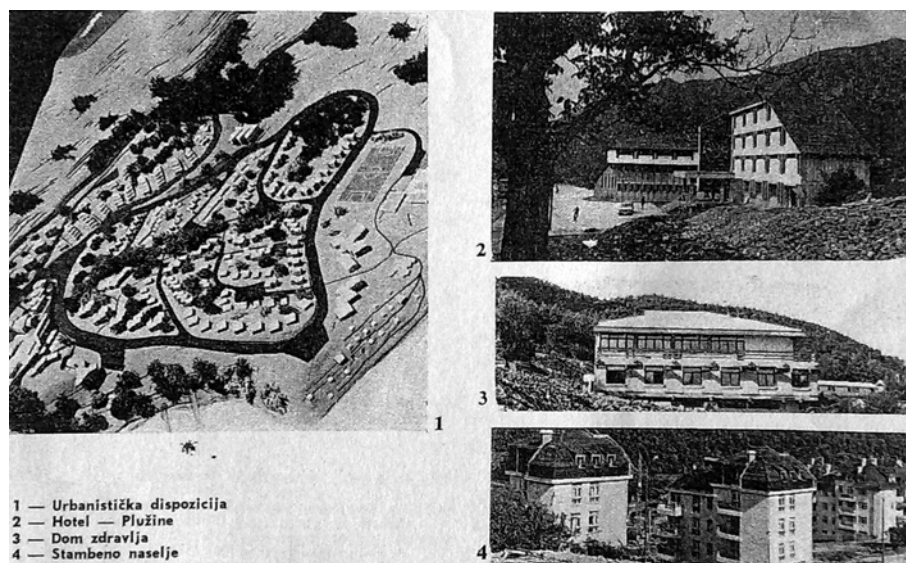
⁶⁵⁶ Исто.

⁶⁵⁷ Исто, стр. 17-31.

6.1 Дом културе у Плужинама (1982)

Плужине, најмлађа варошица на Балкану, почиње свој нови живот седамдесетих година 20. вијека, када је потапањем кањона Пиве и формирањем акумулационог језера, потопљено и старо насеље, а изградњом Хидроелектране Пива (1976) и Фабрике електрода (ФЕП, 1986) град се привредно дефинисао. Радови на овом великом подухвату пресељења потопљеног насеља почели су још 1966. године, а урбанистичко рјешење насеља површине од 33,5ха за 2.000 становника, архитекте Оливере Обрадовић, из 1968. године почело је да се реализује у периоду од 1972. до 1976. године када је и изграђен највећи број објеката колективног становања.⁶⁵⁸ Поред објеката те намјене изграђени су и дом здравља и хотел, са идејом да се нови град може развити „у туристички пункт на путу Никшић – Фоча“.⁶⁵⁹

Након изградње ових објеката, почетком осамдесетих година почела је и изградња Дома културе.⁶⁶⁰ Објекат је површине око 720м², спратности П+1, са



Слика 88 – Урбанистичко рјешење насеља Плужине и објекти у насељу (1968), реализација 1972 – 1976. године. Слободне групације објеката излазе из ортогоналних система, пратећи изохипсе терена. (Извор: *Архитектура – Урбанизам*, бр. 78-79, (Београд: 1977), стр. 91.)

⁶⁵⁸ Ивестициона вриједност Прве етапе изградње била је 50.000.000 динара., у „Урбанистичко решење насеља Плужине“, *Архитектура – Урбанизам*, бр. 78-79, (Београд: 1977), стр. 91.

⁶⁵⁹ Исто.

⁶⁶⁰ Инвеститор објекта било је Јавно предузеће „Електропривреда Црне Горе“ са сједиштем у Никшићу. Пројектна документација везана за Дом културе у Плужинама налази се у сједишту „ХЕ Пива“, дио „Електропривреде Црне Горе“ у Плужинама. Из одређених разлога није омогућен увид у документацију. (Извор: С. Стамаговић Вучковић)



Слика 89 – Дом културе у Плужинама (централни дио фотографије), неуређена зелена површина и зграда „Електропривреде“ (десно). У позадини Дома културе виде се стамбени објекти и зграда Општине који са Домом „граде“ заједнички јавни простор – каскадни „парк – трг“. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

салом биоскопског карактера капацитета 200 мјеста, библиотеком, ТВ салоном (салом за предавања) на спрату и канцеларијским простором и бифеом у простору хола.⁶⁶¹ Објекат је лоциран уз „зелени трг“ – јавни простор који је формиран зградом Општине и стамбеним објектима, одмах уз фреквентну пјешачку комуникацију која повезује, по каскадно покренутом терену, главну саобраћајницу и аутобуску станицу са приобаљем језера. Са друге стране објекта налази се неуређена зелена површина и нешто даље, у њеном наставку, зграда Електропривреде Црне Горе (ХЕ „Пива“).

У вријеме неких културних манифестација на отвореном, најчешће у лјетњем периоду, неуређен простор између Дома културе и зграде Електропривреде се опрема монтажним бинским простором и добија намјенски јавни карактер.

Из урбанистички неартикулисане ситуације у зони дома културе, нарочито у дијелу према згради Електропривреде, као и позиције главног улаза која је, умјесто оријентације ка јавном простору, заклоњена и неприступачна, окренута ка падини брда, исчитава се, поред евидентног изостанка уређења терена око објекта, највјероватније, још један недовршен урбани процес, започет крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година.

⁶⁶¹ *Просторно-урбанистички план општине Плужине до 2028. год.*, обрађивач: ЈУГИНУС доо, Београд и ЈУГИНУС – МОНТ Бијело Поље, јун, 2012. (Извор: Министарство туризма и уређења простора Црне Горе, Подгорица), стр. 50.

Функционално-обликовна дефиниција Дома културе произилази из конструктивне матрице и појединих архитектонских елемената. Иако покривена косим кровним равнима у циљу прилагођавања специфичним климатским условима, форма објекта је у основи кубична са уочљивим конструктивним елементима који излазе на фасаду допуњени функцијом сливника. Вертикална подјела фасаде, на појединим дјеловима (хол, степениште) прошупљена уским стакленим призмама или прозорским отворима и бојена црвеном бојом, је и основна обликовна карактеристика објекта.



Слика 90 – Дом културе у Плужинама – главни улаз. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

6.2 Спомен дом – дом културе у Шавнику (1983)

Од једне активне вароши и центра дурмиторског среза, са краја 19. и прве половине 20. вијека, која је имала „**надалеко чувену шавничку читаоницу**“, још од 1898. године, „која је пред Други свјетски рат бројала преко двадесет хиљада наслова“⁶⁶², и у чијој сали је била смјештена бина на којој је „позоришна дружина правила прве представе“⁶⁶³, Шавник постаје, по броју становника, најмања, а уједно и најнеразвијенија општина на територији Црне Горе.⁶⁶⁴ Након Другог свјетског рата Жабљак преузима улогу центра дурмиторског среза, што је знатно утицало на смањење значаја Шавника као општине и његову, сада већ дугогодишњу, изразиту привредну неразвијеност.

За разлику од других градова и насеља на сјеверу Црне Горе, Шавник није био „индустријски покренут“, већ је педесетих година, чекао свој „**велики потоп**“ како би се реализовао „најзначајнији привредни пројекат социјалистичке изградње у Црној Гори, пројекат изградње бране на Комарници и потапања Шавника“.⁶⁶⁵ У свијести неких, чак и оних који су рођени у том крају, тај нереализовани пројекат - „Пива са бранама“, доживљен је као велика неискоришћена развојна шанса, могућност за развитак „изврсне туристичке дестинације“⁶⁶⁶, док је по мишљењу других „пројекат на срећу заустављен“⁶⁶⁷.

За тај фениксовски покушај урбанизације Шавника његовим потапањем и поновним рађањем, како су га урбанисти тада звали, **New Shavnik**-а⁶⁶⁸ на новој локацији, ангажована је иста екипа инжењера и урбаниста која је радила Први урбанистички план Никшића 1958. године, са професором Сајслом (Seissel) на челу и за нову локацију је изабрана једна атрактивна падина према Пошћенском језеру недалеко од Шавника.⁶⁶⁹ Пројекат је био урађен, као и „макета сваке куће

⁶⁶² Ђоровић, Томаш., *Шавник из заборава*, (Београд: Свет књиге, 2009), стр. 10.

⁶⁶³ Исто, стр. 97.

⁶⁶⁴ По попису становништва из 2003. године град Шавник има 570 становника.

⁶⁶⁵ Ђоровић, Томаш., *Шавник из заборава*, (Београд: Свет књиге, 2009), стр. 8.

⁶⁶⁶ Мињевић, Ђорђевић., *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари Град Андерва“, 2008), стр. 104.

⁶⁶⁷ Ђоровић, Томаш., *Шавник из заборава*, (Београд: Свет књиге, 2009), стр. 8.

⁶⁶⁸ Мињевић, Ђорђевић., *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари Град Андерва“, 2008), стр. 104 - 105.

⁶⁶⁹ Исто.



Слика 91 – Шавник - Спомен дом на лијевој страни једне од три ријеке на којима лежи градић. (Извор: www.montenegro-canada.com)

на благозаталасаној падини, на неколико стотина метара изнад језера, тако да је била потпуно очувана природа травнатих ливада околу језера.⁶⁷⁰

Седамдесетих година је у Шавнику отворен један погон текстилне индустрије (памучног комбината „Титекс“ из Титограда) и донешен Друштвени план развоја Општине Шавник за период 1976 – 1980. године, са циљевима који „одражавају опште тежње развоја унапређења социјалистичког начина живота у друштву“⁶⁷¹ што је значило, поред развоја привреде засноване на индустрији, и адекватан развој друштвено-културних активности. Тим документом је, поред завршетка дома здравља предвиђена и изградња „**објекта општедруштвене намјене**“ који би функционисао као **дом културе**, подмирујући и друге потребе мјеста – музејске, окупљања омладине и општег образовања.

Такав објекат је требало да има биоскопску салу, библиотеку, дом младих, простор за спортски и културно-забавни живот, општинске просторе и посебно значајан, **меморијални простор револуције и етнографије**, „у којем би били приказани документи и обиљежја о судјеловању у револуцији и о социоекономском развоју комуне Шавник, као стална завичајно-етнографска изложба“⁶⁷², што објекат и карактерише као **спомен дом**. Финансијска конструкција, која је била процијењена на тадашњих 25 милиона динара, предвиђала се дијелом из самодоприноса грађана, али најмање 80% из „средстава

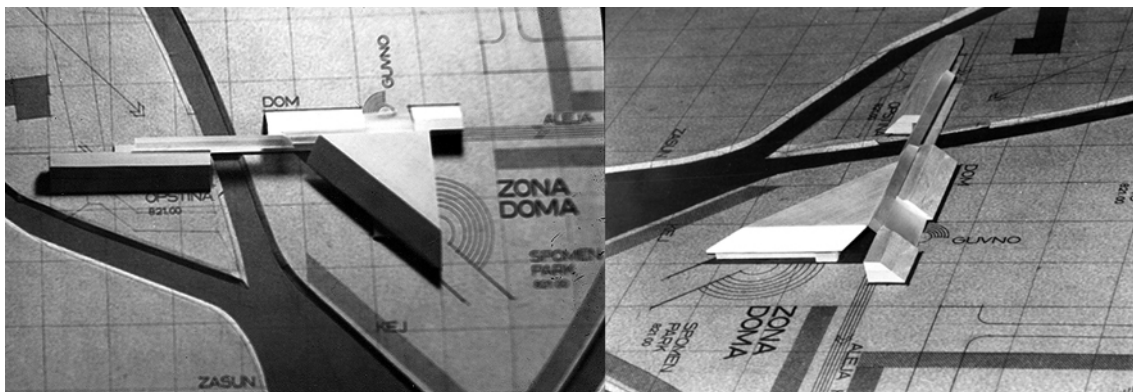
⁶⁷⁰ Мињевић, Ђорђевић., *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари Град Андерва“, 2008), стр. 104.

⁶⁷¹ *Društveni plan razvoja Opštine Šavnik 1976 - 1980*, (Titograd: IDEI, 1977), стр. 4 -7.

⁶⁷² Исто, стр. 7.

Републичке интересне заједнице усмјерених на изградњу домова културе у мање развијеним општинама“.⁶⁷³

Као резултат циљева постављених друштвеним планом 1978. године је био расписан **опште-југословенски конкурс за архитектонско–урбанистичко рјешење Спомен дома у Шавнику**. Предвиђена је изузетно атрактивна локација за изградњу тог објекта, на неизграђеном терену великог ушћа три ријеке које пролазе кроз Шавник (Буковица, Бијела и Шавник) са тенденцијом ширења града у том дијелу. Прва награда није додијељена а другу награду су, под шифром „Ех аецо“, добили архитекте Бранислав Митровић и Василије Милуновић, али објекат ипак није изведен по том идејном рјешењу, које је, на врло интересантан начин, развијањем садржаја на двије обале ријеке градило јаку спону старог и новог дијела града.



Слика 92 – Спомен дом у Шавнику - II награда (шифра „ЕХ АЕQUO“) на југословенском конкурс за архитектонско – урбанистичко рјешење (1978), аутори: Бранислав Митровић и Василије Милуновић. Прва награда није додијељена. (Извор: арх. Бранислав Митровић, архитектонски студио „МИТ АРХ“, Београд)

У периоду 1980-83 трајала је изградња Спомен дома али по пројекту архитекте Миљинка Бата Јелића из „Ловћен инвеста“ из Подгорице, да би коначно објекат био усељен 1987. године.⁶⁷⁴ Овај пројекат, конципиран као **групна форма**, састављен од више објеката са двоводним кровним равнима различитих висина, постављен је паралелно са речним током и главни улаз је формиран према ријечи, окренут ка центру мјеста, док је колски прилаз са друге стране. Површина објекта је 1.243 м² и у њему се, како је то било дефинисано и друштвеним планом, налазили биоскопска сала, меморијални дио, скупштинска сала, просторије

⁶⁷³ Исто, стр 55.

⁶⁷⁴ Информације добијене од директора Центра за културу, спорт и медије у Шавнику, Ранка Сушића. Пројектна документација није сачувана. Разговор обавила ауторница рада априла 2012. године.

локалне управе и јавних друштвених институција (Центра за културу, Дирекције за некретнине и сл.). Већина простора дома већ годинама није у функцији, између осталог зато што су, због лошег извођења, подрумске просторије дужи период у току године под водом.

Може се рећи да је овај **спомен дом – дом културе**, иако настао из стварне потребе за простором друштвено-политичко-културних активности, требало да, кроз меморијални дио настави причу започету још педесетих година изградњом „спомен-школе“ од добровољних прилога мјештана, у циљу „очувања успомена на пале борце и жртве фашистичког терора овога краја“.⁶⁷⁵



Слика 93 – Спомен дом у Шавнику – почетак урбаног ширења града на другу страну ријеке. (Извор: С. Стамаговић Вучковић)

⁶⁷⁵ Ј., Љ., “У Шавнику ће се подићи спомен - школа“, *Побједа*, бр. 47., (Титоград: 20. новембар, 1955), стр. 5.

6.3 Дом културе у Мојковацу (1983)

Дом културе (Центар за културу) „Ненад Ракочевих“ у Мојковцу отворен је 17. септембра 1983. године, тридесет година након свечаног отварања сале у Задружном дому и приказивања прве биоскопске представе у Мојковцу 1953. године.⁶⁷⁶ Водећи пројектант у изради пројектне документације била је архитекта Радмила Гучевац, из РО „ЛИК“ Сарајево (ООУР за пројектовање и извођење, главни пројекат завршен маја 1981. године).⁶⁷⁷ Предузеће „ЛИК“ које је израдило пројектну документацију као своју доминантну пројектантску активност имало је „унутрашње опремање пословних зграда“ и већ је било ангажовано на територији Општине на неким другим пројектима.⁶⁷⁸

Мојковац, „младо индустријско насеље чији се урбани идентитет формирао изградњом индустријских капацитета и стамбених површина вишепородичног становања за потребе радника-емиграната и локалног становништва“⁶⁷⁹ је прави примјер послератних напора „урбанизације руралног“, трансформације села у град, кроз који се лако може уочити феномен „хијерархије урбаних функција“ у специфичним околностима убрзаног развоја југословенског социјалистичког града заснованог на изградњи индустрије: најприје се формира привредна основа (индустрија и рударство), затим здравство и образовање, туризам, па затим и култура.

Изградња комбината индустрије дрвета “Вукман Крушчић” (1948-1951) праћена је изградњом Школе ученика у привреди (1951), због образовања кадрова за постојећи комбинат.⁶⁸⁰ Седамдесетих година долази до изградње тзв. „Горњег Мојковца“, на узвишењу сјевероисточно од центра, гдје се граде објекти јавне

⁶⁷⁶ Ракочевих Л., Радомир, *Мојковачки крај људи вријеме и догађаји 1870 - 2005*, (Подгорица: Графо Црна Гора, 2005), стр. 264.

⁶⁷⁷ „Анализа постојећег стања и приједлог мјера при пројектовању“, *Пројекат адаптације и санације Културног центра у Мојковцу*, (Извор: „КОВ - АТЕЉЕ“ доо, Никшић, 2009).

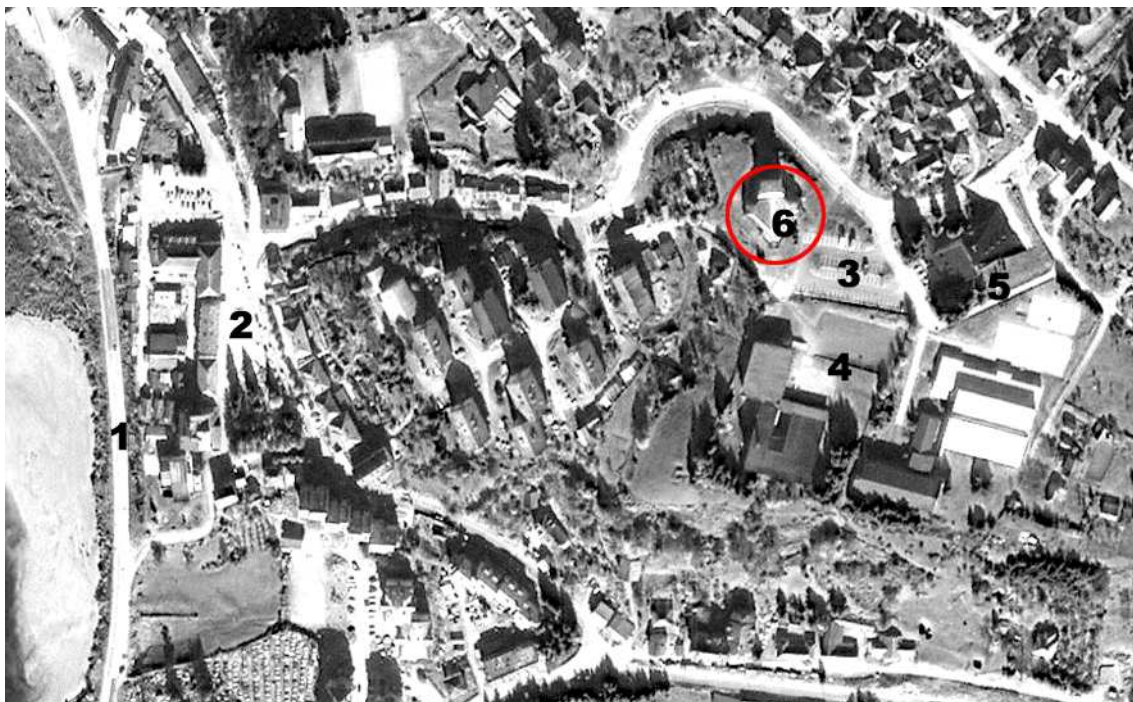
⁶⁷⁸ *Доказ о обезбеђењу средстава за почетак рада и трајну дјелатност школе*, Скупштина општине Мојковац, (Извор: ДАЦГ, Фонд 99 РСО 1973/252, фас.26.)

⁶⁷⁹ *Просторни урбанистички план Општине Мојковац до 2020. године*, обрађивач: ЈУГИНУС, Београд и ЈУГИНУС – МОНТ, Бијело Поље, 2011. година, (Извор: Секретаријат за уређење простора, заштиту животне средине, стамбено-комуналне послове и саобраћај Општине Мојковац), стр. 26.

⁶⁸⁰ Школа је касније преименована, најприје у Центар за стручно образовање радника (1966) а затим и у Школски центар за стручно образовање радника „Вуксан Ђукић“, у чијем саставу се, од 1972. године формира Гимназија., у Ракочевих Л., Радомир, *Мојковачки крај људи вријеме и догађаји 1870 - 2005*, (Подгорица: Графо Црна Гора, 2005), стр. 264.

намјене: нова зграда основне школе „Драган Јовановић“ (1971)⁶⁸¹ и Дом здравља (1972), „један од првих новоизграђених здравствених објеката у Републици“⁶⁸², „углавном од самодоприноса грађана“⁶⁸³. Поред тих јавних објеката, гради се и Хотел „Мојковац“ (1975) и завршава пруга Београд – Бар која пролази кроз град (1976).⁶⁸⁴ Септембра 1976. године организована је „смотра поводом пуштања у рад Рудника олова и цинка „Брсково““ на којој је приказано „свјеже издање филмског фестивала у Пули“ па је тако установљена манифестација Мојковачка филмска јесен.⁶⁸⁵

Идеја о Дому културе акумулирала се дуги низ година - још се 1959. године помиње да постоје „изгледи да ће Мојковац добити дом културе са салом од 400 сједишта, док ће се садашња сала биоскопа адаптирати за омладински дом“⁶⁸⁶, а седамдесетих година интензивно су тражена средства за изградњу „једне школе



Слика 94 – Дом културе (Центар за културу) у Мојковцу – 1 – магистрални пут Београд-Подгорица, 2 – центар града; на узвишењу „Нови Мојковац“: 3 – паркинг простор, 4 – основна и средња школа, 5 – дом здравља, 6 – Дом културе. (Извор: Google image, date 29.10.2006, обрадила С. Стаматовић Вучковић)

⁶⁸¹ Ђукић, Б., “Нови објекти у Мојковцу“, *Побједа*, бр. 3003, (Титоград: 11. фебруар, 1971), стр. 11.

⁶⁸² Ракочевић Ј., Радомир, *Мојковачки крај људи вријеме и догађаји 1870 - 2005*, (Подгорица: Графо Црна Гора, 2005), стр. 301.

⁶⁸³ “Модерна здравствена станица у Мојковцу“, *Побједа*, бр. , (Титоград: 14. јануар, 1971), стр. 1.

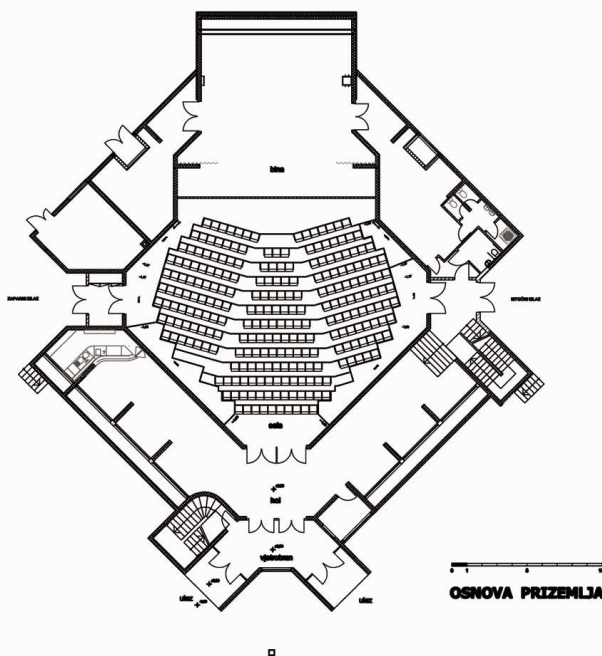
⁶⁸⁴ Ракочевић Ј., Радомир, *Мојковачки крај људи вријеме и догађаји 1870 - 2005*, (Подгорица: Графо Црна Гора, 2005), стр. 267 - 268.

⁶⁸⁵ Исто.

⁶⁸⁶ Б.Ц., “Станбена и комунална изградња у Мојковцу“, *Побједа*, бр. 11, (Титоград: 15. март, 1959), стр. 15.

другог ступња и дома културе“⁶⁸⁷. У то вријеме, на подручју Општине Мојковац „изузев једне дотрајале биоскопске сале са 200 сједишта која је некад била задружни дом“ није било ни једног објекта за потребе културе, библиотека са читаоницом је била смјештена у једној приватној згради, неприступачна грађанима.⁶⁸⁸ Након изградње средње школе (школски центар „Вуксан Ђукић“, 1979)⁶⁸⁹, дошао је коначно ред и на изградњу објекта културе „за који су грађани и сами издвајали сопствена средства.“⁶⁹⁰

Центар за културу је формиран 1972. године као наставак Народног универзитета, основаног 1964. године, чији је „задатак био ширење културе и просвјете“ а који никада није имао свој простор, већ се налазио по приватним



Слика 95 – Дом културе (Центар за културу) у Мојковцу – основа приземља. Универзална сала капацитета 300 сједишта. (Извор: KOV Atelje, Nikšić)

⁶⁸⁷ Средства су тражена на основу Закона о формирању и употреби средстава за привредни и друштвени развој неразвијених и најмање развијених општина (Сл. лист СРЦГ, бр. 14/72), *Допис Републичком секретаријату за образовање, културу и науку* од стране директора Центра за културу „Ненад Ракочевић“ у Мојковцу, фебруара 1973. године. (Извор: ДАЦГ, Фонд 99 РСО 1973/131, фас.24.)

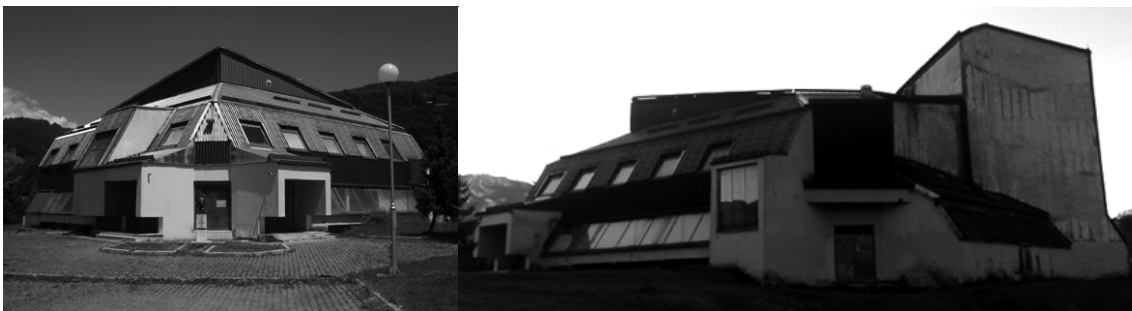
⁶⁸⁸ У истом допису се наводи да је већ „приступљено изради идејног и главног пројекта дома културе и да су пројекти у фази завршетка, да су у средини прихваћени као сасвим задовољавајући и да су тако оцијењени и од стране Републичког завода за урбанизам., Исто.

⁶⁸⁹ Дио средстава за почетак рада средње школе (гимназије) обезбијеђен је „на зборовима радних људи и органа самоуправљања“, тако да је свака од привредних организација на подручју општине издвојила одговарајућа средства, а основна школа уступила један дио свог простора. *Школски центар у Мојковцу*, (Извор: ДАЦГ, Фонд 99 РСО 1973/252, фас. 26.)

⁶⁹⁰ За његову изградњу утрошено је 46 милиона динара, а средства су обезбиједили Републички СИЗ за културу (28 милиона), самодопринос грађана Мојковца (10 милиона) и радни колективи и друштвено-политичке организације и заједнице из свих крајева тадашње Југославије својим добровољним издвајањем (3.5 милиона)., Ракочевић Л., Радомир, *Мојковачки крај људи вријеме и догађаји 1870 - 2005*, (Подгорица: Графо Црна Гора, 2005), стр. 265-269.

кућама. Нови објекат из 1983. године, спратности П+1, има површину од 830 м² у приземљу, односно око 950 м² са садржајима на спрату, и налази се на парцели од 7.101м², на истом платоу узвишења („Горњи Мојковац“) гдје се налазе Дом здравља и комплекс школских објеката, чињећи са њима једну функционалну цјелину повезану средишњим платоом - паркинг простором. Објекат садржи главну дворану капацитета око 300 сједишта, бину са пратећим просторима, улазни хол – изложбени простор у приземљу, библиотеку са читаоницом и администрацију на спрату, и санитарije у подрумској етажи.

Урбанистичка поставка објекта рађена је паралелно са дугогодишњом израдом првог Генералног урбанистичког плана (ГУП-а) Мојковца у периоду од 1974. до 1985. године, гдје су дефинисани нормативи по којима Дом културе „само привремено може послужити и за сталне активности омладине, али да (бар за крај планског периода) треба рачунати и са изградњом посебне зграде за Дом омладине, а такође и биоскопа.“⁶⁹¹ Међутим, показало се да је, судећи по развојној динамици и броју становника града, Дом културе довољан за садашње услове, уз неопходну реконструкцију, поставку топлотне инсталације и увођење гријања у цио објекат.⁶⁹²



Слика 96 – Дом културе (Центар за културу) у Мојковцу – предња и задња фасада. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

⁶⁹¹ Генерални урбанистички план Мојковца рађен је у периоду од 1974. године (Сл. лист СРЦГ, бр. 3/74), до 1985. године, када је коначно усвојен (Сл. лист СРЦГ, бр. 18/85), обрађивач Завод за урбанизам и комуналну делатност СР Србије, Београд; главни планер Д. Тошковић. Детаљни урбанистички план Центар са Горњим Мојковцем, усвојен је тек 1996. године, (Сл. лист РЦГ, бр. 4/96), *ГУП Мојковац до 2000.године*, (Извор: Секретаријата за уређење простора, заштиту животне средине, стамбено-комуналне послове и саобраћај Општине Мојковац), стр. 61.

⁶⁹² Према подацима пописа из 2003. године Општина Мојковац има 10.066 становника, а општински центар 4.120 становника. У препоруке из ПУП-а стандарди за јавне објекте: биоскоп 20корис./1000 стан., универзална сала 10корис./1000 стан., позориште: 6-10 корис./1000 стан., културно-умјетничка друштва: 20члан./1000 стан., што указује на то да је постојећи Дом културе више него довољан за тај број становника. *Просторни урбанистички план Општине Мојковац до 2020. године*, обрађивач: ЈУГИНУС, Београд и ЈУГИНУС – МОНТ, Бијело Поље, 2011. година, (Извор: Секретаријата за уређење простора, заштиту животне средине, стамбено-комуналне послове и саобраћај Општине Мојковац), стр. 57, 198.

6.4 Дом културе у Плаву (1990)

Дом културе у Плаву, архитекте Рифата Алихоџића из тадашњег Завода за урбанизам и архитектуру из Бијелог Поља, завршен је 1990. године, а 1991. године је добио Републичку Борбину награду за архитектуру.⁶⁹³ Осамдесетих година 20. вијека Општина Плав је спадала у „недовољно привредно развијено подручје“⁶⁹⁴, што је остало непромијењено и до данас, а културне активности су се одвијале „претежно у оквиру Радничког универзитета, неадекватне кино сале и библиотеке.“⁶⁹⁵ Средњорочним планом развоја Општине Плав за период 1981 – 1985, дефинисано је да је „најприоритетнији задатак у том периоду била изградња Дома културе у Плаву“⁶⁹⁶ а и локална планска документација за Општину Плав је рађена осамдесетих година.⁶⁹⁷

Дом културе је урбанистички постављен уз главну прилазну улицу ка центру града, повучен од регулационе линије улице како би се омогућило формирање мирније прилазне зоне главном улазу преко уређене зелене површине – парка, а уз бочне фасаде, гдје су помоћни улази у објекат, омогућен је колски прилаз слијепим улицама. Оваква поставка објекта јавне намјене у тада неизграђеном



Слика 97 – Дом културе у Плаву и неколико објеката колективног становања преко пута (Извор: Google image, date 29.10.2006, обрадила С. Стаматовић Вучковић)

⁶⁹³ Пројектна документација рађена у тадашњем Заводу за урбанизам и пројектовање у Бијелом Пољу. Архитекта Алихоџић је сада доцент др. на Архитектонском факултету Универзитета Црне Горе у Подгорици.

⁶⁹⁴ *Osnove srednjoročnog plana razvoja Opštine Plav za period 1981 – 1985*, (Titograd: IDEI, 1980), стр.76 - 91.

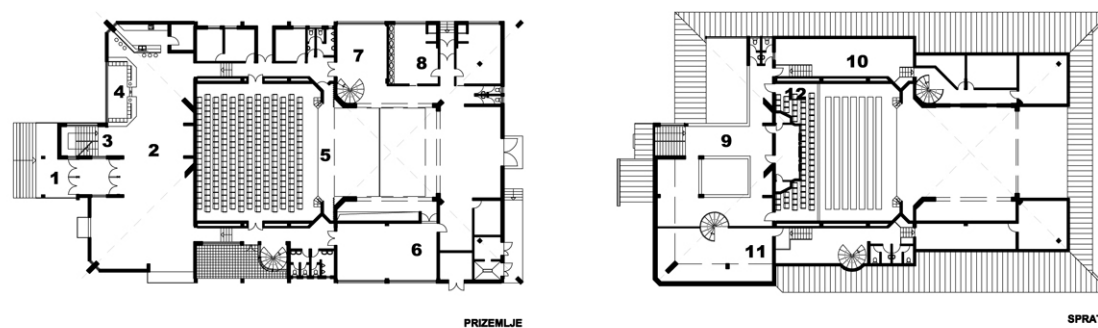
⁶⁹⁵ Исто.

⁶⁹⁶ „Сачињен је пројектни елаборат и документациона основа за изградњу Дома културе у Плаву. За изградњу овог објекта до сада је обезбијеђен износ од 10. мил. динара од стране Републичке самоуправне интересне заједнице за културу. Потребно је обезбиједити укупна средства у износу од 45.180 000 динара.“ Исто, стр.86.

⁶⁹⁷ ГУП Општине Плав је донешен јуна 1982. године али и одлука о ревизији и измјенама плана. Просторни план Општине Плав, DUP Plav Centar, (Обрађивач: Centar za planiranje urbanog razvoja, Beograd). Сви ови локални плански документи усвојени су децембра 1988. године. („Sl. list RCG“ br. 26/88). (Извор: http://www.montenegroprojekt.com/attachments/File/Prezentacija_PUP_Plav/Sobracaj.pps, датум 23.11. 2012.)

дијелу града генерисала је каснију изградњу стамбених објеката у сусједству. Уз бочне стране објекта, у слијепим улицама, изграђени су индивидуални стамбени објекти на блиском међусобном растојању формирајући „низ“ а преко пута улице неколико објеката колективног становања, што је више ријеткост него правило у урбаној структури Плава. Овај „урбанистички фрагмент“ **генерисан изградњом јавног објекта – дома културе, носилац је „савременог урбанитета“** у средини која је доминантно рурална. Сличан примјер, мада из ранијег периода, шездесетих година, уочен је у Никшићу – изградњом Дома синдиката (1962) и у Будви, изградњом Дома културе (1966), када су објекти културе такође били генератори нове урбане матрице савременог социјалистичког града.

У функционалном смислу, Дом културе у Плаву је једна компактно сједињена, „под једним кровом“ функционална цјелина, површине у основи приземља око 1.100м² (укупне корисне површине са спратом и подрумом око 2.200м²). Главна сала са бином, капацитета 335 сједишта (партер 272, галерија 63), је централни садржај уз који се по бочним странама развијају пратећи простори бине, гардеробе за извођаче и канцеларијски простор. Пространи улазни хол је истовремено и фоаје, велики изложбени простор са посебно дизајнираним, нешто упуштеним простором за сједење у зони бифеа. Степенице уз главни улаз, несагледиве на предњој фасади, воде до галерије на спрату, библиотеке и додатне сале и простора за активности секција (ликовна, драмска) и развијање аматеризма. **Просторна повезаност садржаја у вертикалном плану објекта**, између приземља и спрата, успјешно је остварена управо преко галеријских, отворених комуникација на спрату, што надограђује „пресјек динарске куће“ па се простор



Слика 98 – Дом културе у Плаву – приземље и спрат: 1 – главни улаз, 2 – хол, 3 – степениште, 4 – сједење/бифе, 5 – главна сала са бином, 6 – помоћна сала, 7 – канцеларије, 8 – гардеробе, 9 – галерија спрата, 10 – библиотека, 11 – секције/ателеји, 12 – галерија сале. (Извор: Рифат Алихоџић)

под косином крова сагледава и из приземне етажне. У осталим дјеловима објекта врло рационално се користе спорадично постављана спирална степеништа која такође омогућавају максимално искоришћење објекта у вертикалном правцу, између етажа. У подрумској етажи, везаној за улазни дио налазе се санитарije за посјетиоце и помоћне просторије.

Посебан значај овог објекта је у врло успјешном коришћењу елемената наслеђа, односно, у **транспоновану кодова из традиционалне градње у савремену архитектуру јавне намјене**. У обликовном смислу, уочава се дијалог који савремени архитектонски објекат успоставља са архетипским прототипом **динарске куће**, који је једини „домаћег поријекла“⁶⁹⁸ („дводјелна динарска брвнара“ и „кућа на цјелици“)⁶⁹⁹ и који је уствари једноставна **дрвена брвнара са кровом на четири воде**, тј. “преовлађујући облик и структура куће у Плаву, прекривена стрмим кровом од шиндре, на четири воде“.⁷⁰⁰ Дом културе је у обликовном смислу заправо та основна форма дрвене брвнаре, пропорционално увећана, са мањим, али хармоничним денивелацијама крова.



Слика 99 – Плав „органична групација брвнара“ – инспирација за савремени архитектонски израз. (Извор: Крунић, Јован. *Баштина градова средњег Балкана*, стр. 94.)

⁶⁹⁸ Крунић, Јован. *Баштина градова средњег Балкана*, (Београд: Републички завод за заштиту споменика културе: 1996), стр. 42.

⁶⁹⁹ Исто, стр. 69 - 77.

⁷⁰⁰ Исто, стр. 94 - 96.

Дијалог са традицијом, наставља се и у унутрашњости објекта, у главном холу – фоајеу, гдје је формиран специфичан „упуштен“ простор на коти нешто нижој од пода уз стаклену фасаду, за сједење и разговор (поред бифеа) оријенталног поријекла – истовремена реминисценција „диванхане“ (тријема, улаза у кућу, простора „и споља и унутра“) и простора за сједење „чардака“, „прастарог елемента наше народне куће, отвореног или полузатвореног, као неке високе лође.“⁷⁰¹ **Двоструко кодирање куће**, једним кодом „споља“ – динарска кућа а другим кодом „изнутра“ – оријентална традиција, даје овом објекту слојевите могућности у исчитавању конотативних значења.



Слика 100 – Дијалог између традиционалне куће индивидуалног становања рожајског и плавског краја и Дома културе у Плаву – доминација волумена „крова на четири воде“ као примарног градитељског одговора на климатске услове. (Извор: Рифат Алихоџић)

⁷⁰¹ Исто, стр. 99.

7. Нови архитектонски садржај: домови ЈНА - „културни центри оружаних снага“

Југословенска народна армија – ЈНА је имала посебно мјесто, као „највећа тековина народно-ослободилачког рата и револуције“ у развоју новог социјалистичког самоуправног друштвеног уређења у послератној СФРЈ, нарочито после „разлаза са Совјетским Савезом“⁷⁰², што је узроковало подјелу на „армијска и ванармијска средства“.⁷⁰³ Тај посебан „војно-политички ентитет“, „фактор стабилности и симбол братства и јединства“ нове државе, постао је моћна „институција у функцији народа“. Југословенска народна армија била је високо организована, као „паралелна држава“, у којој се одвијао „паралелан живот“ а „припадници ЈНА“ су били привилеговани коришћењем сопствених, „паралелних институција“, од разних облика здравствене заштите до културно-забавних активности. Осим површина за војну обуку, образовање, технику и технологију, као што су касарне, гарнизони, војне школе и академије, арсенали и слично, ЈНА је посједовала и стамбене објекте и зоне, војне болнице и диспанзере, војна одмаралишта и домове војске, војне библиотеке и музеје, затим, војне кинотеке, издавачке куће, војну музику а постојало је и војно предузеће за производњу филмова „Застава филм“.

Са аспекта архитектонске комуникације, од посебног је значаја како се тај феномен „моћних оружаних снага“ просторно манифестовао, како је постао „архитектонски видљив и присутан“, односно како су тако богати садржаји били архитектонски дефинисани. ЈНА је била у посједу најатрактивнијих локација у централним зонама градова и на црногорској обали, које су, приликом израде планске документације увијек биле изузете, јер је „војно запосједнут простор“ имао посебан третман.⁷⁰⁴

Од посебног је значаја појава објеката специфичне намјене – **домова ЈНА**, тзв. „културних центара оружаних снага“, који су, осим културно-забавних имали и

⁷⁰² Lempi, Džon R., *Jugoslavija kao istorija: Bila dvaput jedna zemlja*, (Beograd: Dan Graf, 2004.), str. 226.

⁷⁰³ Кнежевић, Богдан. „Домови армије – културни центри оружаних снага“, *Културни живот*, бр. 8 (1971), стр. 667-671.

⁷⁰⁴ Тако се у Подгорици централна војна касарна „Морача“ налазила на најатрактивнијој локацији у центру града, на десној обали ријеке Мораче. Војна одмаралишта су лоцирана на мирним, природно заштићеним морским увалама (Валданос, Бигова) и сл., што све указује на моћ и значај који је ЈНА имала.

низ других врло разноврсних садржаја.⁷⁰⁵ Домови ЈНА представљају један сасвим **нови архитектонски садржај**, који се у много чему разликовао од „ванармијских“ домова културе јер је представљао спој задовољавања различитих потреба. Осим „простора за културно уздизање и разоноду“ (универзалне сале са бином, библиотеке са читаоницом), ови објекти су готово обавезно имали ресторански дио (кухиња са трпезаријом) са љетњом баштом и наткривеном позорницом за музику, затим, смјештајни дио („спаваонице за старјешине“, одређени број соба или мањих апартмана), едукативни дио (сале за састанке и предавања, учионице, кабинете, лабораторије), административни дио (канцеларије, управу), и обавезно неки спортско-рекреативни садржај затвореног типа (билијар, куглану, шах салу, стони-тенис и сл.) а врло често, уколико је локација задовољавала, праћени су и спортским теренима на отвореном. Поред тога, ови објекти су увијек, што није био случај са домовима културе, били добро технички опремљени, нарочито за аспекта гријања (најчешће котларницом на течном гориву).⁷⁰⁶

Домови ЈНА грађени су, најприје локално, у склопу војних гарнизона, („у периоду од 1953. до 1963. године изграђено је 50 домова Армије, и то претежно у мањим гарнизонима“) да би убрзо постали „угледне културне установе не само Армије већ и нашег културног живота у целини“, од изузетног значаја за „идеолошко-политичко изграђивање“⁷⁰⁷, најчешће **смјештани на најквалитетнијим и најатрактивнијим локацијама**, углавном у централним зонама градова који су били регионални војни центри. Намјера Домова ЈНА била је да „постану истински културни, образовни и спортски центри целокупног састава оружаних снага старешина и војника“ што је било посебно наглашено почетком седамдесетих година, „у периоду најинтензивније модернизације оружаних снага на свим пољима“.⁷⁰⁸ Представљали су главну везу војске са „ванармијским институцијама и грађанством“, „омиљени центри окупљања припадника оружаних снага и осталих грађана“ и били у сарадњи са културним

⁷⁰⁵ Кнежевић, Богдан. „Домови армије – културни центри оружаних снага“, *Културни живот*, бр. 8 (1971), стр. 667-671.

⁷⁰⁶ „Домовима ЈНА се придаје велики значај, тим пре што од њиховог рада у великој мјери зависе резултати војнострукне обуке, идеолошког и општег образовања старешина“, Шарановић, Љуба, „Активност домова ЈНА“, *Културни живот*, бр. 5. (1963), стр. 588-596.

⁷⁰⁷ Исто.

⁷⁰⁸ Кнежевић, Богдан. „Домови армије – културни центри оружаних снага“, *Културни живот*, бр. 8 (1971), стр. 667-671.

институцијама градова, главни носиоци „активности у прославама годишњица устанака и стварања оружаних снага свих народа и народности Југославије“, нарочито у мјестима гдје нису биле развијене „ванармијске културне установе“ и тако постајали запажени културни центри градова.⁷⁰⁹

„Идеолошко-политички рад“, односно, „идеолошко уздизање старешина“ је био један од основних задатака домова ЈНА, а задовољавање културних потреба кроз разноврсне културно-умјетничке и забавне активности његов саставни дио.⁷¹⁰ Домови ЈНА су тежили „да своме чланству пруже најбоља остварења са подручја југословенске културе, улажући напоре да путем својих програма делују васпитно, да јачају братство и јединство и схватање о недељивости интереса југословенског социјалистичког друштва.“⁷¹¹ Тако су се често организовале „другарске вечери као посебан вид забаве старешина“ што се показало као „добар начин да се старешине и њихове породице културно уздижу, одморе од напорних послова и свакодневних брига. Оне добијају све већи значај у културној политици домова. Јер, сем што пружају забаву и разоноду, доприносе развијању другарства и здраве атмосфере у војним колективима.“⁷¹² Осим ових активности, везаних директно за чланове дома ЈНА, организоване су разне музичке и културно-забавне манифестације, филмске пројекције, фото и ликовне изложбе, излети и спортске активности старешина, као и читав низ разноврсних секција које су популаризовале аматеризам (фото-аматерске, ликовне, моделарске, музичке, литерарне, техничке, стрелачке и сл.).

На територији Црне Горе је постојало неколико објеката ове намјене, који су изграђени у периоду након Другог свјетског рата, и то у **Подгорици** (око 1962), **Никшићу** (1964), **Пљевљима** (1978) и **Тивту** (1986). Нови објекат Дома ЈНА у **Херцег Новом**, предвиђен уз Његошеву улицу, на локацији између објекта Поште и самостана Св. Антуна, је требало да има корисну површину од 4.500м² и да садржи: универзалну салу, ресторан друштвене исхране, смјештајни дио, учioniчки дио и просторије за разоноду.⁷¹³ Овај објекат није изграђен јер се „изградњом Дворане „Парк“ показало се да је сувишно имати двије дворане на

⁷⁰⁹ Исто.

⁷¹⁰ Шарановић, Љуба, „Активност домова ЈНА“, *Културни живот*, бр. 5. (1963), стр. 588-596.

⁷¹¹ Исто.

⁷¹² Исто.

⁷¹³ *Измјене и допуне Урбанистичког пројекта „Западног Подграђа“*, фебруар, 1989. година, (Извор: Општина Херцег Нови), стр. 36.

тако малом одстојању, од свега тридесетак метара. [...] Због потребе стварања већег паркинг простора на улазу у пјешачку зону центра града, као и проналажења економичнијег саобраћајног рјешења, мијења се намјена локације остављене за Дом ЈНА.⁷¹⁴ Осим тога, „објекат би својим гломазним габаритом угрозио објекат самостана Св. Антуна, као и панораму Херцег Новог, гледану са мора“.⁷¹⁵ Препоручено је да се „код одређивања локације будућег Дома ЈНА, рачуна да Дом својим садржајем може да подмири потребе дијела града за културним и јавним садржајима“, и размишљало се да се изгради у Мељинама или некој другој мјесној заједници, до чега ипак није дошло. У **Бару** је изграђен објекат мањих габарита за потребе ЈНА, са канцеларијским просторима, учионицама и кабинетима и кухињом са трпезаријом, али није имао универзалну салу, па овдје није детаљније разматран.

За домове ЈНА који су изграђени шездесетих година, у Подгорици и Никшићу, нема података о ауторима, јер је то, између осталог, било вријеме „колективне градње“ када је **архитектура била „народни, заједнички“ а не „индивидуални“ чин**. Поред тога, тих година, пројекти су често преузимани из других средина, па су се подаци о аутору лако губили. Архитектонски објекат је, као производ потреба друштва требао да буде, прије свега, функционалан, да обезбиједи довољно простора за потребне намјене, био је више „технички“ а не „креативни“ чин, па је и ауторство било често занемаривано, што није случај са објектима изграђеним касније, крајем седамдесетих и осамдесетих година.

⁷¹⁴ Исто, стр. 23.

⁷¹⁵ Исто.

7.1 Домови ЈНА у Подгорици и Никшићу

Дом ЈНА у Подгорици, изграђен је почетком шездесетих година 20. вијека, укупне површине 6.650м², приземље и три спратне етаже, по површини је био највећи објекат тог типа у Црној Гори.⁷¹⁶ Изграђен је у последњим налетима „фронтоске изградње“ у ширем центру новог града Титограда, на врло атрактивној локацији у једном од меандара ријеке Рибнице, на мјесту некадашње католичке цркве изграђене 1904. године и потпуно срушене у савезничком бомбардовању 1944. године.⁷¹⁷ На том урбаном потезу, уз магистралу (ул. Марка Миљанова) успостављајући специфичан, мада прилично затворен, однос са ријеком, објекат је, у вријеме када је изграђен, био „урбани маркер“ тог дијела града, који је авангардно означио „војну стамбену зону“, касније изграђену у његовој непосредној близини.

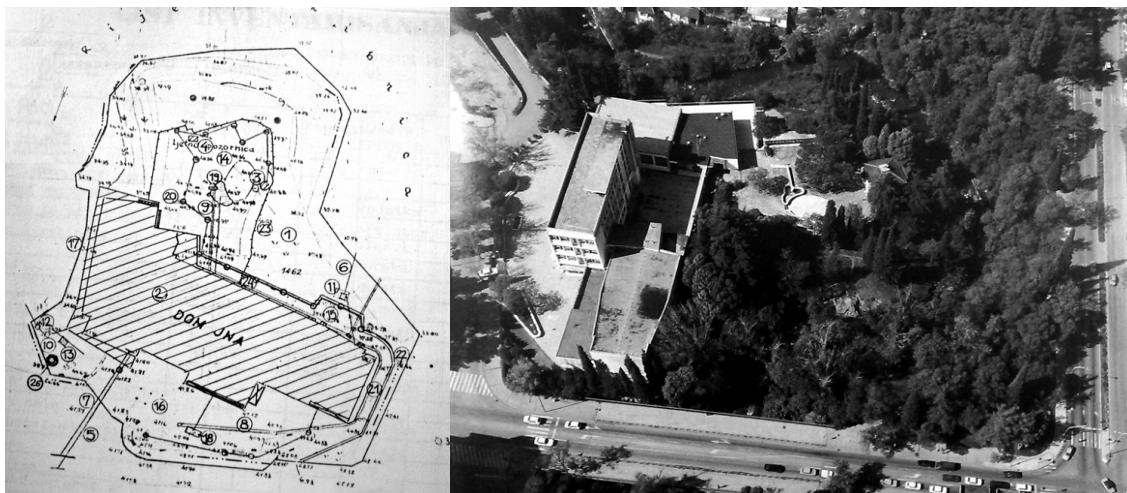
Историјско-просторна промјена која се, рекло би се, у овом случају десила спонтано, може се посматрати и у свијетлу ширих симболичких конотација као стварање нових идеолошких обиљежја карактеристичних за социјализам - „простор цркве“ постаје „простор ЈНА“ - „слављење бога“ прелази у „слављење војске“, главног браниоца највеће тековине НОР-а братства и јединства.



Слика 101 – Остаци католичке цркве из 1904. године, порушене у Другом свјетском рату, на локацији касније изграђеног Дома ЈНА. [Извор: <http://www.skyscrapercity.com/archive/index.php/t-868232.html>, 21.10.2012.]

⁷¹⁶ Подаци преузети из „Картонa непокретности за грађевински објекат Дом ЈНА у Титограду, бр. картонa 2.“ Укупна површина са терасом 7.730м², (Извор: Архив Војске Црне Горе, Подгорица)

⁷¹⁷ „Поред цркве била је и братрова кућа... страдали су и кућа и црква“, Бурзан, Данило. „Католичка црква“ – Подгорички топоними (42), *Побједа*, од 14.03.2011. (Извор: <http://www.pobjeda.me/arhiva/?datum=2011-03-14&id=203561>, 23.11.2012.)



Слика 102 – Дом ЈНА у Подгорици лоциран у меандру ријеке Рибнице – ситуација и поглед одозго. [Извор: Архив Војске Црне Горе, несистематизовано (лијево), *Подгорица*, монографија (Град Подгорица: 2003), стр. 155. (десно)]

Централни садржај Дома била је универзална сала са 528 сједишта (која се користила континуирано као биоскопска сала), затим, учионице, библиотека са читаоницом, лабораторијске просторије, канцеларије, спаваонице за старјешине (5 спаваоница), учионице и кабинете, кухиња са трпезаријом (200 мјеста), простор за културно уздизање и разоноду, сале за састанке и предавања, котларница на течном гориво (централно гријање), магацини, два гаражна мјеста, лјетња позорница са 520 мјеста и фонтаном, површине 1.292 м².

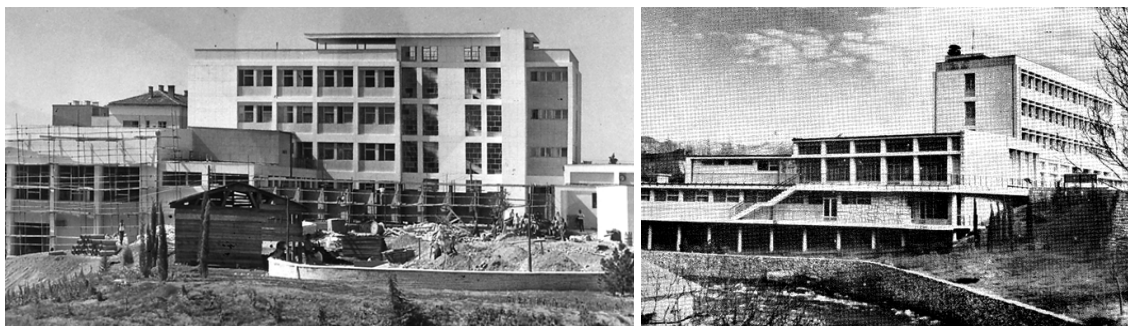
На улазној страни објекта формиран је пространи прилазни плато у зеленилу,



Слика 103 – Дом ЈНА у Подгорици - Изградња прилазног платоа испред главног улаза. (Извор: Архив Војске Црне Горе, несистематизовано)

што је, двојачко формираном главном улазу - фронтално и са бока, давало додатни свечани значај. Главни садржаји Дома - сала и ресторан, били су оријентисани ка унутрашњем дворишту, што је, нарочито за ресторан било од посебног значаја јер је омогућило формирање велике баште са неколико типова сједења (слободни столови и одвојени сепареи наткривени перголама), као и посебно дефинисан наткривени простор за музику, што је била једна од специфичности у уређењу тераса у свим домовима ЈНА до осамдесетих година. Бочни дио објекта на западној страни је, захваљујући покренутости терена ка ријеци, био спуштен и развио се кроз двије сутеренске етаже. Три спратне етаже, повезане централно постављеним једнокраким степеништем, су биле намијењене административним активностима и смјештајним могућностима за старјешине.

У обликовном смислу, објекат има изразит функционалистички карактер, уочљив кроз **ортогоналну матрицу и модуларну подјелу фасада** и примјену камена у облагању зидних платана у приземној етажи. Вертикална комуникација – степениште, завршено равном хоризонталном плочом, водило је до изласка на кровну терасу, изнад трећег спрата - обликовни детаљ такође уобичајен у завршетку објекта равним кровом шездесетих година.



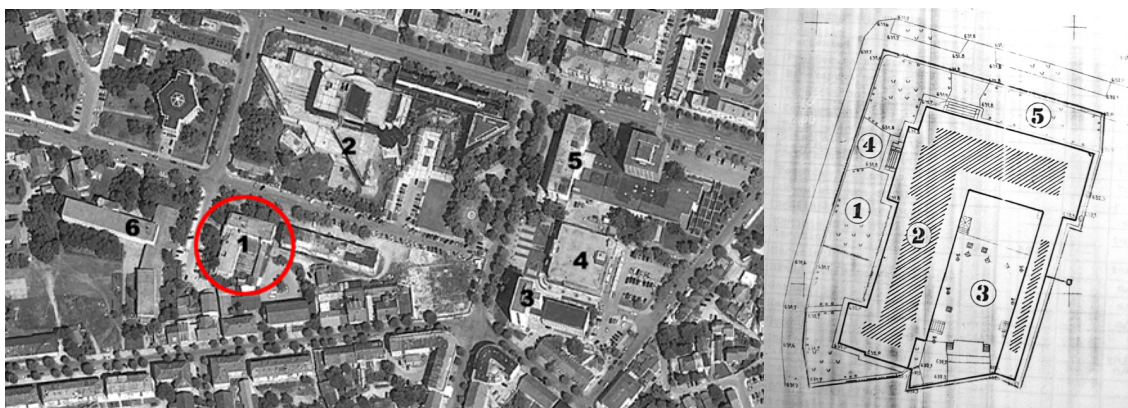
Слика 104 – Дом ЈНА у изградњи, поглед са обале меандра ријеке Рибнице, фронтално (лијево) и бочно (десно). [Извор: <http://www.skyscrapercity.com/archive/index.php/t-868232.html>, 21.10.2012.]

Дом ЈНА у Никшићу, лоциран у центру града, „изграђен је 1964. године а усељен 1965. године“⁷¹⁸ (у пројектној документацији за реконструкцију објекта „са релативно непрецизним подацима“ претпоставља се „да је објекат грађен

⁷¹⁸ Мандић, Светлана, „Никшић: Дом војске умјесто позоришту, служи наркоманима и пијанцима“, (Извор: <http://www.vijesti.me/vijesti/niksic-dom-vojske-umjesto-pozoristu-sluzi-narkomanima-pijancima-clanak-43399>, 26.02.2012.)

1958. године“⁷¹⁹). Објекат се наводи као примјер „номадске архитектуре“ односно, „позајмљеног пројекта“, који није пројектован за стварну локацију у Никшићу, већ је архитекти Ђорђију Мињевићу, у Општинском бироу у коме је тада радио, „дат недовршен пројекат који је био урађен за Херцег Нови“ са „задатком да му се прошири биоскопска сала“.⁷²⁰ Двије доминантне карактеристике архитектуре педесетих и шездесетих година у СФРЈ - **универзалност и функционалност**, засноване на модернистичким принципима, омогућавале су „шетњу“ пројеката из једног мјеста у друго али је често, управо њихова обликовна „неприлагођеност“, прије свега климатским условима указивала на њихово страно поријекло.

Моћ и значај војске шездесетих година у СФРЈ је био неприкосновен, „војска је била нејреспектованији фактор, поготову у малом граду“, па је одабир локација за објекте војне намјене, што сигурно није случај само у Никшићу, најчешће било питање „амбиција команданта, тек произведеног генерала и политичког руководства“, а њихове одлуке су биле пресудне, чак и када нису биле „у складу са генералним урбанистичким планом“.⁷²¹ Тако се, „недовршени увезени пројекат“, након корекција (проширења биоскопске сале) архитекте Мињевића⁷²² реализовао на атрактивној локацији у центру града, на тргу Лењина, у близини нове зграде Општине, коју је такође, „под притиском општинског руководства и



Слика 105 – Дом ЈНА у Никшићу, позиција у центру града и ситуација. 1 – Дом ЈНА, 2 – недовршени Дом револуције, 3 – Општина, 4 – Робна кућа, 5 – Хотел „Оногшп“, 6 – Гимназија (сада основна школа). Габарит објекта – десно. [Извор: Google image, date 29.10.2006, обрадила С. С. Вучковић (лијево); Архив Војске Црне Горе, несистем. (десно)]

⁷¹⁹ „Технички опис“ уз Главни пројекат реконструкције и надоградње Дома Војске у Никшићу, Предузеће за пројектовање „Green House“, д.о.о. Подгорица, 2009. године, (Извор: Предузеће за пројектовање „Green House“, д.о.о. Подгорица)

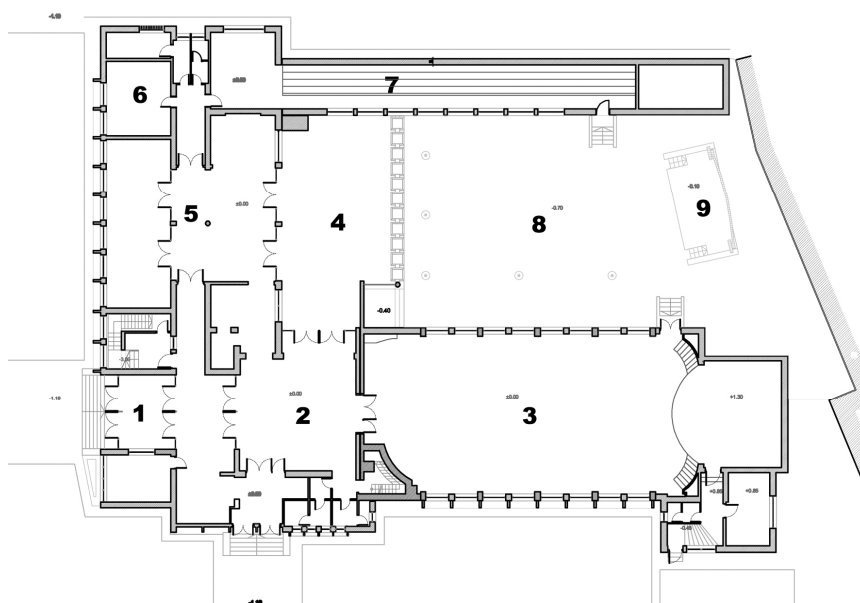
⁷²⁰ Мињевић, Ђорђевић, *Никшић у сјећањима*, (Никшић: ЈУ Стари Град Андерва, 2008), стр. 91.

⁷²¹ У контексту Никшића, мисли се на план из 1958. године., Исто.

⁷²² Корекције на пројекту (проширење биоскопске сале) архитекта Мињевића је урадио као обавезан задатак „војну вјежбу“. Исто.

за свега пар дана“, пројектовао архитекта Мињевић пар година раније (1962)⁷²³.

Дом ЈНА је тако, прерађеним пројектом, добио велику салу (без простора позорнице), капацитета 300 сједишта (углавном коришћену као биоскоп)⁷²⁴, изложбени хол, просторије за културно уздизање и разоноду (библиотека са 30.000 књига), обавезну „кухињу са трпезаријом“ са 90 мјеста, канцеларијске просторе, учионице, куглану, просторе за стони тенис, билијар, шаховски клуб, магацински и технички простор (котларницу)⁷²⁵ као и отворену терасу, са подијумом за музику („највећу башту у граду са око 400 мјеста“).⁷²⁶ Бруто површина приземља је била 1.182м², спрата 484м², а укупна бруто површина објекта са двориштем и терасом је 1.968м².⁷²⁷



Слика 106 - Дом ЈНА у Никшићу, основа приземља. 1 – главни улаз, 2 – хол/изложбени простор, 3 – главна сала, 4 – тераса, 5 – трпезарија, 6 – кухиња, 7 – куглана, 8 – двориште, 9 – наткривени простор за музику. (Извор: Предузеће за пројектовање „Green House“, д.о.о. Подгорица)

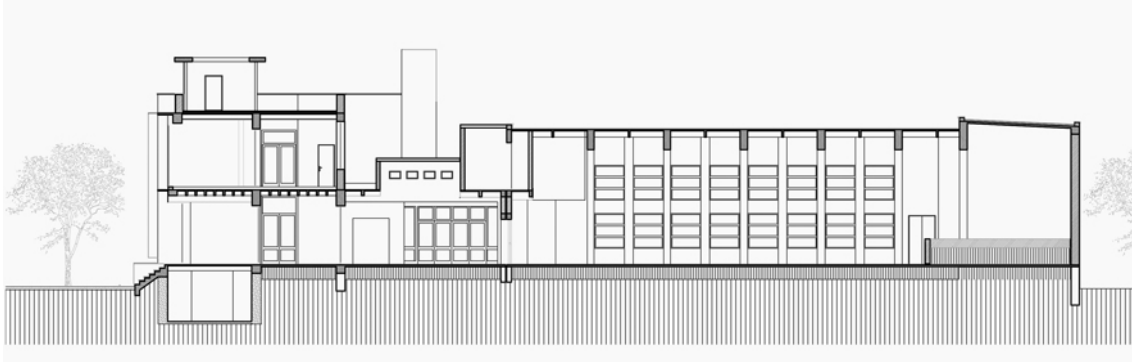
⁷²³ Мињевић, Ђорђевић, *Никшић у сјећањима*, (Никшић: ЈУ Стари Град Андерва, 2008), стр. 77.

⁷²⁴ Симоновић, Хајдана, „У вријеме када је Никшић имао четири биоскопа, Београд је имао само један“, (Извор: <http://www.vijesti.me/vijesti/u-vrijeme-kada-je-niksic-imao-cetiri-bioskopa-beograd-je-imao-samo-jedan-clanak-11678>, 26.02.2012.)

⁷²⁵ Неки подаци преузети из „Листа инвентарисања за Дом ЈНА у Никшићу“, (Извор: Архив Војске Црне Горе, Подгорица, несистематизовано)

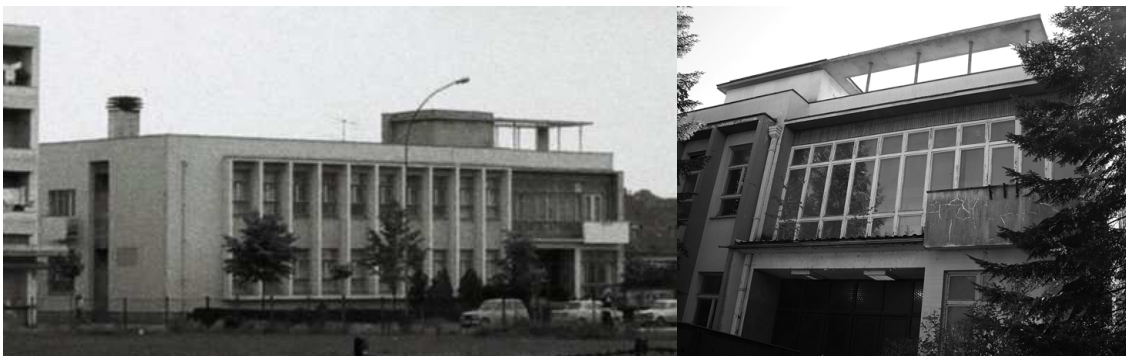
⁷²⁶ Мандић, Светлана, „Никшић: Дом војске умјесто позоришту, служи наркоманима и пијанцима“, (Извор: <http://www.vijesti.me/vijesti/niksic-dom-vojske-umjesto-pozoristu-sluzi-narkomanima-rijancima-clanak-43399>, 26.02.2012.)

⁷²⁷ „Технички опис“ уз *Главни пројекат реконструкције и надоградње Дома Војске у Никшићу*, Предузеће за пројектовање „Green House“, д.о.о. Подгорица, 2009. године, (Извор: Предузеће за пројектовање „Green House“, д.о.о. Подгорица)



Слика 107 - Дом ЈНА у Никшићу, подужни пресјек. (Извор: Предузеће за пројектовање „Green House“, д.о.о. Подгорица)

Убрзо по отварању Дом ЈНА је постао „активан судионик културног живота града“ и “мјесто окупљања не само војске него и младих“ гдје су се „одигравале многе представе, концерти, књижевне вечери, изложбе и забаве, али и школе језика, сликања, музике“.⁷²⁸ У потпуности је потврђивао намјеру коју су објекти ове намјене и имали, а то је да представљају „**спону између војне и цивилне структуре**“ и да „омогуће људима који су у војсци, а дошли су са стране, да што боље упознају град, а људима из града да што боље упознају војску“, односно да буду „дом за народ“.⁷²⁹ И овдје се, као на објекту у Подгорици, уочавају слични архитектонски елементи, засновани на функционалистичким принципима који дефинишу обликовне карактеристике објекта: модуларна фасада, сада наглашене вертикалности и излазак на кровну терасу са хоризантолном плочом и лаким стубовима.



Слика 108 - Дом ЈНА у Никшићу, изглед (фотографија из 70-тих година) и главни улаз-излаз на терасу. [Извор: Атеље Марко Мушич (лијево), Предузеће за пројектовање „Green House“, д.о.о. Подгорица (десно)]

⁷²⁸ Мандић, Светлана., “Никшић: Дом војске умјесто позоришту, служи наркоманима и пијанцима“, (Извор: <http://www.vijesti.me/vijesti/niksic-dom-vojske-umjesto-pozoristu-sluzi-narkomanima-pijancima-clanak-43399>, 26.02.2012.)

⁷²⁹ Исто.

7.2 Дом ЈНА у Пљевљима (1978)

У другој половини седамдесетих година, гради се и **Дом ЈНА у Пљевљима**, (1974–1978. године) по пројекту архитекте Жарка Томића, из Пројектантског бироа Стамбеног предузећа из Пљеваља. Стамбено предузеће из Пљеваља је „радило послове урбанизма за потребе Скупштине општине Пљевља“ и било обрађивач првог урбанистичког документа - Урбанистичког програма из 1972. године, на бази чега су касније рађени детаљни урбанистички планови и детаљна урбанистичка рјешења која су генерисала урбани развој Пљеваља у другој половини вијека.⁷³⁰

Изградња Дома ЈНА у Пљевљима објашњавала се чињеницом да је „град Пљевља један од водећих индустријских центара СР Црне Горе“ и да ће „комплетирање постојећег гарнизона бити потпуно са изградњом Дома ЈНА, јер постојећи Дом не дозвољава ни минимум услова које треба да пружају такви објекти“.⁷³¹ Потребна површина Дома добијена је на основу броја активних војних лица на подручју општине, односно процјени да је потребан **објекат „средњег капацитета“**, површине око 2.500м² и спратности П+3.⁷³² И овдје је, као што је то био случај и у Никшићу, инвеститор (Војна пошта) већ био одредио одговарајућу локацију „код старог Дома здравља“ а земљиште је уступљено без накнаде „као и без накнада за комунално уређење“.⁷³³

Тако је овај објекат, прије свега **по жељи инвеститора** а не по смјерницама урбанистичко-планске документације, лоциран на терену званом „Читлук“ који се налазио непосредно уз градски парк и „будући спортско-рекреативни центар“, у слијепој улици Вука Кнежевића. У овој зони, поред „напуштеног објекта бившег

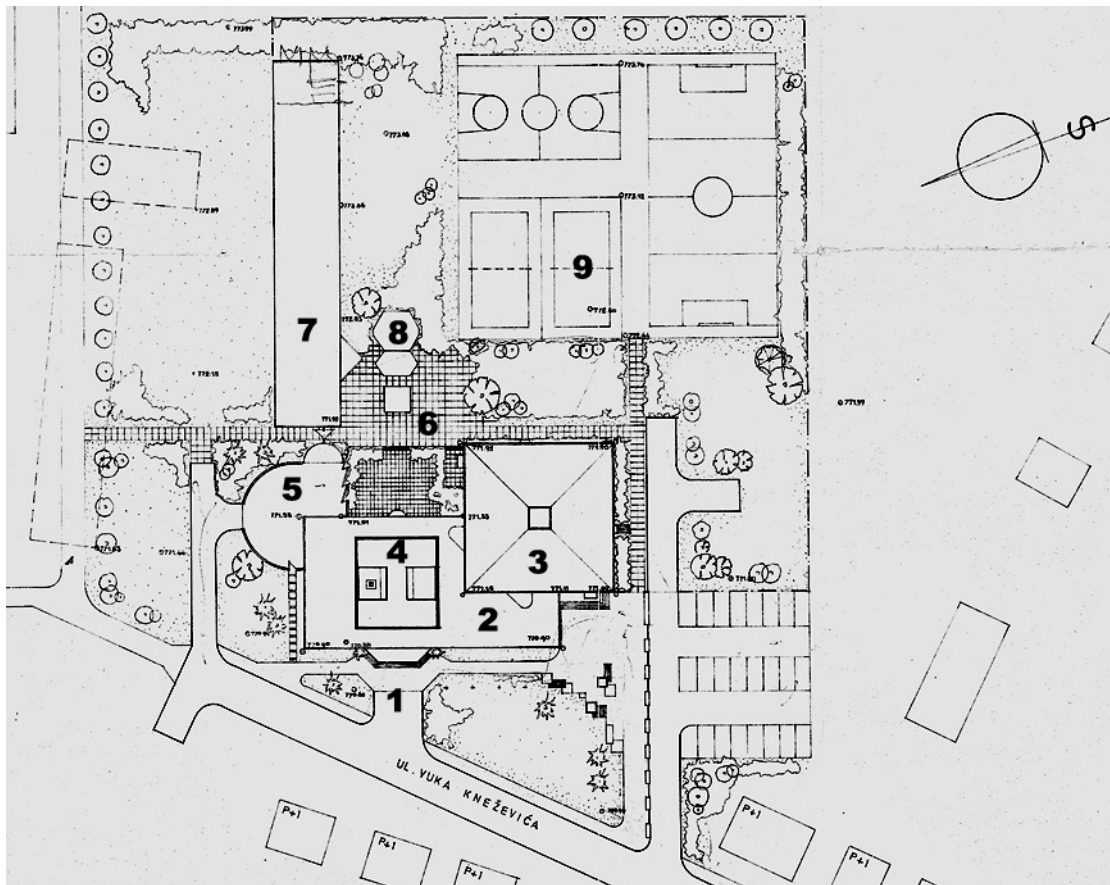
⁷³⁰ „Своју урбанистичку концепцију до Првог светског рата, град је заснивао на Ситуационом плану из 1891. године, од стране аустро-угарске војне команде. Идејни урбанистички план урађен је 1950. године, а допуњаван је 1957. и 1968. године. Скупштина општине 1981. године доноси одлуку о изради ГУП-а а носиоци израде били су РО за урбанизам и пројектовање „20. новембар“ Пљевља и Југословенски институт за урбанизам и становање Београд, план је усвојен 1985. године.“, Терзић, Славенко. ур. *Историја Пљеваља*, (Пљевља: Општина Пљевља, 2009), стр. 513.

⁷³¹ „Програм за израду инвестиционо-техничке документације за објекат Дом ЈНА у Пљевљима“, Радна група, Војна пошта 2939, Титоград, 1974. (Извор: Архив Општине Пљевља)

⁷³² „Подручје гарнизона Пљеваља има око 380 људи активног војног састава, резервних старјешина и војних пензионера. У смислу ових потреба оптимална површина Дома износила би око 2.500 м², нето површине (средњи капацитет). Објекат радити спратности највише П+3.“, Исто.

⁷³³ Орган управе за послове урбанизма Скупштине општине Пљевља и Пројектантски биро Стамбеног предузећа из Пљеваља су радили на припреми локације и давању урбанистичких услова. Инвеститор је била Војна пошта 2939 Титоград, а извођач Грађевинско предузеће „Златибор“ из тадашњег Титовог Ужица., „Сагласност на локацију дома ЈНА“, Скупштина Општине Пљевља, 25.12. 1974., *Главни пројекат за Дом ЈНА у Пљевљима*, 1974. година, (Извор: Архив Војске Црне Горе, Пљевља)

Дома здравља и помоћних објеката“ доминирали су и индивидуални стамбени објекти, па се размишљало о њиховом уклањању како би се постигао континуитет зелених површина парка уз додате спортске садржаје.

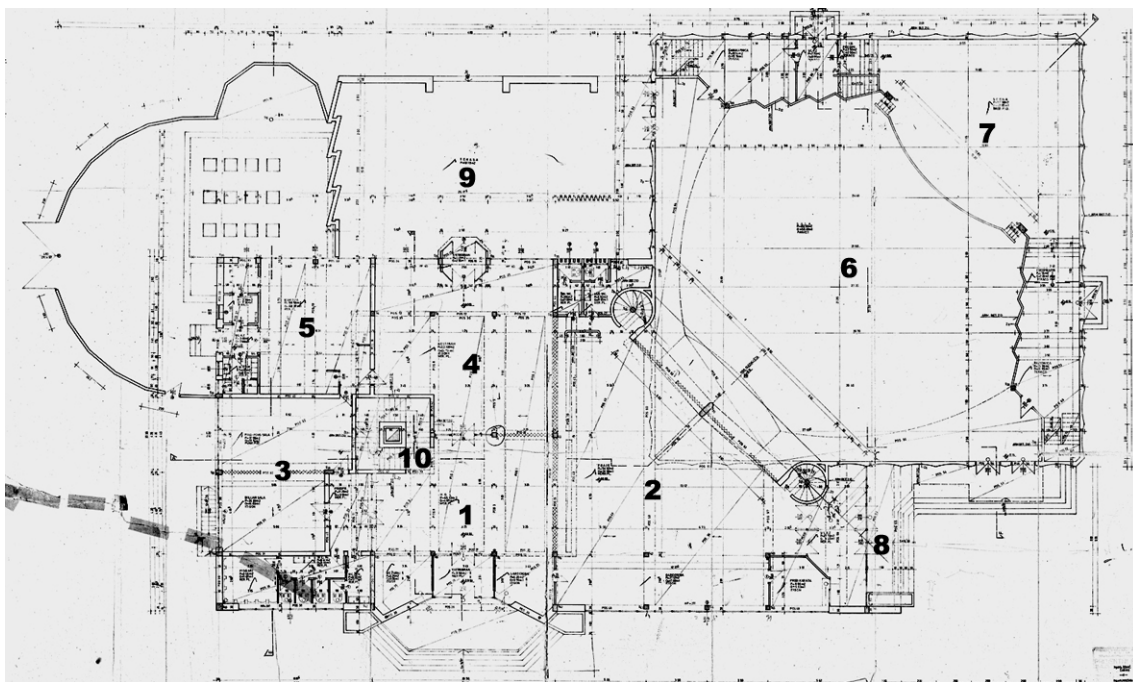


Слика 109 - Дом ЈНА у Пљевљима – ситуација: 1 – главни улаз, 2 – хол/фоаје, 3 – универзална сала, 4 – административни и смјештајни дио (П+3), 5 – кухиња, 6 – тераса/двориште, 7 – куглана, 8 – наткривени простор за музику, 9 – спортски терени. [Извор: Главни пројекат објекта Дома Војске у Пљевљима, 1976. године, Архив Општине Пљевља].

Непостојање детаљних урбанистичких планова и урбанистичко-техничких услова, дало је слободу како инвеститорима, у овом случају ЈНА, тако и пројектанту, чији је задатак био и да дефинише „**положај објекта у односу на улицу и друге објекте**“ и да их „тачније одреди детаљним ситуационим планом приликом израде главног пројекта, уз сагласност са Пројектантским бироом Стамбеног предузећа из Пљеваља“.⁷³⁴ **Архитектура је настајала „локално“ и „договорно“**, Пројектантски биро Стамбеног предузећа, чији је директор у то

⁷³⁴ „Технички опис“ уз Главни пројекат објекта Дома Војске у Пљевљима, Пројектантски биро Стамбеног предузећа из Пљеваља, 1976. године. (Извор: Архив Општине Пљевља)

вријеме био и пројектант објекта, доносила је одлуке о локацијама и одобравала пројекте, у договору са општинским органима.⁷³⁵



Слика 110 - Дом ЈНА у Пљевљима - основа приземља. 1 – главни улаз/хол, 2 – фоаје, 3 – билијар, стони тенис, 4 – ресторан, 5 – кухиња, 6 – универзална сала, 7 – бина, 8 – улаз/излаз, 9 – тераса, 10 - степениште. [Извор: *Главни пројекат објекта Дома Војске у Пљевљима*, 1976. године, Архив Општине Пљевља]

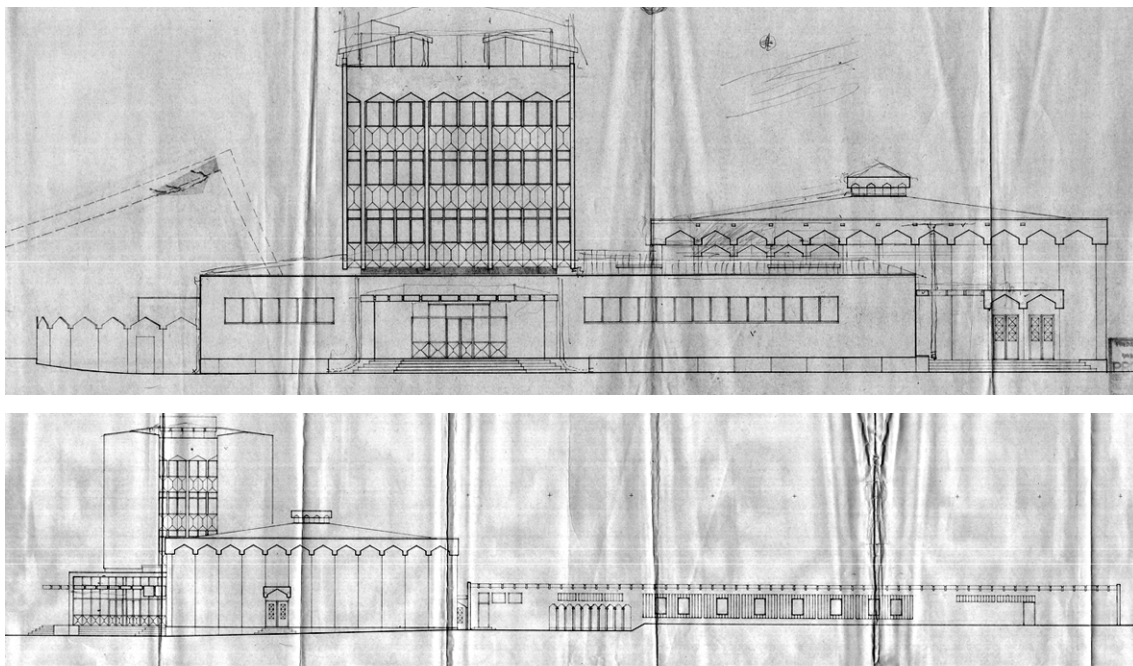
На основу Програма за израду инвестиционо-техничке документације из 1974. године, објекат је добио низ различитих садржаја, углавном карактеристичних за домове ЈНА: универзалну дворану капацитета 350 - 380 сједишта са „сценом са закулисним простором“, кухињу са трпезаријом од 100 мјеста, љетњу терасу са подијумом за музику са 200 мјеста, смјештајне капацитете (спаваонице за старјешине, 4 једокреветне и 2 двокреветне собе) на трећем спрату, управу и канцеларије, библиотеку са читаоницом и учионицама на првом спрату, „просторе за разоноду“ (фото секција, шах сала, билијар, стони тенис) на другом спрату, као и котларницу са клима комором и паркинг простор за 20 возила.⁷³⁶ Поред ових садржаја, касније су додати и спортски садржаји: куглана и затворени базен.

⁷³⁵ Коришћена је свака прилика да, уколико архитектура није имала доминантан споменички карактер, бар буде праћена неким спомен обиљежјем. И у овом случају је изградња новог објекта била праћена идејом општинских власти да инвеститор „на погодном мјесту испред Дома финансира и изгради Спомен обиљежје са бистом Вука Кнежевића, народног хероја чије име носи улица у којој се Дом налази“. Исто.

⁷³⁶ Програм саставила радна група од стране инвеститора., „Програм за израду инвестиционо-техничке документације за објекат Дом ЈНА у Пљевљима“, Радна група, Војна пошта 2939, Титоград, 1974. (Извор: Архив Општине Пљевља)

Оно што овај објекат, по садржајима који су били заступљени издваја од других исте намјене на територији Црне Горе, је управо доминација спортско-рекреативних садржаја, сигурно последица идеје о „будућем спортско-рекреативном центру“ у том дијелу града. Наиме, и површина парцеле се, у процесу пројектовања повећала, са 8.000м² на 10.000м².⁷³⁷ Тако се, осим стандардних, више рекреативних садржаја, као што су билијар, стони тенис и шах секција, појавила и „универзална четворостазна куглана“ у сутерену (407м²), „мањи затворени базен“ и спортски терени на отвореном (кошарка, одбојка и рукомет). Иако је идејним пројектом био предвиђен као саставни дио објекта, како функционално тако и обликовно, базен ипак није изграђен, па се објекат куглане појавио самостално, без топле везе са главним дијелом.

Сагледавањем објекта, одмах се уочавају, и у функционалном и у обликовном смислу, „три основне масе“ које функционишу као три одвојене, независне цјелине.⁷³⁸ Доминантну вертикалну цјелину представљао је улазни дио са главним холлом, рестораном, просторијом за билијар и стони тенис, кухињом са

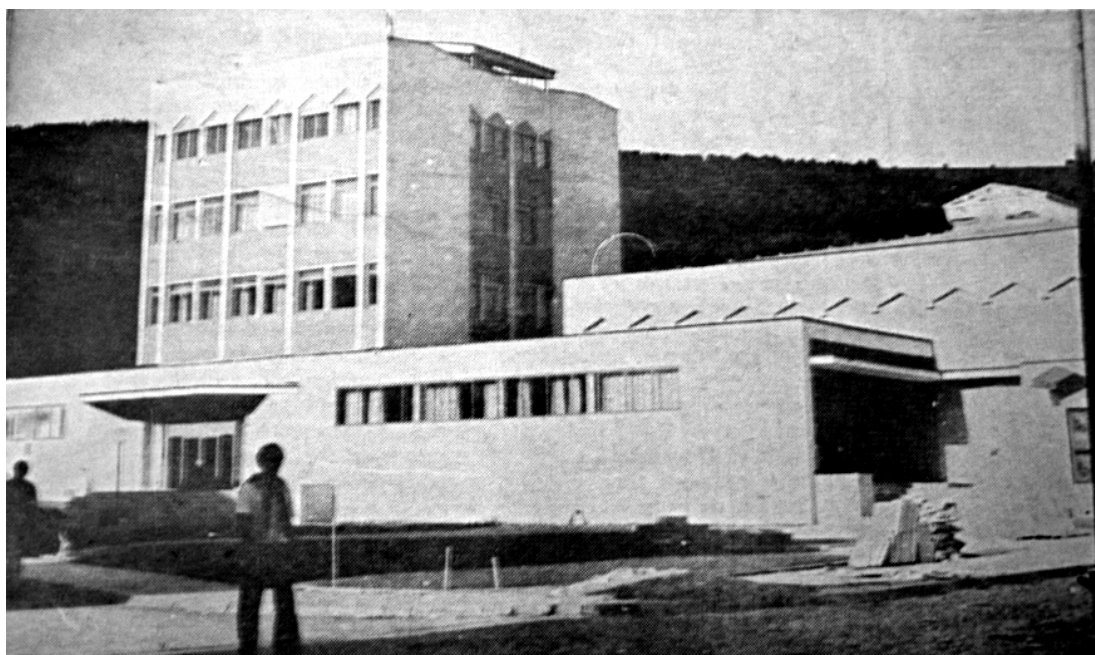


Слика 111 - Дом ЈНА у Пљевљима – фасаде: предња фасада (горе), бочна фасада (доље). [Извор: *Главни пројекат објекта Дома Војске у Пљевљима*, 1976. године, Архив Општине Пљевља]

⁷³⁷ „Површина парцеле са зеленим површинама и спортским теренима је износила најприје око 8.000м², да би се касније повећала на око 10.000м²“, *Технички опис уз Главни пројекат објекта Дома Војске у Пљевљима*, Пројектантски биро Стамбеног предузећа из Пљеваља, (Пљевља, 1976).

⁷³⁸ „Технички опис“ уз *Главни пројекат објекта Дома Војске у Пљевљима*, Пројектантски биро Стамбеног предузећа из Пљеваља, (Пљевља, 1976).

економским дијелом и фоаје са улазом, над којим се подиже највиши дио објекта (П+3), у коме је била смјештена библиотека са читаоницом и потребаним бројем учионица, на првом спрату, административни дио на другом спрату и смјештајни дио, двокреветне и једнокреветне собе, са мокрим чворовима, на трећем спрату.⁷³⁹ Другу обликовно-функционалну цјелину **хоризонталне доминације**, представљала је **универзална дворана** за 350 сједишта и пратећим садржајима, чији је посебан квалитет била могућност да се „лако може претворити у салу са дупло више мјеста“⁷⁴⁰. Трећу, „**засебну цјелину у оквиру маса**“ представљала је **куглана**, постављена „управно на правац пружања осталих садржаја“, чији је положај био условљен „мањим затвореним базеном у идејном рјешењу, од кога се одустало, па је куглана остала као самосталан објекат“.⁷⁴¹ Намјера инвеститора и пројектанта је била да се, обзиром да се радило о репрезентативном објекту од значаја за град, „Дом ЈНА третира најсавременијом обрадом и опремом, уређајима и инсталацијама“ али се „настојало да сав материјал и опрема буду домаће производње“ па су примијењени само квалитетни материјали и обрада површина.⁷⁴²



Слика 112 - Дом ЈНА у Пљевљима непосредно пред отварање, септембра 1978. године. [Извор: *Пљеваљске новине* бр. 437, (Пљевља: 1978), стр.14.]

⁷³⁹ Исто.

⁷⁴⁰ „Дом ЈНА – завршен“, *Пљеваљске новине*, бр. 429, (Пљевља, 1978), стр.1.

⁷⁴¹ „Технички опис“ уз *Главни пројекат објекта Дома Војске у Пљевљима*, Пројектантски биро Стамбеног предузећа из Пљеваља, (Пљевља, 1976).

⁷⁴² Исто.

Након отварања ове „модерне грађевине, чија је изградња стајала неколико десетина милиона динара“, 1978. године, на дан ослобођења Пљеваља⁷⁴³, и која је представљала „својеврстан дар војника граду“⁷⁴⁴, она је, „са савременом двораном и модерном кугланом“ убрзо постала центар културних и спортских збивања, не само у граду већ и шире. У Дому ЈНА почели су се одржавати сви значајни културни догађаји, као што су биле изложбе слика, концерти, позоришне представе (углавном радничких аматерских позоришта), књижевне вечери, плесне школе, свечане сједнице и сл.⁷⁴⁵ Модерна куглана, „једна од најбољих у Црној Гори“ је омогућила да Пљевља буду „домаћин најбољим куглашима република и покрајина“.⁷⁴⁶



Слика 113 – Дом ЈНА у Пљевљима – стуб на улазу у универзалну салу. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

⁷⁴³ 1978. године, када је отворен Дом ЈНА било је 35 година од ослобођења Пљеваља, 22. септембра 1943. године.

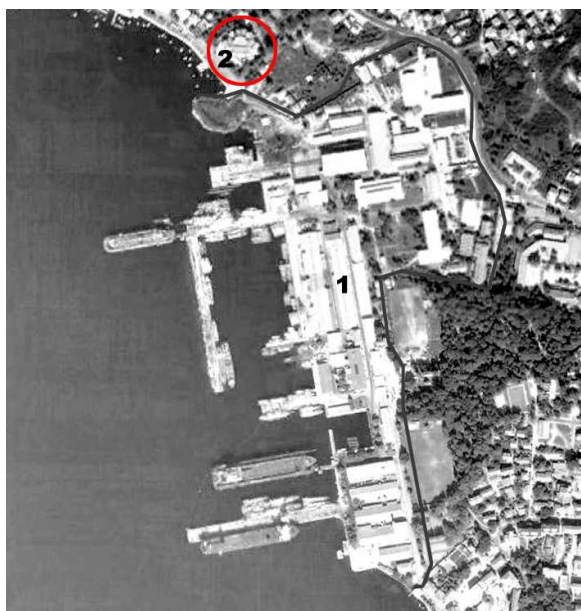
⁷⁴⁴ „Дом ЈНА – завршен“, *Пљеваљске новине*, бр. 429, (Пљевља, 1978), стр.1.

⁷⁴⁵ Концерт групе „Смак“ је било прво гостовање једне групе забавне музике у Пљевљима, *Пљеваљске новине*, бр. 445, (Пљевља, 1979), стр.6.

⁷⁴⁶ *Пљеваљске новине*, бр. 437, (Пљевља, 1978), стр.14.

7.3 Дом ЈНА у Тивту (1989)

Дом ЈНА у Тивту архитекте Александра Ђокића (у сарадњи са архитектом Браниславом Ђунисијевићем), пројектован и грађен у периоду од 1985. до 1989. године, представља **сублимацију историјског развоја тиватског Арсенала** од његовог оснивања 1889. године па све до 1989. године, нарочито његовог успјешног пословања у периоду седамдесетих и осамдесетих година 20. вијека када се, славећи 100-годишњицу већ био развио у важан „центар специјалне војне индустрије“⁷⁴⁷ који је имао велики утицај на развој општине Тиват. У том смислу, овај објекат је носилац разноврсних конотација насталих кроз укрштање друштвених, историјских, политичких и ауторских утицаја.



Слика 114 – Тиватски арсенал: 1 - МТПЗ „Сава Ковачевић“, 2 – Дом ЈНА. [Извор: Google image, date 25.09.2005, обрадила С. С. Вучковић]

Тиватски арсенал, односно Морнаричко-технички ремонтни завод „Сава Ковачевић“ од 1953. године, развио се „из поморског арсенала аустро-угарске ратне морнарице, основаног 1889. године“, а касније из „арсенала морнарице Краљевине Југославије када је, 1921. године постао дио Југословенске ратне морнарице“.⁷⁴⁸ Паралелно са развојем арсенала, још у вријеме Краљевине

⁷⁴⁷ Црна Гора: *општа монографија*, (Београд, Подгорица: Народна књига, 2003), стр.144.

⁷⁴⁸ На земљишту које је општина Тиват бесплатно додијелила аустро-угарској морнарици. „У интересу развоја Тивта, Општинско вијеће 24. марта 1889. године доноси одлуку да се морнарици бесплатно уступи земљиште између ртова Сељаново и Паково за изградњу арсенала, који ће бити службено назван ARSENALE, FILIALE TEODO. Одлуку Општинског вијећа свечано је аустројском адмиралу уручио начелник општине

Југославије, стварала се и развијала радничка класа на овом подручју, а у току Другог свјетског рата погинуо је 121 радник Завода, а 256 их је било у логорима.⁷⁴⁹ Арсенал је у послератном периоду постао симбол новог друштвеног уређења које је имало за циљ да произведе „савременог самоуправног радника“.

Изградњом поморског арсенала започео је и „процес индустријализације и урбанизације Тивта“, па је од типичног приморско-пољопривредног мјеста, са краја 19. вијека, Тиват „постао модеран поморски град“ чији је развој у великој мјери био везан за развој МТРЗ „Сава Ковачевић“.⁷⁵⁰ Број запослених је у послератном периоду био у сталном порасту и почетком педесетих година (кад је имао 869 радника) „радни колектив је добио биоскопску салу „Радник“ од преко 400 сједишта“, чиме је било „ријешено једно озбиљно питање културно-васпитног уздицања чланства подружнице Ремонтног завода као и припадника Југословенске армије и грађана Тивта.“⁷⁵¹ Након престанка „финансирања из армијског буџета и почетка пословања по принципу стицања и расподјеле дохотка“⁷⁵² материјално стање у Заводу се побољшава, а изузетан финансијски напредак Завода дешава се седамдесетих и осамдесетих година (када запошљава око 1.287 радника), и када се, крајем осамдесетих, одвијала и друга фаза модернизације.⁷⁵³ Успјешно пословање одразило се и на побољшање стандарда радника па су у центру Тивта уређене и друштвене просторије са библиотеком.⁷⁵⁴

Свакако највећи архитектонски подухват јавног карактера који је Завод предузео био је Дом ЈНА, завршен 1988. године, „модераног изгледа и комфорне опремљености“⁷⁵⁵ чију је изградњу и опрему финансирао искључиво МТРЗ „Сава Ковачевић“, прослављајући тако 100-годишњицу постојања и рада и показујући,

Тиват, капетан Марко Крстовић, на бојном броду „KAISER FRANZ JOSEPH I“, који је био усидрен у Тиватском заливу.“ (*Teodo* је био италијански назив за Тиват). *Морнаричко-технички ремонтни завод „Сава Ковачевић, Тиват 1889 – 1989.*, (Тиват, 1989), стр. 21 - 24.

⁷⁴⁹ Исто, стр. 21, 86.

⁷⁵⁰ Исто, стр. 23.

⁷⁵¹ С., М., „Колектив Бродо-ремонтног завода у Тивту добио биоскоп“, *Побједа*, бр. 116. (Цетиње: 18. мај, 1951), стр. 2.

⁷⁵² 1966. године Завод почиње изградњу друштвених станова и додјелу кредита за властите куће радника. Тако се и Завод укључио у стамбену изградњу Тивта. *Морнаричко-технички ремонтни завод „Сава Ковачевић, Тиват 1889 – 1989.*, (Тиват: 1989), стр. 103 - 110.

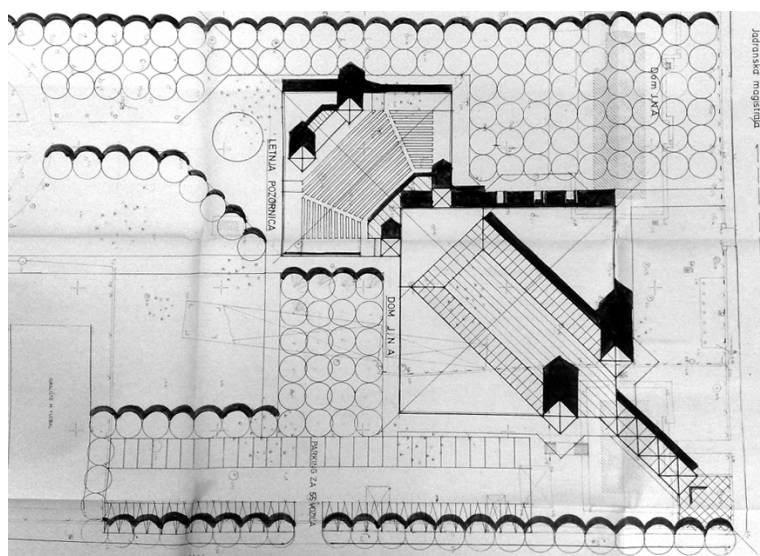
⁷⁵³ Производњом ратне технике, вршењем ремонта и одржавања подморница за потребе ЈНА као и неких несврстаних земаља, затим, Завод врши ремонт бродова трговачке флоте и страних ратних бродова, што је доносило значајан девизни приход. Исто, 104.

⁷⁵⁴ Завод је изградио и гарнизонску амбуланту, двије зграде за смјештај посада за вријеме ремонта бродова, помогао изградњу регионалног водовода, подизање дјечјег вртића у Сељанову“ и значајно учествовао у раду друштвено-политичких, културних и спортских организација Тивта. Исто, стр. 109 - 110.

⁷⁵⁵ Исто, стр. 93.

управо архитектуром, свој прогресивни развој и финансијску стабилност. Стари Дом ЈНА који се налазио уз јадранску магистралу, подигнут за вријеме Краљевине Југославије, био је оштећен у земљотресу 1979. године и касније срушен, што је додатно покренуло идеју изградње новог Дома на истој парцели.

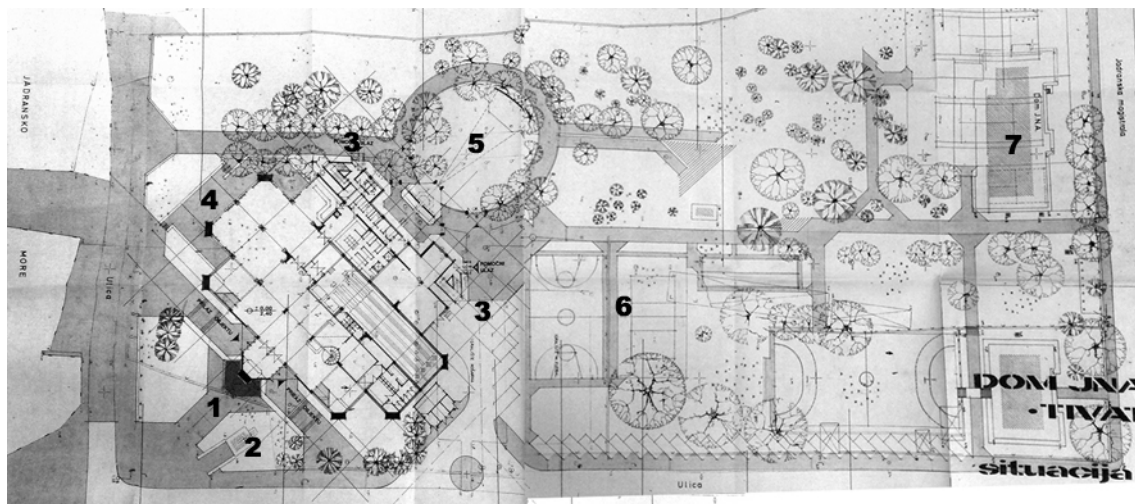
Иако је пројекат Дома био заснован на првонаграђеном идејном рјешењу архитеката Токића и Ђунисијевића, добијеном на јавном архитектонско-урбанистичком конкурс, ипак су се, у његовој даљој разради, разматрале **двје идејне варијанте** („А“ и „Б“), вјероватно као последица недоумица о позиционирању објекта на парцели, јер је изградња објекта на обали подразумијевала и конструктивно и финансијски захтјевније рјешење (употребу шипова за фундарање). Такође је требало задржати постојећи културно-историјски споменик који се налазио на парцели, сакрални објекат из 18. вијека, а осим тога, и стари дом ЈНА је био лоциран уз магистралу.



Слика 115 – Процес пројектовања Дома ЈНА – Варијанта „Б“, уз јадранску магистралу. Идејни пројекат, РО за пројектовање и инжењеринг „Неопроект“, Београд, 1985. године (Извор: Архив Порто Монтенегро, Тиват)

Варијанта „Б“ је била потпуно супротне концепције од варијанте „А“, како у урбанистичком смислу, повлачењем објекта од мора и постављањем дијагонално и уз главну улицу (јадранску магистралу), тако и у обликовном смислу, тврде, нетранспарентне архитектуре. И у овој варијанти била је уочљива јасна симболика исказана кроз „присуство снажних камених кула које асоцирају на обресе старих приморских градова“, са „неуобичајеним обликованим угловима“, као знацима постмодерне архитектуре „која се памти и поред које човек не може

да прође индиферентно⁷⁵⁶, али је та симболика за производ имала затворену, интровертну архитектуру непримјерену парковској локацији и односу према мору. На простору иза објекта била је предвиђена и љетња позорница „тако да покривени и отворени део објекта чине јединствену функционалну и композициону цјелину“.⁷⁵⁷ И у функционалном смислу приступ у варијанти „Б“ је био различит, универзална сала са 500 мјеста је била предвиђена у приземљу а отворени простор љетње позорнице је био доминантан на парцели.



Слика 116 – Процес пројектовања Дома ЈНА – Варијанта „А“ - ситуација. 1 – главни улаз, 2 – сачувани сакрални објекат из 18. вијека, 3 – помоћни улази, 4 – тераса клуб-бифеа, 5 – „гумно“, 6 – спортски терени, 7 – стари Дом ЈНА, касније срушен. Главни пројекат, РО за пројектовање и инжињеринг „Неопроект“, Београд, 1985. године (Извор: Архив Порто Монтенегро, Тиват)

Прихваћена **варијанта „А“** нудила је објекат „непосредно на морској обали“⁷⁵⁸, везан за море, „улазна партија и клуб-бифе су директно везани за пространи пјешачки трг на обали мора“, спортски терени су у дијелу према магистрали, укључена је постојећа љетња башта и задржан културно-историјски споменик, иначе скромних димензија. У функционалном смислу објекат је садржао велики улазни хол кроз који се сагледава и галерија спрата, комотну универзалну салу од 500 мјеста на првом спрату, до које се стиже са два симетрична, маркантно постављена бочна степешишта, бину са пратећим садржајима, простор за библиотеку и изложбени простор, канцеларијски и помоћни простор на спрату и етажи изнад у једном дијелу објекта. У приземљу се,

⁷⁵⁶ Образложење пројекта за Дом ЈНА у Тивту – варијанта „Б“, РО за пројектовање и инжињеринг „Неопроект“, Београд, 1985. године. (Извор: Архив Порто Монтенегро, Тиват)

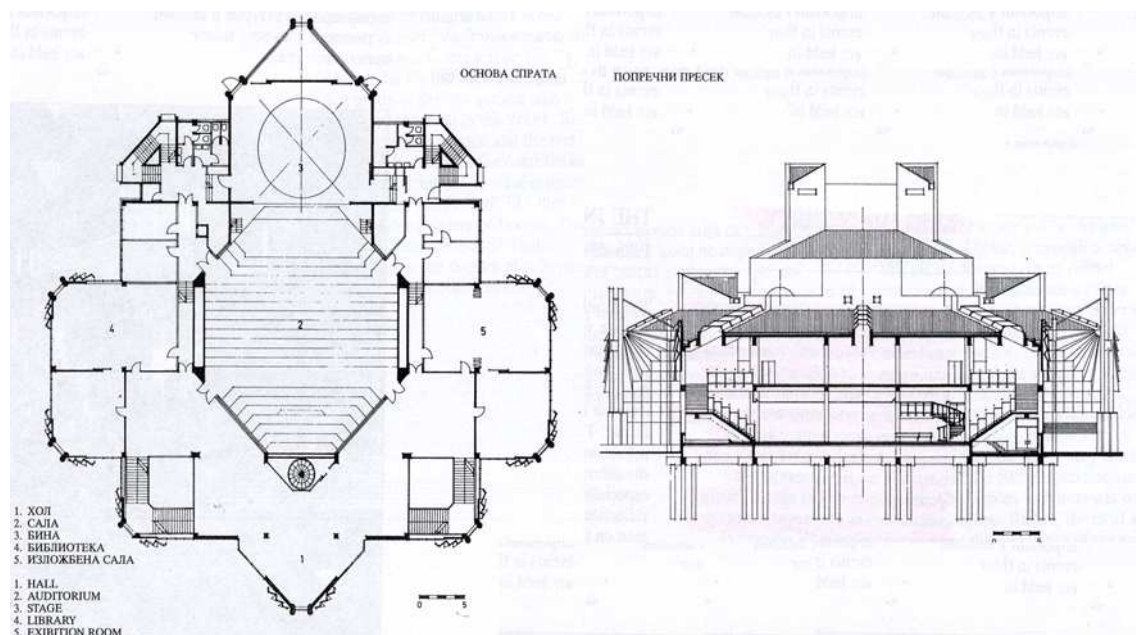
⁷⁵⁷ Исто.

⁷⁵⁸ Исто.

поред гардероба, налазио клуб-бифе са терасом према мору, а у дијелу испод гледалишта просторије за спортске садржаје, као и технички и магацински простори.

Положај на морској обали, масивни волумен бинског простора и пространи кубус изнад универзалне сале „симболишу присуство града и локалног градитељства“, „стаклено фасадно платно асоцира на време у коме се објекат гради и могућност за примену соларне енергије“ (фасаде заштићене од сунца оригиналним „крилима“)⁷⁵⁹ а „беле бетонске лепезе, уз удвојене стубове и затегнуте сајле, асоцирају на силуете укотвљених бродова – јарболе“ поготово за вријеме бонаце, када се читава структура огледа у морској површини.⁷⁶⁰

Архитектура „обиљежава мјеста“, надовезујући се на постојећа ствара нова значења, постаје један од препознатљивих урбаних симбола - „кућа која говори симболима“⁷⁶¹. Овдје се, поред лако читљиве симболике која прије свега упућује на „присуство мора“⁷⁶², исчитава и сав „пређени пут“ који стоји иза Дома ЈНА у Тивту. **Архитектонски објекат је увијек резултат акумулације и кулминације неког процеса**, у овом случају стогодишњег.



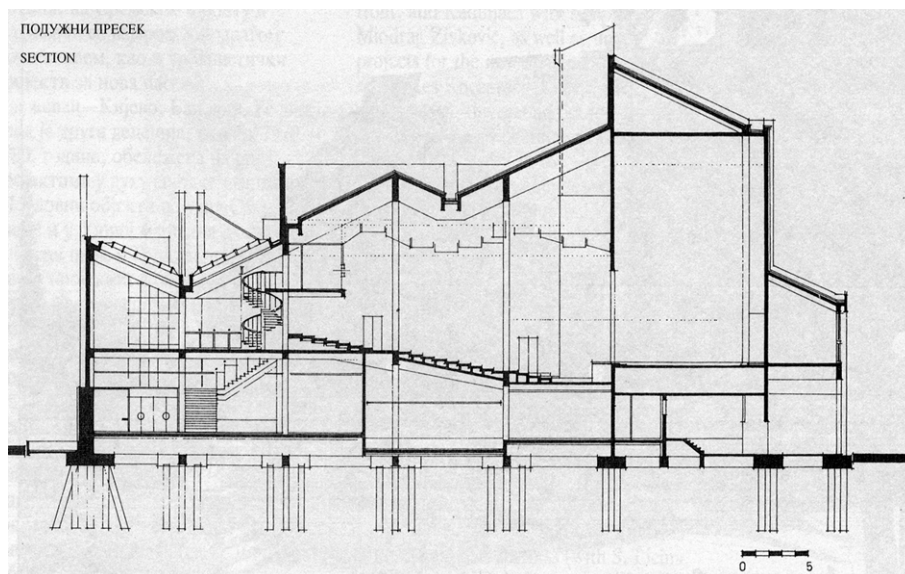
Слика 117 – Дом ЈНА – основа првог спрата (универзална сала) и попречни пресјек, темељење објекта на шиповима. [Извор: Маневић, Зоран.. *Александар Ђокић*, (Београд: БМГ, 1995), стр. 132.]

⁷⁵⁹ Бјелоусов, Н. Владимир., *Поетика црногорске архитектуре*, (Подгорица: ЦИД, 2009), стр. 172-173.

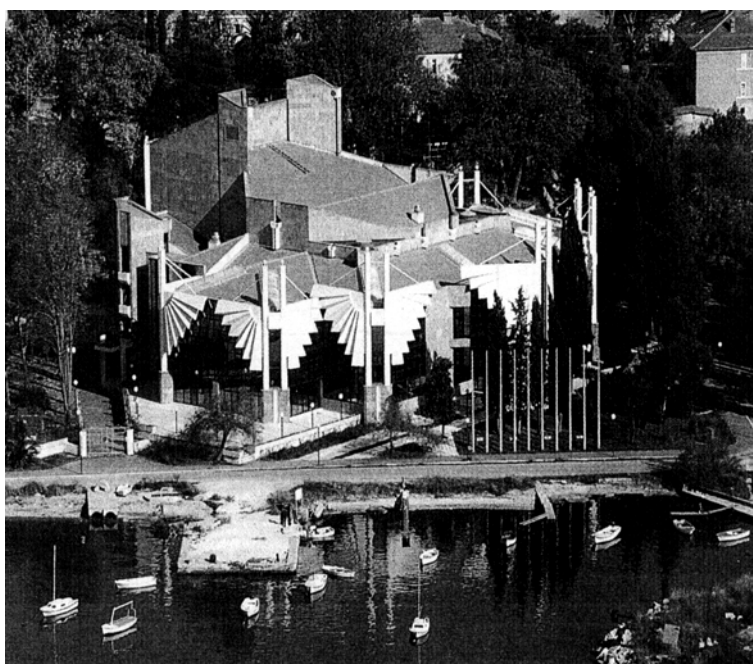
⁷⁶⁰ Маневић, Зоран., *Александар Ђокић*, (Београд: БМГ, 1995), стр. 132.

⁷⁶¹ Млађеновић, Ивица., *11 истакнутих архитеката Југославије*, књига 2, (Београд: Студио Линија А, 1989), стр. 10.

⁷⁶² „Технички опис“ уз Главни пројекат Дома ЈНА у Тивту, РО за пројектовање и инжењеринг „Неопроект“, Београд, 1985. године (Извор: Архив Порто Монтенегро, Тиват)



Слика 118 – Дом ЈНА у Тивту – подужни пресек, темељење објекта на шиповима. [Извор: Маневић, Зоран.. Александар Ђокић, (Београд: БМГ, 1995), стр. 133.]



Слика 119 – Дом ЈНА у Тивту – поглед одозго. [Извор: Маневић, Зоран.. Александар Ђокић, (Београд: БМГ, 1995), стр. 134.]

8. Ресемиотизација – промјена архитектонских кодова и значења (1990 – 2000)

„Годином 1990. завршава се у Југославији четрдесет пет година дуго друштвено уређење социјалистичког карактера провођеног једнопартијским системом владања. Врло бурним превирањима у цијелој земљи отвара се процес вишестраначког система којим Југославија треба да омогући свој улазак у уједињену Европу. Јасно, то ће утјецати и на архитектонску праксу, услове пројектовања и организације пројектантске дјелатности по много чему сличне европском искуству отвореног тржишта капитала.“⁷⁶³

Значења која носи неко архитектонско дјело су, као и сам простор, **динамична, промењивог карактера**, зависна од друштвено-временског контекста. Исти објекат мијења значења кроз вријеме, посебно кроз одређене интервенције, адаптације, санације или реконструкције, које се у њему и на њему дешавају. Често се процес промјене значења дешава на најдрастичнији начин - рушењем објеката, као што је то случај са „Кино Културом“ у Подгорици.

У значајном временском периоду од педесет година који је овдје обрађиван, на објектима културе у Црној Гори може се уочити велики број примјера промјене примарних значења, што се посебно наставило касније, кроз транзицију и процесе приватизације у првој деценији 21. вијека. Објекат „Зета филм“-а у Будви је свакако најексплицитнији примјер тих процеса, некадашњи Дом културе, након земљотреса, осамдесетих година, добија ново „рухо“ које „приземљује“ објекат, потпуно негирајући његово модернистичке архитектонске кодове, што је био први ниво процеса ресемиотизације а почетком 21. вијека, у процесу приватизације, долази и до потпуне пренамјене простора: „култура позоришта и биоскопа“ прераста у „неофолк културу“, биоскоп постаје фолк дискотека. Дом омладине у Подгорици је претрпио промјене у санацији објекта осамдесетих, али се одустало од неких крупних интервенција, као што су бочна степеништа за кровну терасу, додата је велика надстрешница на улазу.

⁷⁶³ Штраус, Иван., *Архитектура Југославије 1945 – 1990*, (Сарајево: Свјетлост, 1991), стр. 261.

Уз јужну, атрактивну фасаду бившег Дома синдиката, касније биоскопа у Никшићу, карактеристичну по успјешној примјени вертикалних брисолеја кроз двије етажне, постављан је објекат комерцијалне намјене, мегамаркет „Мех“, затварајући простор између дома и стамбеног солитера, док су и за сам објекат урађен пројекат реконструкције. („Локацију трговачког објекта тик уз фасаду бившег Дома културе а садашњег биоскопа, сматрам потпуним урбанистичким промашајем који се не би смио поновити у Никшићу. Не бих хтио да наводим све урбанистичке, историјске и друге разлоге осим једног, била је то једна разгледница града присутна у многим књигама и литератури“).⁷⁶⁴ Дом културе у Мојковцу такође чека реконструкцију, у којој се предвиђа промјена форме објекта у циљу боље енергетске ефикасности (пројектна документација урађена), сала Дома културе у Бијелом Пољу је обновљена, а Рпжаје су добиле „нови стари“ Дом културе, реконструкцијом задружног дома, осамдесетих година.

Распадом Војске Југославије домови ЈНА су углавном постали општинско власништво. Бивши Дом ЈНА у Подгорици је у процесу реконструкције простора у Музички центар Црне Горе, Дом ЈНА у Никшићу је у исчекивању реконструкције и пренамјене (пројектна документација урађена) а сала Дома ЈНА у Пљевљима се и даље користи, иако је комплетан објекат у врло лошем стању, јер је пљеваљски Дом културе у процесу реконструкције па град нема адекватан простор за ту врсту активности. Најмлађи Дом ЈНА у Тивту, приватизован је заједно са земљиштем Тиватског арсенала и сада се користи као административни простор за Порто Монтенегро, новог власника објекта.

Један од најзначајнијих догађаја везаних за објекте културе деведесетих године је **реконструкција ЦНП-а** у Подгорици, завршетак радова на **Дому културе у Улцињу**, након 17 година и увијек актуелна ситуација са **недовршеним Домом револуције** у центру Никшића.

⁷⁶⁴ Minjević, Đordije., *Nikšić u sjećanjima*, (Никшић: ЈУ Стари Град Андерва, 2008), стр. 119.

8.1 Реконструкција зграде ЦНП-а у Подгорици (1990-97)

Када је 1959. године дошло до реорганизације позоришних институција на територији Црне Горе, позориште у тадашњем Титограду, постало је једина професионална позоришна институција у Црној Гори. Та чињеница, међутим, није била праћена адекватним просторним потребама и захтјевима једног професионалног театра, већ су садржаји просто били насилно „угурани“ у просторе објекта „који је грађен као Дом културе и у току градње преименован у позориште“.⁷⁶⁵ Ова просторна неадекватност пратила је ЦНП дуги низ година и директно утицала на његов рад и спровођене активности - „мали број представа у кући је донекле везан и са нефункционалношћу зграде ЦНП-а. Наиме, зграда не пружа ни минималне услове за рад. Без ротације, свјетлосног парка, пратећих просторија, она више одговара биоскопској сали него професионалној позоришној кући“ а „нарочиту тешкоћу чини слаба техничка опремљеност и мали отвор позорнице (7,5м) који не пружају могућност за веће позоришне захвате. Позориште нема ни ваљане „мале сцене“ за камерни и експериментални програм.“⁷⁶⁶ Позоришна дјелатност ЦНП-а, као уосталом и остали видови културних активности, била је директно „условљена друштвено-економским приликама и политиком у култури“ а „деценијама вођена сиротињска политика“ имала је за резултат „да главни град Црне Горе није добио ни свој музеј, галерију, архив.“⁷⁶⁷

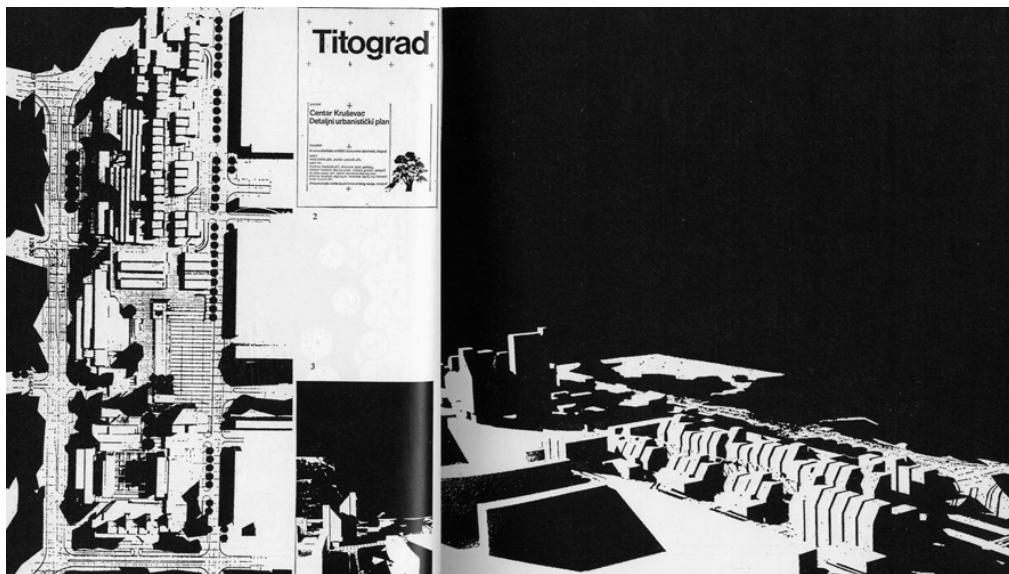
Тако се, готово **тридесет година, постепено акумулирала идеја** о „новом простору за позориште“, све док једна пожарна стихија, 10. новембра 1989. године, није „на најболнији начин подсјетила на чињеницу да у Титограду нема ни једног јединог пристојнијег, о репрезентативним нико и не сања, објекта културе“⁷⁶⁸, када је у позоришној згради било уништено и оно „недовољно“ чиме је позориште располагало што је коначно убрзало процес одлучивања и изналажења средстава за решавање проблема неадекватног простора.

⁷⁶⁵ Ујес, Алојз, „Развој позоришног система у Црној Гори у периоду 1944-1999“, из *Зборника радова са научног скупа Позориште у Црној Гори у другој половини XX вијека*, Зборници радова бр. 81, ОУ књ. 26, (Подгорица: ЦАНУ, 2007.), стр. 29-30.

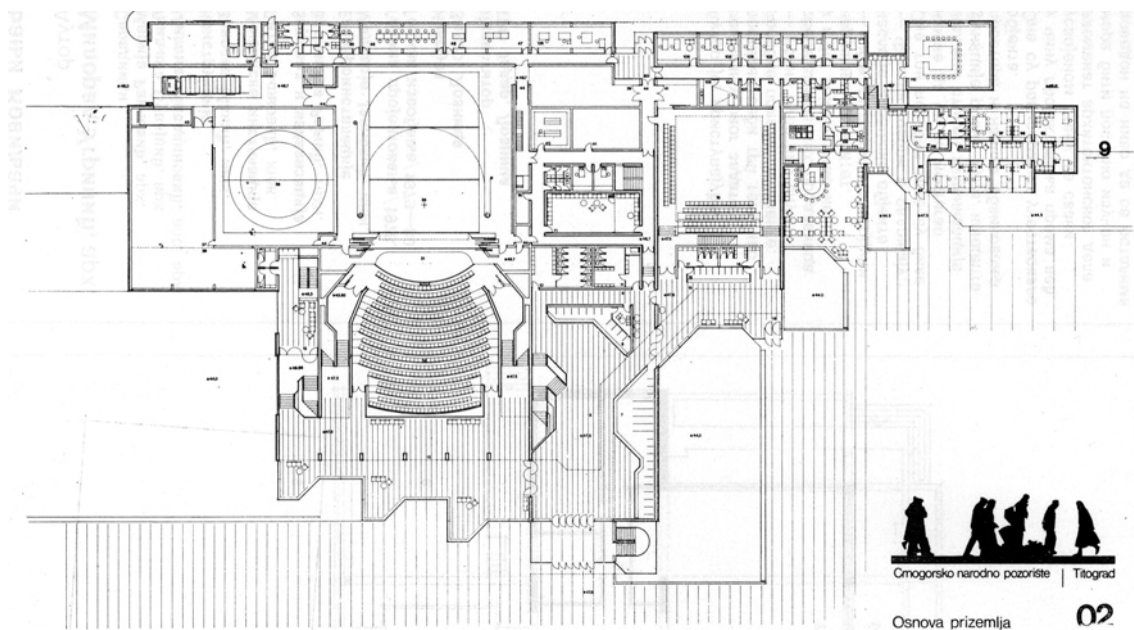
⁷⁶⁶ *Допис Републичком секретаријату за образовање, науку и културу*, (Извор: ДАЦГ, Фонд 102 РСД, бр. 382, 1975. год.)

⁷⁶⁷ Радојевић, Милован., *Црногорско народно позориште 1953-2003*, (Подгорица ЦНП: 2003), стр. XXIX.

⁷⁶⁸ Исто.



Слика 120 – „Центар Крушевац“ у Титограду, Детаљни урбанистички план, Прва награда на конкурс, расписаном 1977. године, аутора арх. Милоша Бобића и арх. Станка Гаковића, из Београд пројект-а, Центар за планирање урбаног развоја. [Извор: Каталог 5. Салона архитектуре у Београду, (Београд: Музеј примењене уметности, 1978) нумерисано]



Слика 121 – Пројекат за нову зграду ЦНП-а (идејни пројекат, 1978 – 80) на локацији „Центра Крушевац“ у Титограду, арх. Милош Бобић и арх. Станко Гаковић. (Београд пројект, Центар за планирање урбаног развоја) (Извор: Каталог 8. Салона архитектуре у Београду, 1982. године, нумерисано)

У другој половини седамдесетих година се често, у документима везаним за позоришну и културну дјелатност у Републици, наглашава да „Црногорско народно позориште, које је постигло значајне резултате на афирмацији драмског

стваралаштва, не располаже довољним и функционалним простором.⁷⁶⁹ У размишљањима и покушајима да се значајној институцији националног позоришта да одговарајући простор, 1977. године је расписан савезни југословенски конкурс за израду ДУП-а „**Центар Крушевац**“⁷⁷⁰, у новом дијелу града „преко Мораче“, у оквиру кога је био предвиђен и објекат **Националног позоришта**, а на коме су архитекте Милош Бобић и Станко Гаковић из Београда добили Прву награду.⁷⁷¹ [„Још увијек се поставља питање зашто велики и веома добро архитектонски и европски конципиран и на конкурс за Национално позориште у Подгорици награђени пројекат архитекте Бобића из Београда, није реализован, јер би сигурно представљао најфункционалнији и најљепши објекат



Слика 122 – Пожар који је захватио стару зграду ЦНП-а 1989. године озбиљније је покренуо процес за израду пројектне документације и реконструкцију зграде. (Извор: инг. Добрило Николић, „Биро СТ – Сценска техника“, Београд)

те врсте на Балкану, него је одлука преиначена, па је на уском и недовољном земљишту, на габариту бившег позоришта, које је никло на темељима Дома културе (који је био у изградњи, па је преименован у позоришну зграду), поново „надграђена“ зграда садашњег ЦНП-а, која заиста само споља изгледа импозантно, а изнутра није тако.“⁷⁷²] И након конкурса из 1977. године, и израде

⁷⁶⁹ Програма дјелатности културе за 1976 -1980 годину, (Извор: ДАЦГ, Фонд 99 - РСО 1976/512, фас. 57., стр. 12)

⁷⁷⁰ „Центар Крушевац“ у Титограду, Детаљни урбанистички план, Прва награда на конкурс, расписаном 1977. године, аутора арх. Милоша Бобића и арх. Станка Гаковића, из Београд пројект-а, Центар за планирање урбаног развоја. [Извор: Каталог 5. Салона архитектуре у Београду, (Београд: Музеј примењене уметности, 1978) нумерисано]

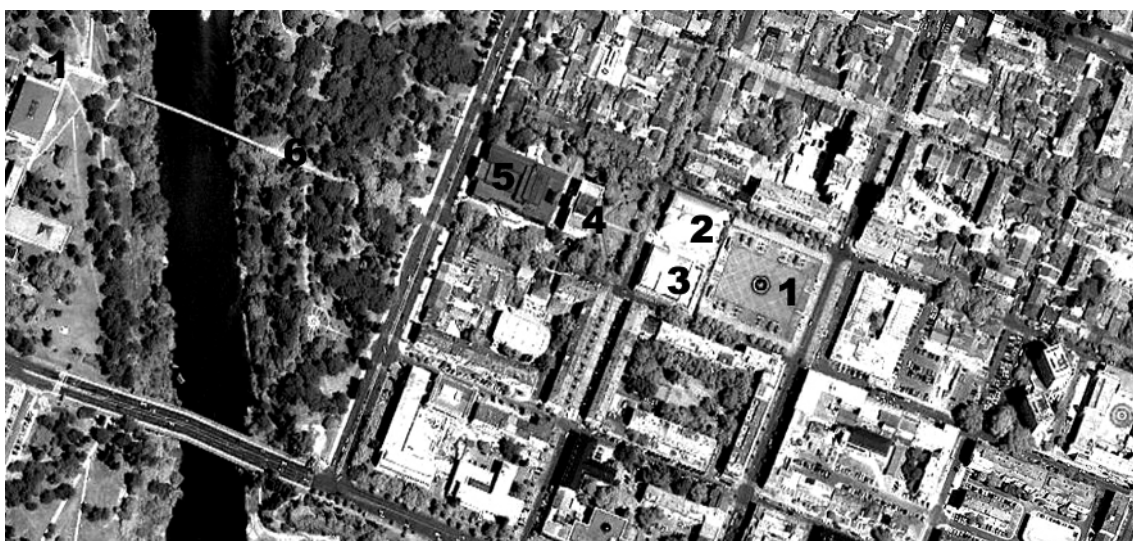
⁷⁷¹ Другу награду добио је архитекта Марко Мушић., Košir, Feđa. *Od ljudskog ka izvanljudskom: arhitekta Marko Mušič*, (Ljubljana, Podgorica: CANU, 2010), str. 71.

⁷⁷² Ујес, Алојз, „Развој позоришног система у Црној Гори у периоду 1944-1999“, из *Зборника радова са научног скупа Позориште у Црној Гори у другој половини XX вијека*, Зборници радова бр. 81, ОУ књ. 26, (Подгорица: ЦАНУ, 2007.), стр. 29-30.

идејног пројекта (1978-80) процес доношења одлука одвијао се споро, и није пронађено рјешење све док ситуација није постала критична након пожара 1989. године.⁷⁷³

Чињеница је да је локација, у самом центру града, на којој се, од изградње, налазило Народно позориште, на главној оси пјешачке комуникације између двије обале и преко пута Његошевог парка, била изузетно добра, па није било лако одрећи је се и пронаћи нову у другом дијелу града. Ипак је након пожара поново актуелизован награђени „пројекат за зграду позоришта, опере и балета“ и јавност се подијелила око питања да ли градити нову зграду и на којој локацији, или обновити и проширити стару, у којој би се привремено нашло и Пионирско позориште које такође није имало своју зграду.⁷⁷⁴

Пројекат реконструкције и доградње ЦНП-а израдили су, јануара, 1991. године, архитекте Радмила и Добрило Николић, а аутор пројекта ентеријера, поред Радмиле Николић био је и архитекта Небојша Крстић.⁷⁷⁵ Пројектом је



Слика 123 – Шира ситуација – позиција зграде ЦНП-а у централној зони града: 1 – централни градски трг, 2 – Народна библиотека, 3 – Општински парламент (у изградњи), 4 – Општина, 5 – ЦНП, 6 – главна пјешачка комуникација, веза са дијелом града „преко Мораче“ и Његошев парк. [Извор: Google image, date 20.06.2009, обрадила С. С. Вучковић]

⁷⁷³ „... у новембру 1985., Извршни одбор СО Титоград, ставио је на дневни ред питање изградње нове зграде националног театра. Изградња је била предвиђена у планском периоду од 1981. до 1986. године, али се то предвиђање није остварило, па је у Нацрт договора о основама друштвеног плана општине Титоград за развој друштвених дјелатности у периоду од 1986. до 1990. године, унијета формулација да ће се створити „услови за изградњу новог објекта Црногорског народног позоришта“. Међутим, на сједници Извршног одбора предложено је да се та формулација изостави из приједлога документа, јер су „врло мали изгледи да ће се тај плански задатак остварити до краја деценије.“ Радојевић, Милован., *Црногорско народно позориште 1953-2003*, (Подгорица ЦНП: 2003), стр. XXVI - XXVII.

⁷⁷⁴ Радојевић, Милован., *Црногорско народно позориште 1953-2003*, (Подгорица ЦНП: 2003), стр. XXIX.

⁷⁷⁵ Пројектант: „Биро СТ – Сценска техника“, Београд, а Инвеститор је био СИЗ Културе, Општине Титоград. (Извор: Архив ЦНП-а, Подгорица)

планирано проширење са 2.484м² на 5.243м² (нето површина), али је постојала и варијанта са „три независна сценско-гледалишна простора и техником која ће омогућити „извођење свих сценских израза: драме, опере, балета и концертних програма“, површине (све три фазе) од 6.400м².⁷⁷⁶ Међутим, од неких садржаја се морало одустати (фазе II и III), а позориште, у постојећим габаритима ипак „није оспособљено за извођење опере и балета, јер није обезбијеђен простор за оркестар“.⁷⁷⁷ Грађевински радови, који су отпочели још августа 1990. године, трајали су дуги низ година, да би тек 25. маја 1997. године отпочео нови живот позоришта.⁷⁷⁸



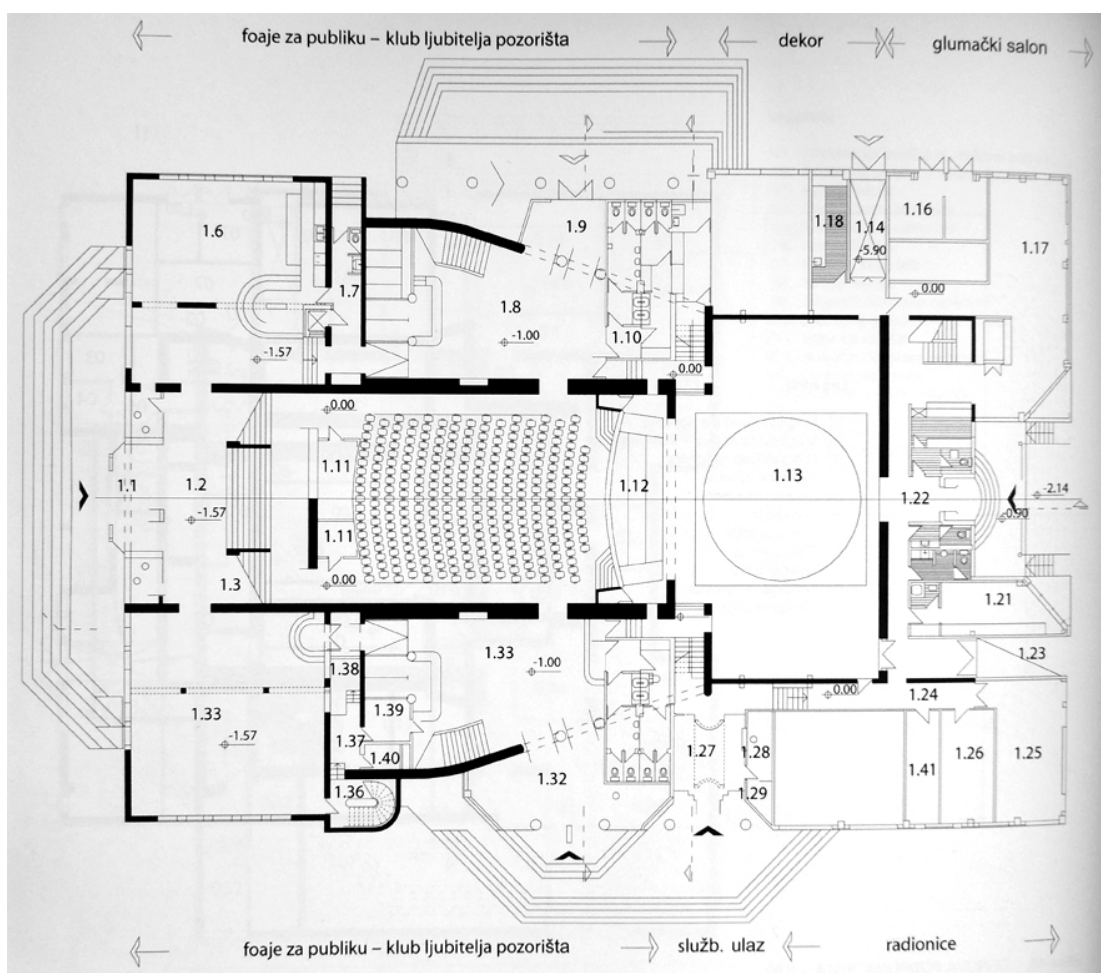
Слика 124 – Реконструкција старе зграде ЦНП-а (1990 – 97). Постављање челичних носача због неопходног проширења објекта у попречном правцу, по пројекту арх. Радмиле Николић и инг. Добрила Николића. (Извор: инг. Добрило Николић, „Биро СТ – Сценска техника“, Београд)

⁷⁷⁶ „Пројектни задатак“ уз Главни архитектонско-грађевински пројекат реконструкције и доградње, свеска I.I., јануар, 1991. године, (Извор: Архив ЦНП-а, Подгорица)

⁷⁷⁷ Радојевић, Милован., *Црногорско народно позориште 1953-2003*, (Подгорица ЦНП: 2003), стр. XXX.

⁷⁷⁸ „премијерним извођењем представе Горски вијенац“, Исто.

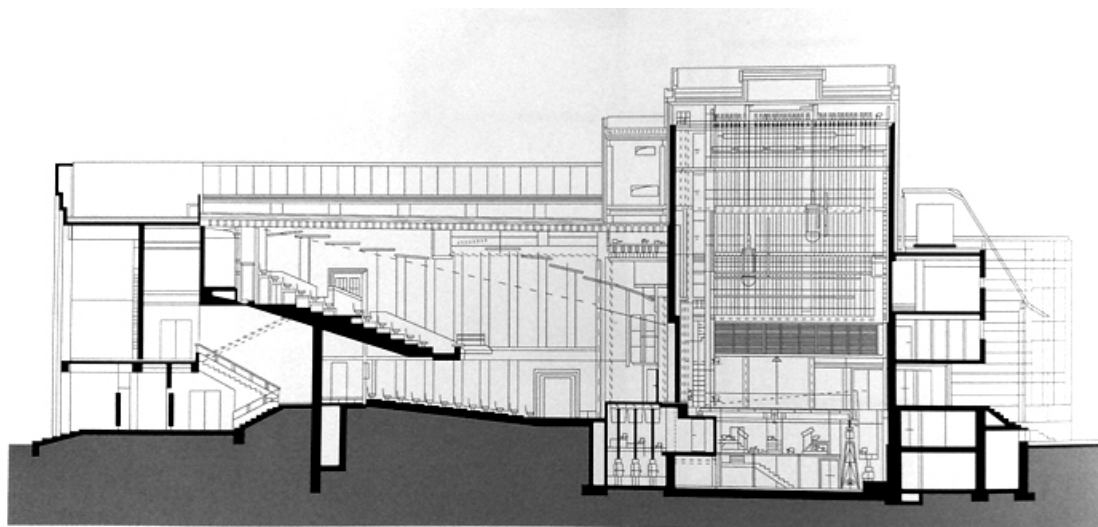
Прва фаза реконструкције и доградње подразумијевала је проширење и надградњу у оквирима постојећег објекта, као и доградњу у дијелу према општини у линији постојећег габарита сале са улазним холем. Задржан је главни улаз из улице Станка Драгојевића, као и бочни улази из Вучедолске (улаз за камерну сцену) и Бокешке улице (службени улаз) као и технички и економски улаз из пролаза према општини.⁷⁷⁹ Поред ове главне интервенције – прве фазе, пројектом је била предвиђена и **изградња два нова објекта** (фазе II и III), са бочних страна постојећег објекта. **Мала сала**, у функцији Пионирског позоришта (II фаза) површине 700м² (касније, у допунама пројектног задатка, повећана на 1.000м²), била је предвиђена као самостална функционална цјелина са посебним улазом и билетарницом из Вучедолске улице са „трга за окупљање младих“, са



Слика 125 – Реконструисана зграда ЦНП-а – основа приземља. [Извор: Николић, Добрило. *Архитектура сценско гледалишних простора и техника сцене*, (Београд: 2008), стр. 210-211.]

⁷⁷⁹ „Пројектни задатак“ уз Главни архитектонско-грађевински пројекат реконструкције и доградње, свеска I.1., јануар, 1991. године, (Извор: Архив ЦНП-а, Подгорица)

амфитетарски постављеним гледалиштем (партер и балкон) до 250 мјеста (првобитно било предвиђено 160) и позорницом (ширине 14м, дубине 7м и порталом 8x4м,) и „топлом везом – пасарелом са постојећим објектом у коме су смештени гардеробни и канцеларијски простори“.⁷⁸⁰ Са друге стране објекта, према Бокешкој улици, била је предвиђена изградња „**експерименталне сцене** (кабареа) као другог крила“, са одвојеним улазом и билетарницом, површине 700м² (III фаза), јединственог сценско гледалишног простора са лакоом трансформацијом и истраживчким могућностима (димензија сцене 22x12м, са четири електро моторне платформе 5x10м).⁷⁸¹



Слика 126 – Реконструисана зграда ЦНП-а – подужни пресјек. [Извор: Николић, Добрило. *Архитектура сценско гледалишних простора и техника сцене*, (Београд: 2008), стр. 216.]

До реализације бочних крила (фаза II и III) није дошло али су пројектанти тада процијењивали да „и у случају да се не приступи изградњи фаза II и III зграда ЦНП-а овом реконструкцијом задовољава све културне потребе за период од мин. 50 година.“⁷⁸² Основна реконструкција, без доградње, подразумијевала је како максимално искоришћење габарита постојећег објекта тако и потенцијала локације која је имала низ ограничења, па су „сви простори за публику вишенаменски“ употребљиви током цијеле године, „са тежњом да зграда

⁷⁸⁰ „Допуна пројектног задатка“ уз Главни архитектонско-грађевински пројекат реконструкције и доградње, свеска I.I., јануар, 1991. године, (Извор: Архив ЦНП-а, Подгорица)

⁷⁸¹ Такође је било предвиђено да се „у оквиру простора између постојећег објекта и Бокешке улице оформи, на нивоу коте подрума, простор за савремено склониште сса 300 особа, укупне површине сса 400 м².“ Исто, стр.4.

⁷⁸² „Технички опис функције објекта“ уз Главни архитектонско-грађевински пројекат реконструкције и доградње, свеска I.I., јануар, 1991. године, (Извор: Архив ЦНП-а, Подгорица), стр.3.

позоришта ради током целог дана као центар културног збивања и окупљања у Титограду.“ У функционалном смислу објекат је подијељен у три основне цјелине: простори за публику са гледалиштем, простори позорнице и радни простори позоришта.

Најзначајнија просторна интервенција на постојећем објекту је свакако **проширење позорнице до постојећих спољних зидова** чиме су добијени бочни простори главне позорнице, а надвишењем куле позорнице омогућена је вертикална измјена декорске опреме, као и формирање адаптабилног предбинског простора чиме је добијена максимална дубина сценског простора, као и могућност вишенамјенског коришћења. Тако је добијена главна позорница димензија 12,75x20,6м са покретном платформом за закошење (димензије 10x10,5м) и ротационом плочом пречника 9,5м, као и предпозорница (фиксна и мобилна) са 5 ламела пропадалишта, са порталом максималних димензија 9x5м (минимално 6,5x3м). Повећан и технички оспособљен простор позорнице праћен је адекватним пратећим просторима као што су: сала за режијске пробе, балетска сала (сала за рекреацију), солистичке гардеробе, групне гардеробе (од 5 до 8 мјеста), ансамбл гардеробе (до 20 мјеста), глумачки салон са бифеом за глумце, гардеробе техничара. Како је било замишљено да „уједно радионички простори покривају потребе ширег подручја Црне Горе“⁷⁸³ ова група просторија садржала је: радионице за костим и декор, просторије за комерцијалне послове (штампарија, фотокопирање и фото лабораторија), адекватне пратеће магацинске просторе (за декор и костим, за потребе економата, магацин ситне и крупне реквизите) електро-моторне теретне платформе и остале сервисне просторије (перионицу и сл.). Ово је уједно био и први савремено опремљен позоришни објекат у Црној Гори.

Велика сала је реконструкцијом добила капацитет од 477 сједишта (партер 271 и балкон 206) „за класични однос сцена гледалиште“, односно, 611 сједишта „за оформљење „арена“ сцене поставком система телескопских трибина“ у оквиру простора позорнице, док је поливалентна сала – камерна сцена, капацитета 63 до 100 мјеста, омогућавала „приказивање монодрама, сусрета са умјетницима, видео

⁷⁸³ „Допуна пројектног задатка“ уз Главни архитектонско-грађевински пројекат реконструкције и доградње, свеска I.I., јануар, 1991. године, (Извор: Архив ЦНП-а, Подгорица), стр.4.

програма преко видео пројектора, као и сателитске ТВ програме“.⁷⁸⁴ Такође су добијени и пратећи административни простори управе (у варијантним рјешењима биле су предвиђени одвојени управни простори за Народно позориште и Пионирско позориште), архива и библиотека, канцеларија редитеља и лектора, атељеи, санитарни чворови, маркетинг, простори за смјештај гостујућих умјетника. Од посебног је значаја **формирање улазне зоне**, са наткривеним улазним простором (на коти +1,57м) и проширење улазног хола, нарочито проширење десног фоајеа који је замишљен као изложбени простор, са могућношћу „приказивања атрактивних програма поставком монтажно демонтажних сједишта, позорнице или амфитеатарске поставке гледалишта, капацитета 100 – 150 гледаоца“ и формирање „клуба пријатеља позоришта“ лијево од главног улаза. Добијени габарит објекта је 60x38м, са висином од коте терена 21,5м и нето површином од 5,255 м2.

Просторна лимитираност наслеђене локације у строгом центру, са три стране окружене саобраћајницама покренула је идеју о реорганизацији саобраћаја у корист пјешачких комуникација, па је „у оквиру решења прилаза позоришта предвиђено затварање Бокешке и Вучедолске улице за јавни саобраћај и **формирање пешачке зоне око позоришта**“, како би се додатно обезбиједило „максимално дневно коришћење зграде позоришта, и подржала идеја да објекат ЦНП-а треба да постане језгро културе.“⁷⁸⁵ Осим тога, постојала је и идеја о



Слика 127 – Реконструисана зграда ЦНП-а. Главни и бочни улаз. (Извор: инг. Добрило Николић, „Биро СТ – Сценска техника“, Београд)

⁷⁸⁴ „Пројектни задатак“ уз Главни архитектонско-грађевински пројекат реконструкције и доградње, свеска I.I., јануар, 1991. године, (Извор: Архив ЦНП-а, Подгорица)

⁷⁸⁵ „Допуна пројектног задатка“ уз Главни архитектонско-грађевински пројекат реконструкције и доградње, свеска I.I., јануар, 1991. године, (Извор: Архив ЦНП-а, Подгорица)

интегралном рјешавању позоришног трга према Његошевом парку која би се квалитетно сагледавала са формиране галерије на првом спрату.⁷⁸⁶

Одређени умјетнички елементи ентеријерског уређења који су остали као насљеђе из старог објекта, постали су централна мјеста и у новопроектваном ентеријерском рјешењу, као што је то био случај са сликом „Побили се орли и соколи“, аутора Бранка Филиповића – Фила и Александра Пријића, у улазном холу објекта, која је рестаурацијом „добила нови рам са профилацијом која одговара ентеријерској обради овог простора“ а „цела организација хола за публику балкона оформљена је тако да се отвара постојећа фреска „Платије“ аутора Николе Вујосевића, која ће се рестаурирати, и представљати значајну ентеријерску допуну при обради овог простора.“⁷⁸⁷

У процесу реконструкције стара зграда Народног позоришта је претрпела **потпуну просторну ресемиотизацију** – и функционалну и обликовну, нестала је у новим интервенцијама, углавном проширењима и под новом савременом енvelopом у стаклу и каменој облози, са двоструким повећањем површине.⁷⁸⁸ Иако у обликовном смислу унифицирана и уједначена, нова зграда Црногорског народног позоришта је, свјежом и наглашеном маркацијом улаза, као и вјештим разбијањем њене првобитне симетричности, унијела нови дух градње и примјене савремених материјала крајем деведесетих година 20. вијека када је завршена.



Слика 128 – Реконструисана зграда ЦНП-а – двоструко повећана површина у односу на првобитну. [Извор: *Подгорица*, монографија (Град Подгорица: 2003), стр. 182.]

⁷⁸⁶ Инвестициона вриједност укупно динара 53.723.381,50. „Технички опис функције објекта“ уз *Главни архитектонско-грађевински пројекат реконструкције и доградње, свеска I.1.*, јануар, 1991. године, (Извор: Архив ЦНП-а, Подгорица), стр.4.

⁷⁸⁷ Исто, стр. 8.

⁷⁸⁸ Николић, Добрило. *Архитектура сценско гледалишних простора и техника сцене*, (Београд: 2008), стр. 206-216.

8.2 Завршавање незавршеног - Улцињ (1997-)

Након више од петнаест година пројектантско-извођачки процес везан за **Дом културе у Улцињу** је обновљен, па је 1997. и 1998. године урађен, најприје, идејни а затим и главни архитектонско–грађевински пројекат за наставак радова на фасади (акцент на обради постојећих фасадних површина) и ентеријеру, јер су груби грађевински радови били завршени.⁷⁸⁹

Првобитна пројектна документација која је имала јасно дефинисану материјализацију објекта као и урађене пројекте ентеријера, била је заборављена, и материјализација зидних површина, како спољних тако и ентеријерских је била потпуно измијењена, заснована на јефтинијим и мање захтјевним рјешењима. Предвиђено облагање „бијелим вјештачким мермером са отворима застакљеним тамним стаклом“⁷⁹⁰, било је замијењено једноставнијим рјешењем да би у финалној обради, каква је данас, објекат био само малтерисан, а и предвиђени релефни грб града Улциња, ливен у бронзи, није постављен на фасади.⁷⁹¹

Ентеријер је био пројектован тако да „представља комбинацију савремених решења, трајних и квалитетних материјала, отворених и неоптерећених комуникација и појединачно третираних простора“ са циљем да цијели објекат „одаје простор који у себи садржи елементе, у дизајну и колору мора и неба, с обзиром на место градње. Вођено је рачуна о релативно високим технолошким, функционалним и естетским захтевима а да, притом, цена буде што нижа, наравно, до мере до које је то могуће“.⁷⁹² Улазни хол је пројектован као простор који „уноси у ентеријер неке карактеристичне елементе околине, односно пејзажа, море, ваздух, ширину простора и зеленило.“⁷⁹³ За обраду зидова у главном улазном холу био је, у једној варијанти, предвиђен „таписон са огледалима“, а огледала су била предвиђена и у неким другим просторима (кафе бар) како би визуелно повећавала простор.

⁷⁸⁹ Пројектант „Југодрво“ а. д., Београд, пројектант Небојша Крстић, диа. Инвеститор Дирекција јавних радова Црне Горе.

⁷⁹⁰ „Дом културе у Улцињу“, *Каталог 8. Салона архитектуре у Београду*, (Београд: Музеј примјењене умјетности, 1982), стр. 53.

⁷⁹¹ „Дом културе Улцињ — Уводни текст, опис, предмјер и предрачун“ уз *Идејни пројекат Ентеријера*, „Југодрво“ а.д., Београд, 1997.год., (Извор: Архив Дирекције за Јавне радове Црне Горе, свеска 18.6. стр. II)

⁷⁹² Исто, стр. II – III.

⁷⁹³ Исто, стр. VII.

У финалној обради како фасада тако и ентеријера, видљиво у садашњем тренутку, може се уочити максимално поједностављење обраде простора, зидови у холу су само малтерисани и бојени, опрема је врло скромна, сведена на најнужније. И у смислу техничке опремљености одустало се од првобитних луксузних и амбициозних техничких рјешења и урадило само оно најнеопходније. На примјер, још раније се одустало да се „повлаке праве на погон и електро моторним путем“ јер је оцијењено да је та варијанта скупа и непотребна дому културе („потребна је и то не увек операма и великим театрима“).⁷⁹⁴ Међутим, и поред свих поједностављења, и након тридесет година од почетка процеса његове изградње, објекат јо увијек нема адекватну техничку опремљеност.⁷⁹⁵



Слика 129 – Дом културе у Улцињу - једноставна обрада ентеријера улазног хола, као посљедица дугогодишњег извођења и недостатка финансијских средстава. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Просторна реорганизација, нарочито у етажи сутерена („локали у сутерену и приземљу у дијелу објеката Б и Д“), кафе и диско клуб, била је осмишљена како би се, рентирањем простора, објекат донекле самофинансирао, обзиром да су простори сутерена лако доступни, захваљујући каскадном терену.⁷⁹⁶

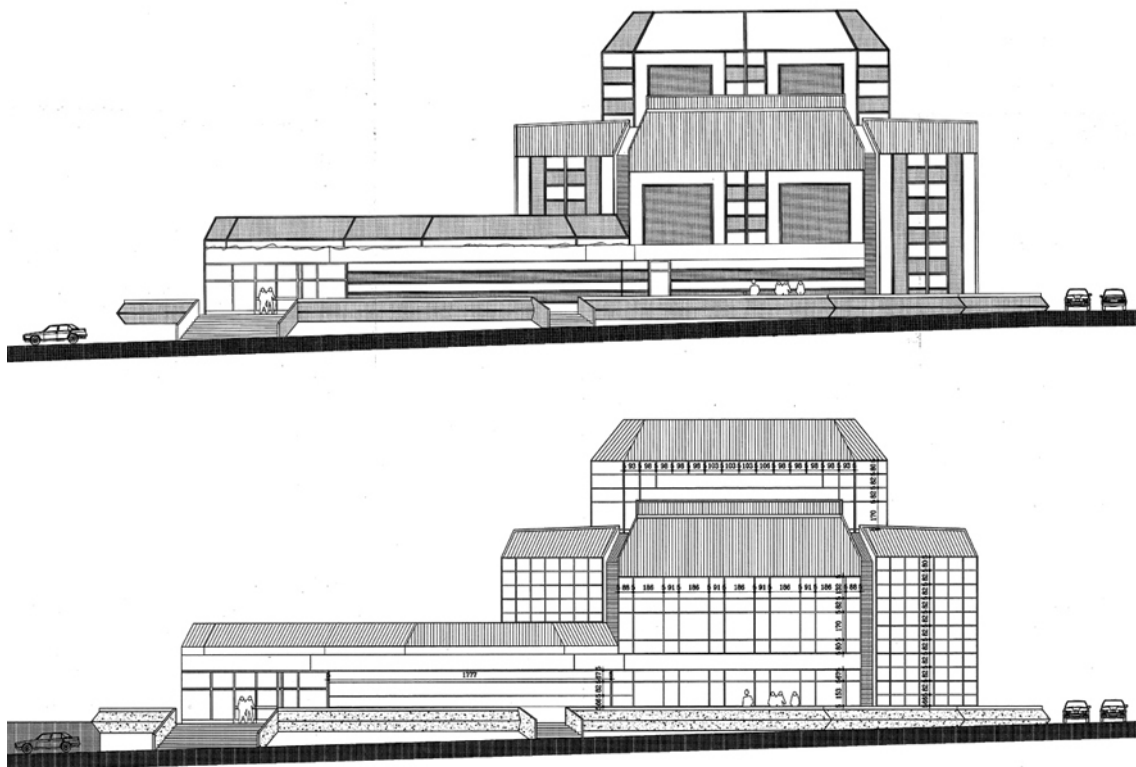
Међутим, сав процес препројектовања крајем деведесетих година, иако рационалан и са фокусом на јефтинијим материјалима није резултирао и одговарајућом финалном реализацијом. То је посебно уочљиво на фасадама

⁷⁹⁴ *Технолошки опис позорнице и уређаја неопходних за опремање представа за Дом културе у Улцињу*, пројектант: ООУР „Комграп-пројект“ Београд, јун 1985. године, (Извор: ДАЦГ - Архивско одјељење Улцињ), несистематизовано.

⁷⁹⁵ Тендер за постављање сценске расвјете и озвучења расписан је тек 2008. године, а опрема још није комплетирана, већ се према потреби изнајмљује и монтира. Из разговора са запосленима у Дому културе, разговор обавила ауторица, јула 2011. године.

⁷⁹⁶ *Дом културе Улцињ — Уводни текст, опис, предмјер и предрачун уз Идејни пројекат Ентеријера*, „Југодрво“ а.д., Београд, 1997.год., (Извор: Архив Дирекције за Јавне радове Црне Горе, свеска 18.6. стр. VIII.)

објекта, за које су рађене разна варијантна рјешења у начину облагања и примјени материјала али је у коначној обради објекат само малтерисан и бојен



Слика 130 – Предлози фасадне облоге, *Инвестиционо техничка документација за завршетак радова на Дому културе у Улцињу, 1998. година.* Данас је објекат споља само малтерисан и бојен. (Извор: Архив Дирекције јавних радова Црне Горе)

8.3 Архитектура као „отворено дјело“: Дом револуције у Никшићу

Нестабилност друштвене реалности, нарочито неких друштвено-политичких система друге половине 20. вијека, као што је то комунизам/социјализам, провоцирала је, идеализујући идеју индустријско-социјалног благостања, велике, нереалне мегаломанске пројекте који су за посљедицу имали чињеницу да никада нису завршени. Примјери овог типа постоје и у другим экс-комунистичким системима, чији су илузије нагло прекинуте преласком у процес транзиције који није могао бити ни контролисан ни предвидив.

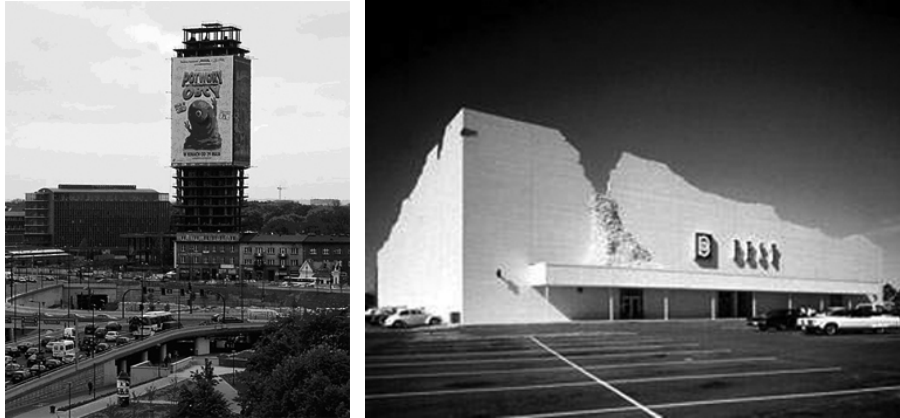
Феномен значаја и значења „рушевина“⁷⁹⁷ се појављивао у архитектури, прије свега, као покушај својеврсног вида архитектонске нарације. Чињеница је да рушевине увијек носе неку „причу“ била она истинита или не, која објекат често смјешта, са једне стране, у такође лажни недефинисани историјски контекст, а са друге стране, у извјесни, мада прилично баналан комерцијално мотивисан израз атрактивности. Тако је, на примјер, „модерна лажна рушевина“ [Ситеово (Site) шопинг-центар у Хјустону (1975)]⁷⁹⁸ била коришћена као сценографија са симболичким значењем сјећања и трајања.

Дом револуције у Никшићу је један такав „пројект-процес“ који траје већ тридесетпет година, од идејног рјешења – конкурсног рада (1976), преко идејног пројекта (1977), главног и изведбеног пројекта, многобројних радних скица и цртежа, макета, фотографија у процесу извођења (1980 – 1989), преко пројекта пренамјене и ревитализације (2008)⁷⁹⁹ до тога шта он данас јесте. Сусрет са свим дјеловима овог процеса намеће **паралелно два сценарија**: какав је простор могао бити (како је био замишљен) и какав је постао кроз вријеме. Када архитектонски простор не заживи, и остане или само на папиру, или, незавршен, између папира и стварности, онда је јасно да, на овај или онај начин, није био прилагођен постојећим друштвено-економским условима времена у коме је грађен.

⁷⁹⁷ Harbison, Robert. *The Built, The Unbuilt and The Unbuildable – In Pursuit of Architectural Meaning*. (MIT Press, 2001), p. 99 – 130.

⁷⁹⁸ Исто, стр. 105.

⁷⁹⁹ За Пројекат пренамјене и ревитализације простора поново је ангажован архитекта Марко Мушич, 2008. године када су разрађиване три варијанте. Процес разраде је тренутно поново актуелан. (Извор: Атеље Марко Мушич).



Слика 131 – Феномен недовршености у архитектури – Краков, Пољска (1975-1981) – недовршени вертикални градски репер, популарно назван „Скелетор“ (лијево); Сите (Site), Best Products Stores, Хјустон, САД, (1975) - пројектоване „лажне рушевине“ (десно).
 [Извор:<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=876690> (лијево),
<http://www.urbanplanet.org/forums/index.php/topic/11913-best-products-showrooms-by-site/>, (десно), 21.11.2012.]

Оно што ову „**идеју-објекат**“, чини посебном је, између осталог, и чињеница да је било тешко довести је до краја, али је исто тако тешко и одустати од ње. Објекат је једноставно **просторан – присутан**. И тако недовршен, „мртав простор“ ипак наставља да „живи“ генеришући нове „догађаје у простору“.⁸⁰⁰ Пројекат/објекат није ништа друго него „догађај“ који је резултат испреплетених енергија, или, како то Сола–Моралес (Sola–Morales) дефинише „тачка пресека“ која објашњава тренутну ситуацију, акцију, конкретну архитектонску продукцију, у стварности брзе конзумације, у интензивном ритму продукције и брзини неког развојног процеса.



Слика 132 – Дом Револуције у Никшићу – недовршеност – трансформација – активирање идеја о „урбаној рециклажи“ – студентски рад. (Извор: Архитектонски факултет Црне Горе)

Феномен недовршености се може посматрати као један од видова **концепта „отворености“** у архитектури („идеја нестабилности“), који увијек нуди и могућност **ресемантизације простора**, а који је присутан у историји

⁸⁰⁰ Stamatović Vučković, Slavica., „Architectural communication aspects: Denotative and Connotative Meanings of Revolution Memorial Hall in Nikšić, Montenegro”, *Internatinal Conference Architecture and Ideology*, Belgrade, 28-29 September, 2012., digital proceed. (Belgrade: Faculty of Architecture University of Belgrade, 2012), p. 165 – 172.

цивилизације и архитектуре, од старог и средњег вијека (нпр. примјери недовршених средњевјековних катедрали) па до појаве модерне и савремених архитектонско-урбанистичких концепција 20. и почетка 21. вијека (нпр. „музеј непрекидног раста“ Ле Корбизије, јапански метаболисти, „динамички град“, итд.).⁸⁰¹ У својој недовршености, без обзира на разлоге, архитектура се може посматрати и као „отворено дјело“⁸⁰², дјело које није „потпуно и непромјенљиво“, већ само „поље могућности“ за даљу трансформацију и развој.



Слика 133 – Дом Револуције у Никшићу – ресемиотизација простора (1989-). (Извор: Атеље Марко Мушич)

Од престанка изградње, 1989. године, Дом револуције егзистира као напуштена „мега-структура“ у срцу града. Деведесетих година 20. вијека, у вријеме распада СФРЈ и процвата сиве економије, појављивањем „зида“ комерцијалних садржаја („киоск бизниса“⁸⁰³) по његовом ободу намеће се нова функција простора (некадашњег трга Лењина) која производи ново значење,

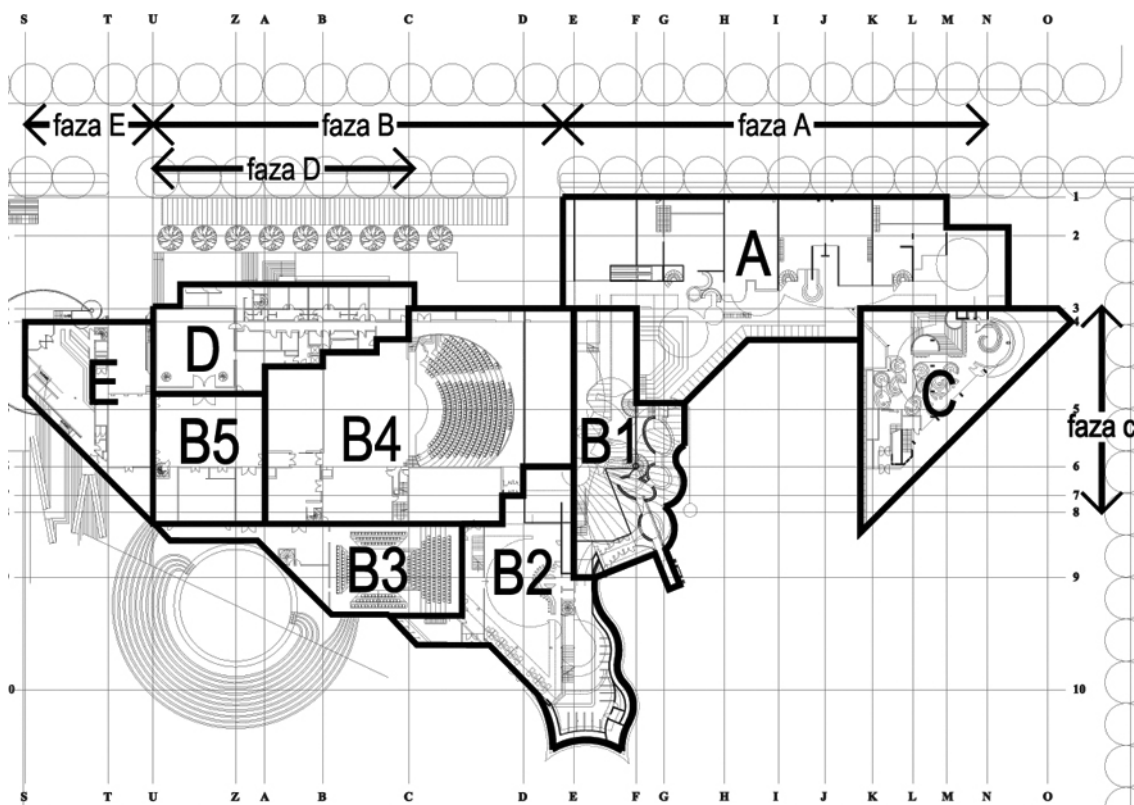
⁸⁰¹ Тему „отворености“ у архитектури ауторика је разрадила у Семинарском раду под називом „Отвореност као концепт просторне детерминације–архитектура као отворено дјело“ који је урађен на предмету *Архитектура као текст културе*, (руководилац предмета: доцент др Александар Игњатовић, III семестар, школска 2009/10), на Докторским студијама Архитектонског факултета у Београду.

⁸⁰² Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*, (Sarajevo: Veselin Masleša, 1965), стр. 31–59.

⁸⁰³ Vukićević, Borislav. „Dom revolucije, Nikšić – Nikšić, Dom revolucije“, *Art Centrala*, br. 04, (Podgorica: Centar savremene umjetnosti, 2010), стр. 89.

долази до ресемиотизације простора. Група студената архитектуре је имала идеју да га једноставно „сахрани“ („урбана рециклажа“), прекрије земљом, озелени и тиме претвори у стварни споменик.⁸⁰⁴

Значења која поприма неко архитектонско дјело су динамична, промењивог карактера. **Ресемиотизација простора** је продукт „реидеологизације“-самоуправни концепт културе и „простор гдје ће се друштвени договор моћи остваривати“⁸⁰⁵ како је то било замишљено у почетку, постаје либерални концепт и простор спонтаног економског договора, манифестован управо кроз новонастали „киоск зид трговине“.



Слика 134 – Дом Револуције у Никшићу – „сецирање“ простора – једина могућност за пренамјену и ревитализацију објекта (2008 -). (Извор: Атеље Марко Мушић)

⁸⁰⁴ Рад групе студената Архитектонског факултета у Подгорици за 4. Конгрес Студената Архитектуре у Београду, 2006. Ментори у изради рада арх. Срђан Тадић и арх. Небојша Ацић. (Извор: Архитектонски факултет Црне Горе, 2006)

⁸⁰⁵ Mušič, Marko. “Dom revolucije Nikšić”, *Arhitektura br. 158-159/76*, str. 129-132.

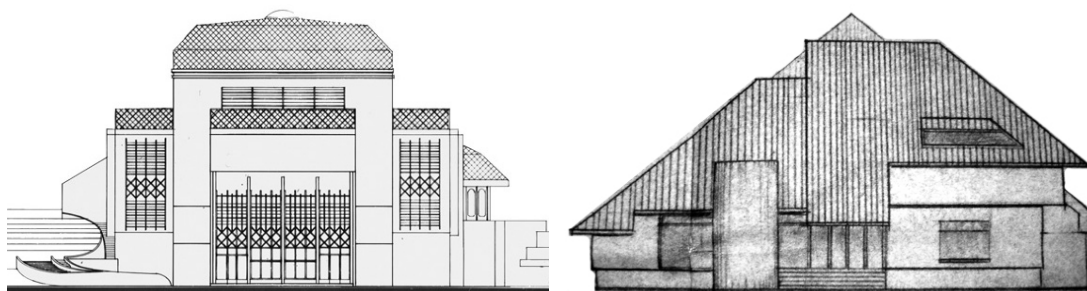
IV ОБЈЕКТИ КУЛТУРЕ У ЦРНОЈ ГОРИ -

АРХИТЕКТОНСКА КОМУНИКАЦИЈА: однос „објекат-физички контекст“

1. Интра активна архитектура

Објекти културе који су грађени у Црној Гори у другој половини 20. вијека, су, доминантно интровертног типа, условљени разним утицајним факторима. Домови културе у Пљевљима, Жабљаку, Рожајама, Беранама, Плужинама, Мојковцу, Улцињу, Рисну, Плаву, Дом омладине (КИЦ) у Подгорици, Дом револуције и Галерија у Бару, Дворана „Парк“ у Херцег Новом, Домови ЈНА у Подгорици, Никшићу и Пљевљима, као и ЦНП у Подгорици спадају у категорију објеката који имају „интра активан“ однос према физичком контексту.

Као посебна група могу се издвојити готово сви објекти на сјеверу Црне Горе, од првоизграђеног Дома културе у Пљевљима (1949) до последњег, у Плаву (1990)⁸⁰⁶, са изузетком Спомен дома у Шавнику, који се, захваљујући потенцијалима које као „групна форма“ посједује може сврстати у категорију „екстра активних“ објеката.



Слика 135 – „Строго“ генерисане форме нетрансформабилног карактера – једна од карактеристика „интро активне“ архитектуре. [Извор: Живко Јањић (Дворана „Парк“ у Херцег Новом, лијево), Идејни пројекат Дома културе у Плаву, Архив Дома културе у Плаву (десно)]

Примјена косих кровова, као одговор на специфичне климатске услове и градитељску традицију, генерише форме које су „строго“ дефинисане и одређене, које не трпе евентуалне промјене кроз вријеме, нису трансформабилне, што их, са

⁸⁰⁶ Након овог дома културе, последњег новоизграђеног у 20. вијеку, изграђен је Дом културе у Гусињу (2005) и Дом културе у Андријевици (2008).

тог аспекта, сврстава у категорију „интра активне“ архитектуре. Осим тога, „однос“ који ови објекти успостављају са непосредним окружењем је, у највећем броју случајева, без стварне интеракције, изузев са стране главног улаза, док је са осталих страна у потпуности занемарен, што доприноси општој интровертности објекта. Оваква ситуација је често резултат недовршених процеса приликом реализације објекта, гдје пројекти уређења терена, као и остали облици урбанизације и спољашњег уређења, најчешће из финансијских разлога, никада нису завршени до краја.



Слика 136 – Дом културе у Плаву – Занемарен „однос“ са директним окружењем (приватним парцелама) – последица недоследно спроведеног процеса урбанизације. [Извор: Рифат Алихоџић (лијево), С. Стаматовић Вучковић (десно)]

Традиционална дрвена ограда – „граница простора“, која се, као „light“ мотив надовезивала на бочне стране **Дома културе у Плаву** одмах након изградње 1990. године, успостављала је врло успјешан дијалог између „нове куће“, која је и сама производ транспоновања традиционалне архитектонске форме, и „**традиционалног неграђеног**“ које се огледало управо у мотиву аутентичне дрвене ограде. Тај „двоструки код“, настао у односу „**грађено-неграђено**“ и „**ново–старо/традиционално**“ је временом, занемарен и запуштен, потпуно промијенио првобитно значење. Бочни колски прилази објекту су такође, у својој недовршености и просторној недефинисаности изгубили првобитну функцију, што је учинило објекат неактивним и са тих страна, односно активним искључиво са стране главне улице, од које је објекат повучен како би омогућио формирање зелене површине.

Слична је ситуација и са **Домом културе у Беранама**, у погледу занемареног „односа“ објекта и непосредног окружења, који се огледа у недефинисаној

намјени припадајућег терена, нејасним пјешачким комуникацијама, „слијепом“ колском прилазу и недовољној удаљености у односу на околне, углавном индивидуалне објекте. Повученост објекта од улице међутим није искоришћена за успостављање интерактивног дијалога са прилазним и уличним дијелом, између осталог и због недостатка тротоара, због чега објекат са припадајућим улазним платоом изгледа као да је насилно угуран у простор, што га карактерише као „интро активан“ у односу на постојећи физички контекст.



Слика 137 – Дом културе у Беранама – занемарен „однос“ са директним окружењем је последица недоследно спроведеног процеса урбанизације. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Код Дома културе на Жабљаку и Дома културе у Плужинама уочава се слична подужна „расцијепљеност“, тако да су објекти једним дијелом (тамо гдје су позиције улаза-излаза) донекле „отворени“ ка пјешачкој комуникацији на коју се ослањају, а другим дијелом, потпуно „затворени“ према окружењу. Ова „отвореност-затвореност“ има упориште у функционалној организацији објекта, али то не умањује и не оправдава чињеницу да је дијалог између објекта и



Слика 138 – Дом културе у Плужинама – Објекат успоставља контакт са пјешачком комуникацијом и тргом и то преко бочних излаза из сале (лијево), али не и са супротне стране објекта (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић)



Слика 139 – Дом културе у Жабљаку – „Лице“ и „наличје“ објекта: усмјереност ка пјешачкој комуникацији и простору за сједење уз фасаду зграде Општине (лијево) и потпуна дезинтеграција са окружењем „задње“ фасаде (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

физичког контекста у потпуности изостао, обзиром на такође „јавни“ карактер простора са „затворене“ стране. И у анализи примарне архитектонске комуникације, која је дата у наставку, уочљиви су недостаци позиционирања објекта у Плужинама, који се огледају у неприступачности главног улаза и постављању бочних излаза уз пјешачку комуникацију, што свакако говори у прилог евидентној „интра активности“ објекта.

Дом културе у Мојковцу има врло специфичну позицију на узвишењу у новом дијелу града (Горњи Мојковац), гдје су и прије његове изградње била смјештена два јавна објекта - дом здравља (1972) и средња школа (1979). У вријеме кад је пројектован и грађен та позиција је стварала улогу „новог просторног генератора“. Измијештањем саобраћајнице иза Дома културе, у



Слика 140 – Дом културе у Мојковцу – Ситуација у вријеме изградње објекта (лијево) и постојеће стање (десно). Поред своје „локалне“ интровертности, објекат дома културе не успоставља релацију са околним објектима јавног карактера, Домом здравља и Средњом школом, који се налазе на истом платоу. [Извор: KOV Atelje, Никшић (лијево), Google Earth, image date 29.10.2006. (десно)]

односу на првобитно предвиђену трасу која је ишла испред, формирао се троугаони отворени простор који је имао потенцијал јавног, „везног“ простора између објеката, али је, на жалост, искоришћен само као паркинг простор. Постојећа ситуација показује да је објекат и у урбанистичком и у архитектонском смислу „интро активан“ и да су просторни потенцијали остали неискоришћени. Могуће је да би објекат Дома културе био „екстра-активније“ и позициониран и пројектован да је до измјештања саобраћајнице дошло раније.

Дворана „Парк“ у Херцег Новом је добар примјер „интра активне“ архитектуре која настаје као резултат напора да се успостави дијалог са грађеним у ширем физичком контексту, занемарујући при томе стварне потенцијале локације (посебно визуре ка мору) и однос према блиском окружењу. Наиме, амбиција аутора да у ширем урбаном контексту, сагледивом са мора, објекат буде „репер–пандан тврђави Форте маре“⁸⁰⁷ довела је до извјесног подржавања, односно, „копирања“ те средњевјековне градитељске матрице, која се читава у закошенисти јужног фасадног платна (које као да подупире и објекат и покренути терен), примјени више различитих обрада камена у фасадној облози („што даје утисак грађења масивом“)⁸⁰⁸ и великих бакарних површина бинске куполе и



Слика 141 – Дворана „Парк“ у Херцег Новом, визура са мора – „репер–пандан тврђави Форте Маре“ - „интра активна“ архитектура. (Извор: арх. Живко Јањић)

⁸⁰⁷ Јањић, Живко., *Архитектура*, (Подгорица: ИКЦГ, 2010), стр. 144.

⁸⁰⁸ Аутор се трудио да оствари респектабилан однос према окружењу, како природном тако и створеном, како не би нарушио „основне вриједности амбијента“. У непосредној близини је објекат Поште, „са модерном концепцијом професора Добровића“ гдје се веза објекта са окружењем, прије свега, морем остварује „облогама облутком“. На Дворани „Парк“ примијењен је „вез у коршевицама са наглашеним хоризонталама у које се убацују 2-3 камена мањих димензија, док изглед формирају плоче дужине 2-7 висина корша, са ивицама под углом“, што има за циљ да успостави наративни однос са медитеранском „традицијом зидања каменом“. То је посебно видљиво на кубусима са закошеним странама, „гдје се има утисак да је сваки угаони камен посебно тесан“, Исто.

главне дворане. Међутим, управо је ова пресликана интерпретација продуковала затворену и интровертну архитектуру, како према мору, тако и према блиском окружењу, додатно подржану и лошом позицијом супермаркета према улици који блокира главни прилаз објекту.

Стари дом здравља у **Улцињу**, саниран након земљотреса и проширен великом салом постаје ново културно језгро града – **Дом културе**, са градском библиотеком и архивом, смјештеним у санираном дијелу. Нови, проширени габарит објекта условио је потпуно запосједање урбанистичке парцеле а функцијом (сала и сценски простор) дефинисана форма и волуметрија, издвојена од осталих садржаја (библиотеке и архива) просторно доминантна и интровертно усамљена у односу на окружење. Неактивирани атријумски простори – два мања атријума у старом дијелу и новоформирани између старог и новог дијела - као и неартикулисани паркинг простор који се формирао око објекта, свакако доприносе његовој општој интровертности.



Слика 142 – Дом културе у Улцињу – Блокираност објекта и недостатак интеракције са окружењем. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Једна од специфичности садржаја **домова ЈНА** били су спољни простори – отворене терасе и баште, као наставак ресторанских садржаја у љетњем периоду, и биле су, поред хотела и ресторана, главна мјеста излазака, окупљања и дружења све до деведесетих година. Као њихов препознатљив, самостално обликован елеменат, појављују се мали бински простори за музику, наткривеног типа, често полукружног или изломљеног облика, некада и са дијелом затвореног простора за смјештај опреме и технике. Међутим, иако је основна карактеристика ових отворених простора била екстравертност, они су ипак били строго дефинисани

зиданим оградама и изоловани од урбаног или природног контекста. Интровертност тих садржаја карактеристична је за домове ЈНА у Подгорици, Никшићу и Пљевљима, док је дом ЈНА у Тивту, изграђен касније, осамдесетих година, терасом бифеа и уређењем терена у потпуности интегрисан са окружењем.

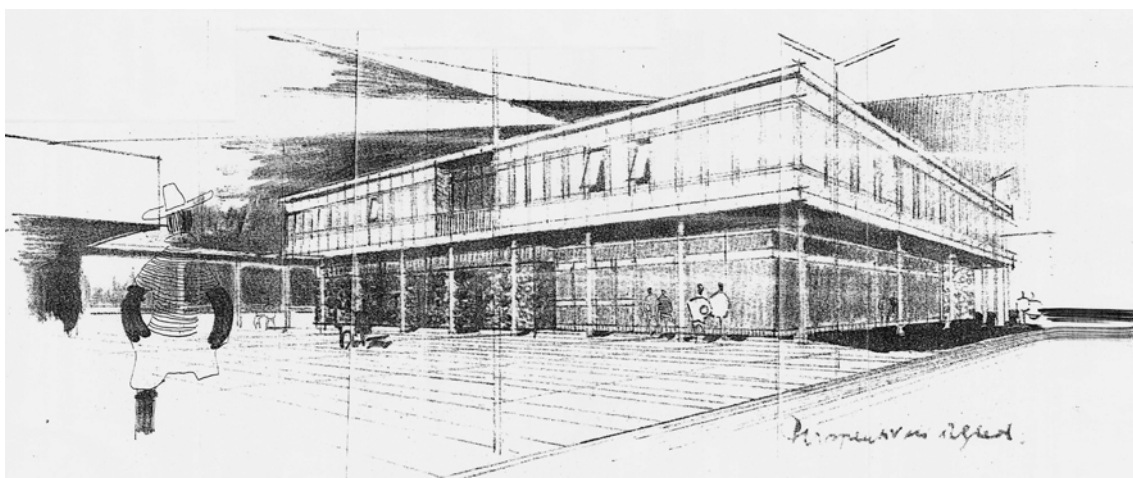


Слика 143 – Двориште Дома ЈНА у Подгорици на обали ријеке Рибнице (лијево) и Дома ЈНА у Никшићу - „интра активан“ однос са окружењем појачан је затвореним приступом двориштима и недостатком интеракције са ријеком код објекта у Подгорици. [Извор: Никодин Жижих (лијево), студио „Green house“ (десно)]

2. Екстра активна архитектура

Знатно мањи број објеката културе се може, најчешће само дјелимично (у једном свом дијелу или по одређеним карактеристикама), сврстати у категорију објеката који имају „екстра активан“ однос према физичком контексту. У том смислу се свакако издваја Дом револуције у Никшићу, који је у свом иновативном, али финансијски доста захтјевном концепту предвиђао сталну интеракцију „унутра-споља“. Међу објектима који су, углавном само дјелимично, „екстра активни“ су препознати: Дом синдиката у Никшићу, „Зета филм“ у Будви, Спомен дом у Колашину, Дом културе у Бару са љетњом позорницом, домови културе у Котору и Бијелој, као и Дом ЈНА у Тивту.

На објектима **Дома синдиката у Никшићу** и **„Зета филм“-а у Будви**, из шездесетих година, може се уочити „екстра активност“ својствена периоду модерне и наслеђу интернационалног стила, остварена, прије свега, на нивоу приземне етаже, повлачењем транспарентне анвелопе ка унутра и формирањем колонада стубова и наткривених простора, иако се цјелокупна форма доста наметљиво односи према окружењу. Објекат „Зета-филм“-а у Будви је био замишљен максимално експониран ка простору планираног трга, који је требало да формира са још два објекта јавне намјене (Народне банке и Народног одбора) а до чије реализације није дошло. Дом синдиката се отвара према окружењу



Слика 144 – Дом културе у Будви (1966), перспективни изглед показује отвореност приземне етаже на источној фасади и интеграцију са планираним простором трга (који није изведен). (Извор: Идејни пројекат за објекат „Зета филм“, мај 1963. године, Архив Општине Будва)



Слика 145 – Дом синдиката у Никшићу (1962) – Отварање објекта формирањем „простора између“. (Извор: Бранко Тодоровић)



Слика 146 – Дом синдиката у Никшићу – полуатријумски простор. (Извор: Бранко Тодоровић)

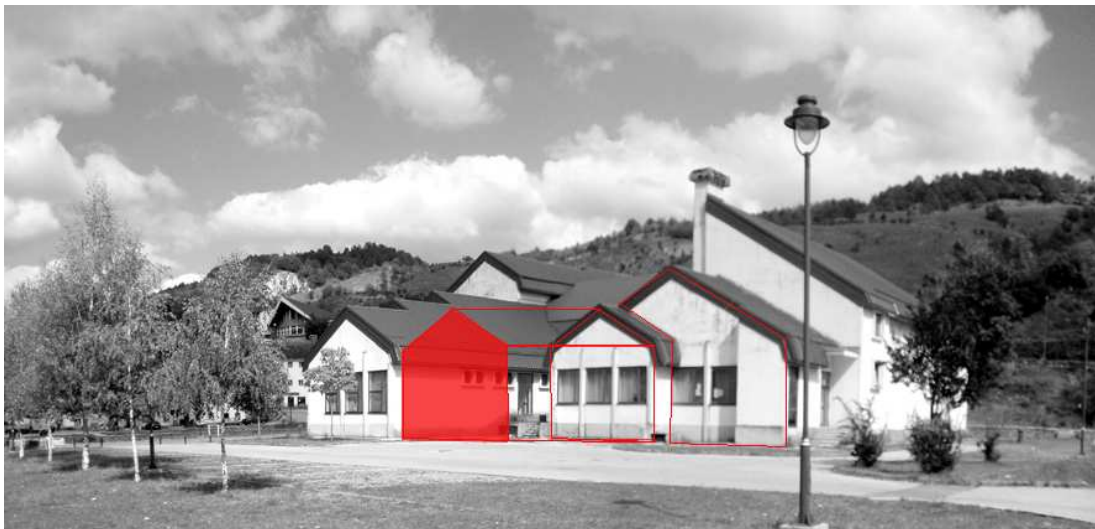
употребом надстрешница и отворених полу-атријумских простора раслојавајући тако анвелопу – границу објекта на специфичну категорију „простора између“, што проширује објекат ван његових примарних граница.

Захваљујући позицији улаза који су постављени тако да омогућавају флуидност простора и директан, праволинијски, двосмјеран пролазак кроз објекат (са једне на другу страну трга) и **Спомен дом у Колашину** се може сврстати у категорију екстра активних објеката. Поред тога, форма објекта, настала аналитично и састављена из два дијела – **скулптурална форма** (меморијални дио и поливалентна сала), која је у основи **групна форма**, и **линерана форма** (администрација) – има извјесне трансформабилне карактеристике, јер постоји могућност даље мултипликације појединих дјелова („хелија догађаја“-скулптурална форма) или настављања (линеарна форма).



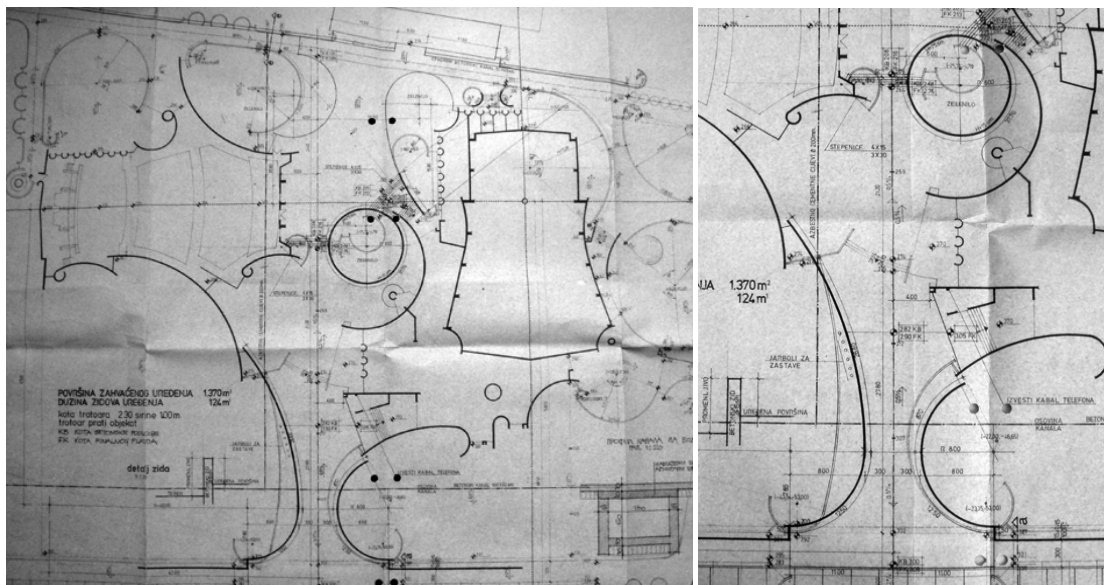
Слика 147 – Спомен дом у Колашину - проточни и транспарентни улази/излази који омогућавају повезивање сусједних улица, чине објекат са тог аспекта, „екстра активним“ у односу на окружење. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Однос **Спомен дома** – **дома културе у Шавнику** са окружењем, нарочито у дијелу према ријеци, као ни примјена косих кровних равни, не указују на екстровертност објекта. Међутим, волуметрија **групне форме**, састављена из више независних елемената који се, сваки појединачно, може трансформисати (продужити) а да се не наруши форма као цјелина, има карактеристике „екстра-активне“ архитектуре.



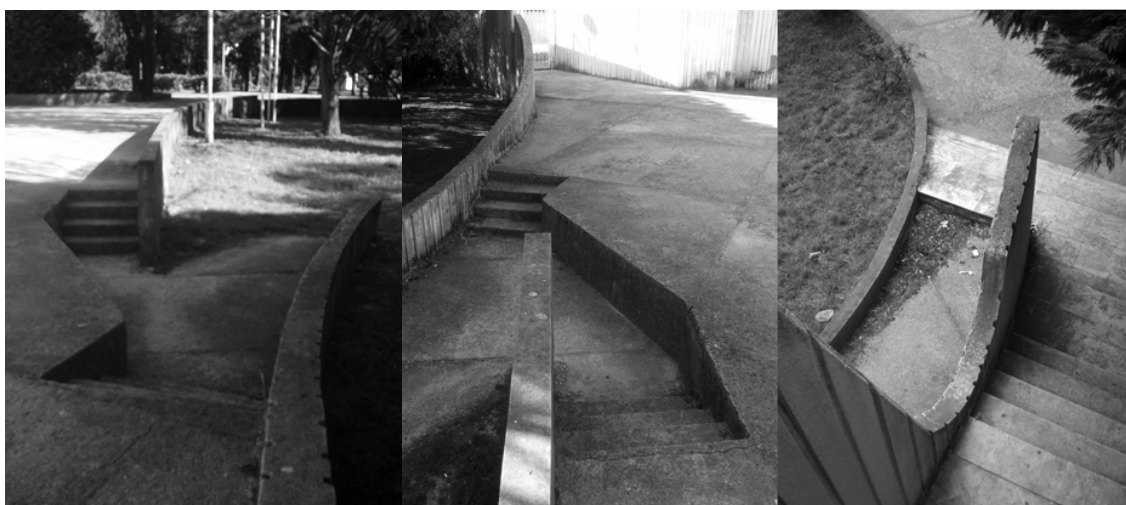
Слика 148 – Спомен дом у Шавнику (1982) – „групна форма“ даје могућност трансформације, проширења или „продужења“ појединих дјелова. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Дом културе у Бару са отвореном лјетњом позорницом је интересантан примјер **интеракције и интеграције простора**, која се остварује, прије свега, на релацији „**објекат – тло**“ као и у везама платоа трга, формираног између објеката



Слика 149 – Пројекат уређења терена за Дом културе и љетњу позорницу (1972). (Извор: ДАЦГ – Одјељење Бар, Фонд Дом културе у Бару)

и парковске површине на којој је објекат смјештен. Интеракција и интеграција су, у ширем смислу, одређени облици принципа контекстуалности, односно прилагодљивости, усклађивања са околином у коју се објекат смјешта. Обликовна усмјереност грађене материје – бетонских платоа и зидних платана – према природном контексту – парковској површини су главни носиоци интеракције и интеграције. Суптилно осмишљена степеништа која успостављају везу између платоа и зелених површина парка и зидна платна која настављају свој ток и ван граница затвореног простора се спајају са тлом и стварају доживљај архитектуре као скровишта - дијела природног амбијента.



Слика 150 – Дом културе у Бару (1974) – Веза објекта и платоа са тереном. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)



Слика 151 – Дом културе у Бару (1974). „Архитектура као скровиште“ – веза „унутра – споља“ (лијево). Отворена љетња позорница – наглашен „контакт“ на релацији „зидно платно – тло“ (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

И Дом културе у Бијелој има амбивалентан однос према окружењу – са једне стране отворен и интегрисан а са друге изразито затворен и неприступачан. Интегрисаност прилазно-улазне зоне је остварена употребом истих архитектонских елемената главног улаза и у уређењу терена чиме „споља“ постаје саставни дио обликовања објекта, са којим постаје јединствена просторна цјелина. За разлику од улазне зоне објекат не успоставља екстравертан однос са остатком окружења нарочито у дијелу према двориштима индивидуалног становања између којих је смјештен, а љетња позорница, која се налази уз задњи дио објекта (бински простор) је сакривена, доступна преко одвојеног улаза са посебним објектом (билетарницом) који додатно затвара објекат према стамбеном кварту.

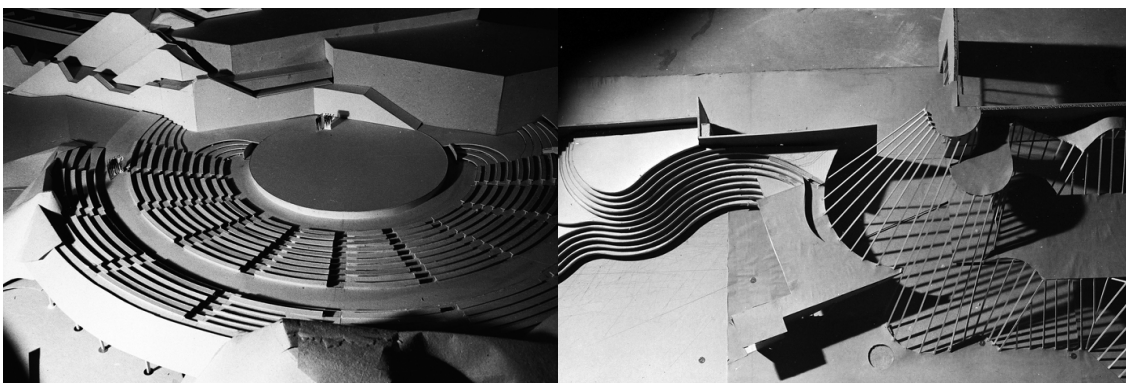


Слика 152 – Дом културе у Бијелој (1986) – бочна фасада према дворишту индивидуалног становања (лијево). Објекат билетарнице испред љетње позорнице на задњој страни објекта (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић)



Слика 153 – Дом културе у Бијелој – „екстра–активност“ архитектуре у прилазно-улазној зони – коришћење истих архитектонских елемената и у уређењу терена што постаје саставни дио обликовања објекта. (Извор: С. Стамаговић Вучковић)

Дом револуције у Никшићу посједује низ специфичности које указују на то да би објекат, да је завршен, био добар примјер „екстра активне“ архитектуре. Између осталог, на то указује и основна обликовна концепција заснована на тежњи „да се што мање осети прелаз из вањских градских простора у унутрашњост дома“⁸⁰⁹, што се посебно огледало у постојању главне пјешачке комуникације (пасареле) која пролази кроз дом као и у дефинисању улазних зона које су обликоване једнообразно по читавој двоетажној висини „као стаклена транспарентна љуска“.⁸¹⁰ Као додатни везни мотив екстеријера и ентеријера, било је замишљено да, на западној страни, променаду прати корито са зеленилом које би се на југу повезало са хортикултурним пејзажом Трга Лењина док би, на сјеверној страни, прешло у зелена острва између оаза са сједиштима.⁸¹¹ Транспарентност покренуте заталасане анвелопе која покрива цјеловити више-



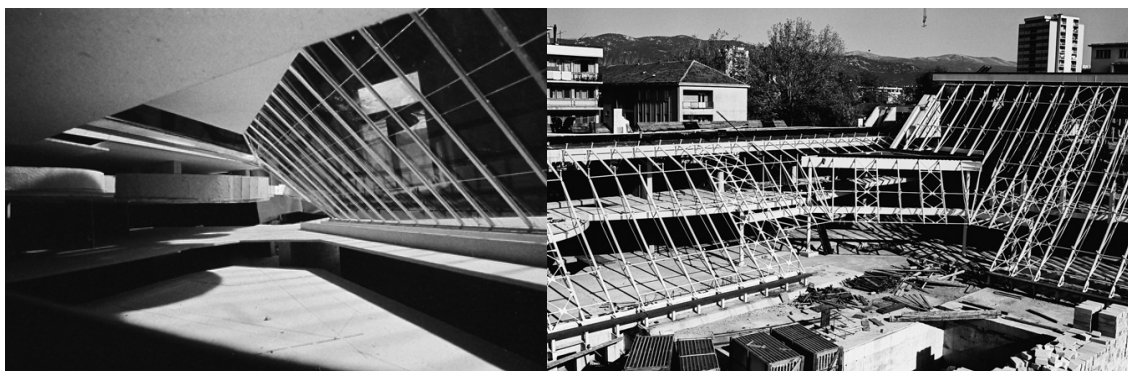
Слика 154 – Дом Револуције у Никшићу – макете – Однос ентеријер – екстеријер: амфитеатар у зеленој оази (лијево) и мекана покренута транспарентна анвелопа (десно). (Извор: Атеље Марко Мушић)

⁸⁰⁹ Мушић, Марко. *DRN – Dom revolucije Nikšić - faza A – Obrazovni centar – INTERIER*, (Ljubljana, 1984), стр. 4.

⁸¹⁰ Исто.

⁸¹¹ Исто, стр. 7.

етажни простор у унутрашњости, ствара „екстра-активан“ однос са директним окружењем - зеленом зоном која постаје саставни дио архитектуре и простора.



Слика 155 – Дом Револуције у Никшићу – непрекинути троетажни простор (лијево), процес извођења челичне конструкције анвелопе која је требало са тај простор затвара. (Извор: Атеље Марко Мушич)

V ОБЈЕКТИ КУЛТУРЕ У ЦРНОЈ ГОРИ -

АРХИТЕКТОНСКА КОМУНИКАЦИЈА: однос „објекат – корисник“

1. „Форма-функција“: типолошка анализа денотативних значења

Док опажају ствари, па и архитектуру, посматрачи је, свјесно или несвјесно, сврставају у одређени знаковни састав који им је разумљив и познат, који већ имају у искуству, како би схватили прву и основну поруку: чему објекат служи и како функционише. Схватање „архитектонских објеката као значењских форми“ почиње управо у **денотативном исчитавању функције кроз форму**, гдје се уочава прва међу разнородним „комуникативним могућностима архитектуре“.⁸¹²

У посматрању архитектонских објеката као „значењских форми“ Ранко Радовић даје једну свеобухватну типологију кроз три значењске групе, која обједињује и денотативна и конотативна значења⁸¹³:

1. архитектноске форме **схватљивог облика**, чија општа експресија и карактер могу бити са великом дозом тачности „прочитане“ у својим основним порукама, не само као функционални и конструктивни склопови него и као симболични, социјални, политички или духовни концепт;

2. архитектонске форме на нивоу жељених **метафора** или облика који су добили нове конотације кроз вријеме, привидно сакривени језик, сличан „другом говору“ („second language“) Ролана Барта и

3. архитектонске форме датог **синтаксичког склопа**, које успијевају да се објекат, или његови дјелови, развију као једна друга значењска цјелина, на темељу структурних и просторних рјешења.

Иако се једним дијелом преклапа са овом, типологија која је овдје дата заснована је искључиво на исчитавању примарне архитектонске комуникације, односно на **денотирању функције архитектонским формама**. Овдје обрађивани

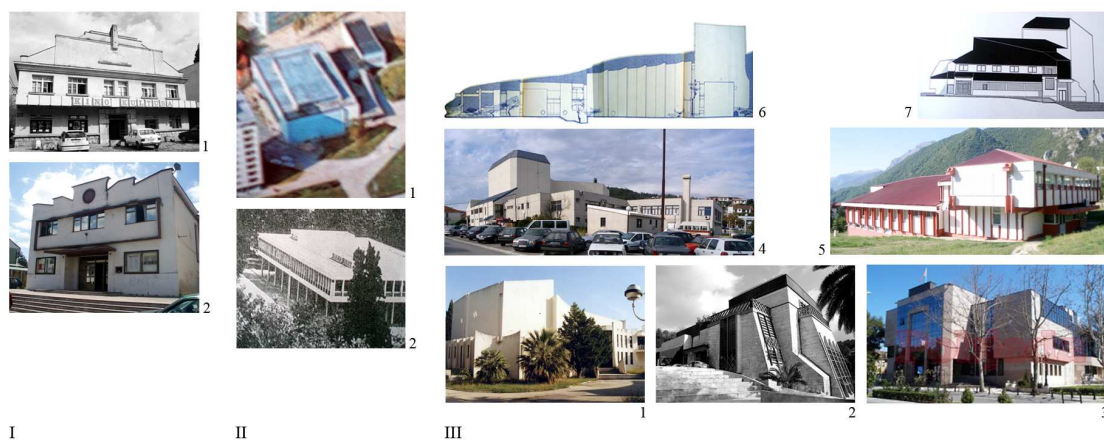
⁸¹² Umberto Eco., “Function and Sign: the Semiotics of Architecture”, *Rethinking Architecture, A reader in cultural theory* ed. by Neil Leach, (London: 1997), p.

⁸¹³ Радовић, Ранко., *Савремена архитектура – између сталности и промјене идеја и облика*, (Нови Сад: Stylos, 1998), стр. 334.

објекти, иако сви у функцији културе, не посједују исте функционалне цјелине што је свакако утицало на генерисање њихове форме, па тиме и на денотацију функције. Међутим, типолошка подјела према специфичностима њихових функција (домови културе, спомен домови, домови револуције, домови ЈНА и сл.) овдје није коришћена, већ су објекти сврстани у три категорије искључиво са аспекта денотације функције кроз форму, односно спољашњости коју корисник исчитава, без обзира којем од функционалних типова припада објекат по својој основној намјени.

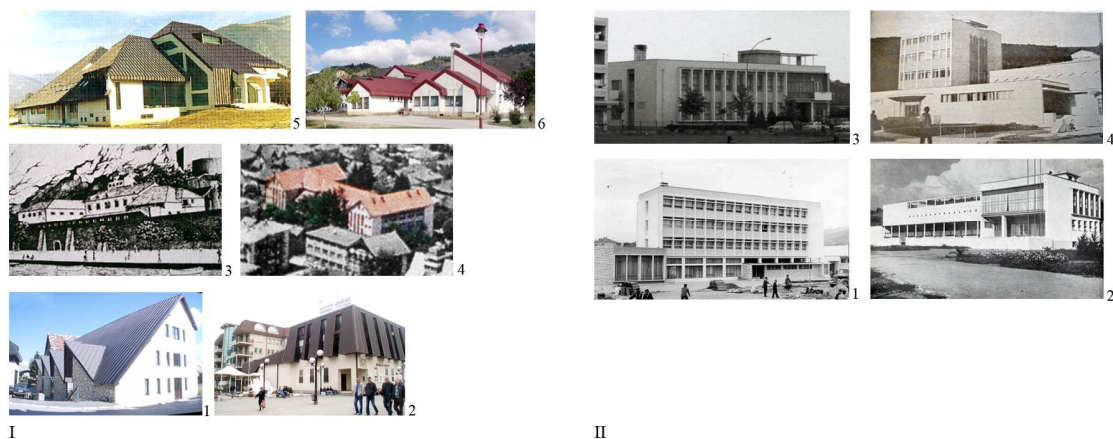
Дакле, однос **„форма-функција“** је, у сврху исчитавања примарне архитектонске комуникације, дефинисан кроз три типолошке цјелине:

1. група А – објекти чије форме омогућавају **директно и непосредно денотирање функције**. Код већине објеката из ове групе универзална сала са позорницом је главни и централни садржај што се у форми одражава као доминантан волумен, како кроз хоризонталну тако и кроз вертикалну пропорцију, што укупну волуметрију чини лако читљивом.



Слика 156 – Група – А : Форма директно денотира функцију. А-I: 1. Подгорица, 2. Беране; А-II: 1. Никшић, 2. Будва; А-III: 1. Бар, 2. Херцег Нови, 3. Подгорица, 4. Улцињ, 5. Плужине, 6. Бијела, 7. Мојковац.

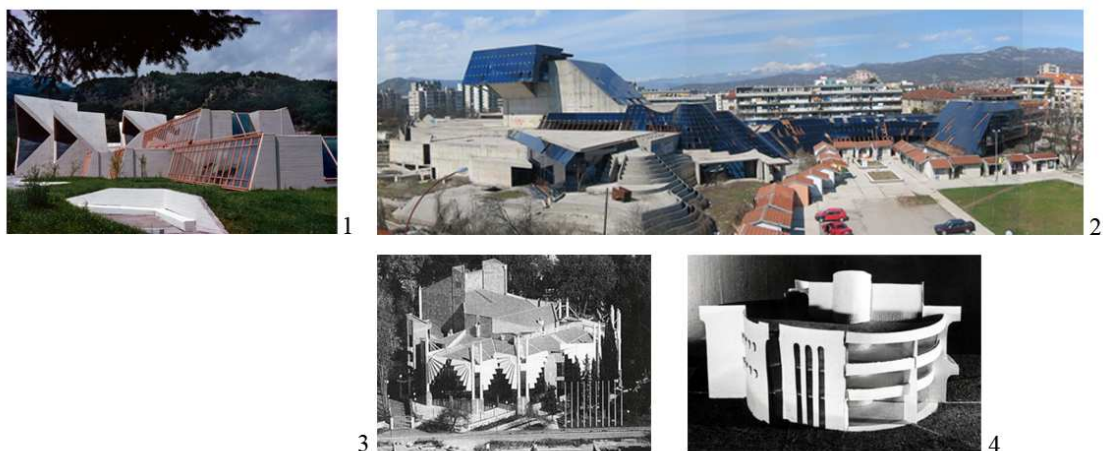
2. група Б - објекти чија форма **индиректно денотира функцију**, која остаје, на неки начин „прикривена“ употребом већ познатих, регионалних архитектонских кодова који су често мултипликовани у „групну форму“ што основну функцију објекта чини додатно нечитљивом. Неки од објеката из ове групе нису функционално „чисти“, односно, осим основне функције везане за културу (универзалне сале, библиотеке и сл.) садрже и додатне функције општег значаја (скупштина општине, секретаријати и друге административне функције).



Слика 157 – Група - Б: Форма денотира функцију индиректно. Б-I: 1. Жабљак, 2. Рожаје, 3. Котор, 4. Пљевља, 5. Плав, 6. Шавник; Б-II: 1. Подгорица (Дом ЈНА), 2. Подгорица (Дом омладине), 3. Никшић (Дом ЈНА), 4. Пљевља (Дом ЈНА).

То је случај и са домовима ЈНА, који углавном спадају у ову групу (изузетак је Дом ЈНА у Тивту), који су имали додатне садржаје: ресторан са кухињом, административне просторе, неке спортске садржаје затвореног типа (куглана, билијар, стони-тенис) а често и мање смјештајне капацитете (собе и апартмане).

3. група Ц - објекти чија **форма постаје доминантна** у знаковном смислу, форма постаје „знак“, што **функцију објекта** не само прикрива, већ **потискује у други план**. У ову групу углавном спадају објекти сложене функције, где је постојање универзалне сале као централног и главног садржаја или изостало (Дом револуције у Бару) или је само један од многобројних садржаја. То су углавном објекти „слободне“ форме, настали у процесу транспоновања културних кодова, из других културних система у архитектуру или као производ синтаксичког



Слика 158 – Група - Ц: „Слободне“ форме – функција је потиснута у други план. Ц-I: 1. Колашин (Спомен дом), 2. Никшић (Дом револуције), 3. Тиват (Дом ЈНА), 4. Бар (Дом револуције).

поигравања структуралним, геометријским или архитектонским елементима.

Директно денотирање функције карактеристично за **групу А**, може се, према начину обликовања и наглашавању главних елемената форме, подијелити у три подгрупе. **Подгрупу – А-I**, у коју спадају некадашњи објекат „**Кино Култура**“ у **Подгорици** (1939) и **Дом културе у Беранама** (1961), карактерише наглашавање искључиво главне, улазне фасаде објекта, која посједује и извјесне, мада врло сведене, стилске карактеристике, док су остали дјелови објекта чисте, затворене кубичне масе, без отвора и додатних садржаја што указује на затворену салу за пројекције или представе, па се основна намјена објекта лако исчитава. Саставни дио улазне фасаде чине и информативни панои у приземљу, који нису апликативног карактера већ саставни дио дубине фасадног зидног платна као и видљив простор билетарнице. Сва ова „знаковна“ обиљежја (затворена волуметрија, инфо панои у саставу фасаде, билетарница) омогућавају лако и директно исчитавање примарне архитектонске комуникације.



Слика 159 – Дом културе у Беранама. Главни улаз и задња фасада. (Извор: С.Стаматовић Вучковић)

Подгрупу – А-II, такође чине два објекта - **Дом синдиката у Никшићу** (1962) и **Дом културе у Будви** (1966). Ова два објекта нису „чиста“ у функционалном смислу, јер поред главне сале садрже и низ додатних садржаја (канцеларија, учионица и сличних просторија за рад) што је узроковало отвореност фасада а главна сала, као централни садржај, више интегрисана у унутрашњост објекта и није лако читљива споља. Осим тога, простори позорнице су скромних димензија и нису вертикално развијени, па изостаје лако препознатљива волуметрија бине. Међутим, без обзира на ове мимикријске нечитљивости, оба објекта су у просторно-волуметријском смислу изразито доминантна, без унутрашњих атријума и својим „јаким“ кубичним масама доминирају простором. Поред тога,

њихова отвореност у приземљу, маркирана надстрешницама и колонадама стубова, нарочито у дијелу главних улаза додатно доприноси једносмјерном, директном исчитавању објеката јавне намјене у функцији културе, због чега су и сврстани у групу А. **Подгрупу А-III**, чине објекти који, углавном, имају наглашене вертикалне кубусе бинских простора и хоризонталне масе главних (универзалних) сала због чега се, њихова главна функција, лако и директно исчитава. У ову групу спада велики број објеката и они су углавном грађени од почетка седамдесетих до половине деведесетих година 20. вијека: **Дом културе у Бару (1973), Дом културе у Плужинама (1982), Дом културе у Мојковцу (1983), Дом културе у Бијелој (1986), Дворана „Парк“ у Херцег Новом (1987), Дом културе у Улцињу (1981-) и Црногорско Народно Позориште (ЦНП) у Подгорици (реконструкција 1997).**



Слика 160 – Домови културе у Бару, Мојковцу и Улцињу (с лијева на десно) – наглашена вертикалност позорнице – директна денотација функције. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Индиректно денотирање функције, као главне карактеристике групе - **Б** може се посматрати кроз двије подгрупе објеката. **Подгрупу Б-I** чине објекти чија је форма архетипски препознатљива („куће за становање“), која носи већ позната, традиционална и регионална обиљежја, у мањој или већој мјери, транспонована у објекат јавне намјене. Закошене кровне равни (двоводни и четвороводни кровови) су главна одлика обликовања, што за резултат често има „групну форму“, насталу мултипликовањем основне форме двоводног или четвороводног крова. Ово прагматично „уситњавање“ форме, кроз већи број кровних равни, настало је као одговор на рурално-урбани контекст – традиционалну кућу за становање, климатске услове и уклапање у формирану локални урбанитет. **Спомен дом у Шавнику (1983), Дом културе у Жабљаку (1950, реконструкција, 1968) и Дом**

културе у Рожајама (1949, реконструкција, 1986) то свакако потврђију. Дом културе у Пљевљима (1949) је више мултипликација „градске куће“ обзиром на



Слика 161 – Спомен дом (Дом културе) у Шавнику. „Група форма“ настала подржавањем регионалних архитектонских обиљежја – индиректно денотирање функције. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)



Слика 162 – Дом културе у Плаву. Транспоноване „традиционалних“ архитектонских кодова у „савремене“ – „сингуларна форма“ – индиректно денотирање функције. (Извор: Рифат Алихоџић)

његов габарит и површину коју заузима а код **Дома културе у Плаву** (1990) уочљиво је изузетно успјешно транспоноване „традиционалног“ архитектонског кода у „савремени“, кроз јединствену, сингуларну архитектонску форму. **Дом културе у Котору** (реконструкција 1982), мимикријски је уклопљен у структуру старог града како кровним равнима тако и традиционалном обрадом у камену. **Подгрупу Б-II** чине објекти који поред културно-забавних садржаја посједују и садржаје административног или хотелско-угоститељског типа, који постају доминантни у форми и обликовању објекта. У ову групацију спадају **Дом омладине** (1959) и **Дом ЈНА у Подгорици** (почетак шездесетих година), **Дом ЈНА у Никшићу** (1964) и **Дом ЈНА у Пљевљима** (1978). Денотирање функције је

директно али везано за групу пратећих садржаја, док је исчитавање садржаја везаних за културу (вишенамјенска сала) индиректно, и више уочљиво из унутрашњости објекта.



Слика 163 – Дом ЈНА у Никшићу. Осим вишенамјенске сале (лијево) били су присутни и други садржаји (ресторан са кухињом) - индиректно денотирање функције. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

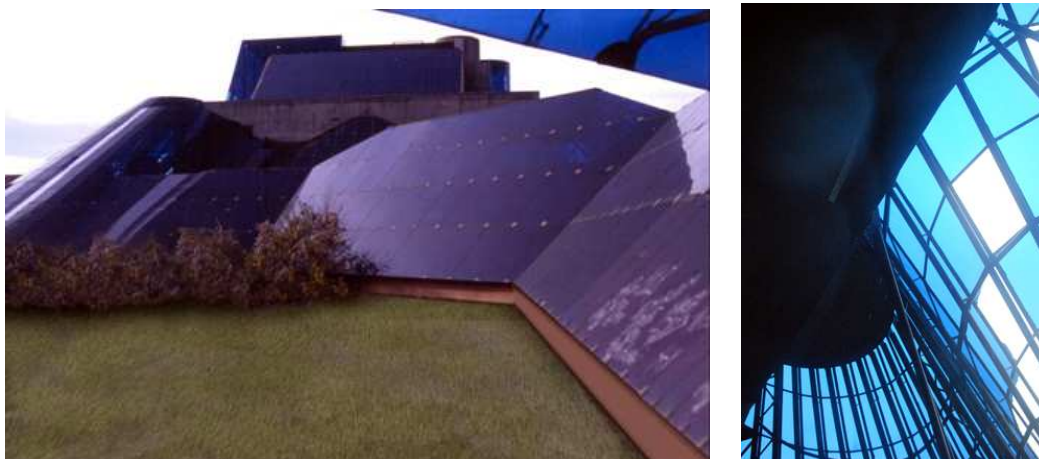
У специфичне „објекте-знаке“ који чине групу – Ц спада неколико објеката као што су: **Спомен дом у Колашину** (1975), **недовршени Дом револуције у Никшићу** (1976 -), **Дом револуције у Бару** (1986) и **Дом ЈНА у Тивту** (1989). **Спомен дом у Колашину** има, у једном дијелу, изразито скулптуралну форму која је настала као производ транспоновања и преклапања „кодова“ традиционалне куће са сјевера Црне Горе, тачније њеног кровишта и синтаксичке



Слика 164 – Спомен дом у Колашину. „Објекат – знак“ - доминација форме, прикривена функција. (Извор: Атеље Марко Мушич)

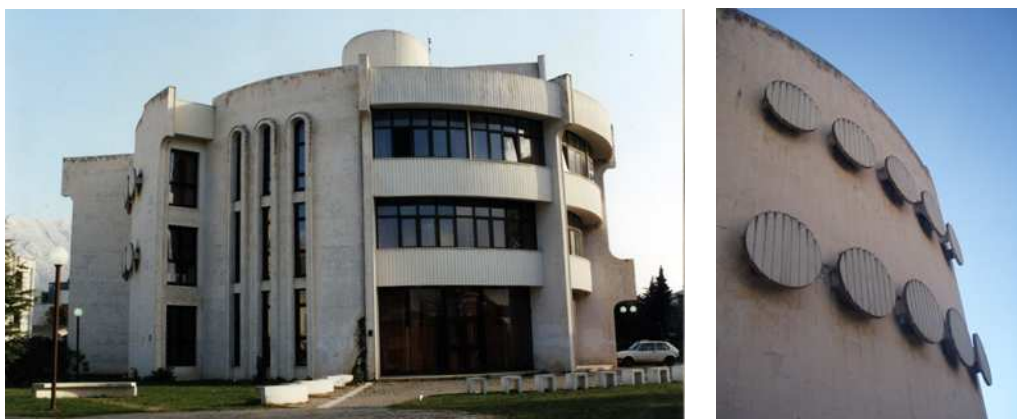
геометризације тих елемената добијене кроз процес ротације. Тако добијена форма има потпуну просторну „аутономију“ и поред стварних функција које су прикривене (вишенамјенска сала), инспирише на имагинирање и неких других могућих функција. Код недовршене „мега-структуре“ **Дома револуције у**

Никшићу, која се „расула“ на површини од око 24.000м², јединствена покренута анвелопа обухвата вишеспратне, галеријски отворене просторе стварајући један контролисан унутрашњи простор, „град у граду“, што процес исчитавања функције оставља у потпуности отвореним. **Дом револуције у Бару**, својом



Слика 165 – Дом револуције у Никшићу (недовршено). Доминација јединствене покренуте енвелопе - „објекат-знак“. (Извор: Атеље Марко Мушич)

рационалном, компактном спиралном формом која се вертикално шири по етажама, нуди широк дијапазон симболичких значења. Двоструко симболичко кодирање **Дома Војске у Тивту**, карактеристично за постмодерну, настаје понављањем једног изражајног „архитектонско-конструктивно-декоративног“ елемента који се појављује на угловима објекта – „једро“ или „зрак сунца“, који одвлачи пажњу посматрача, чиме форма постаје доминантна, а наговјештај садржаја остаје у другом плану.



Слика 166 - Дом револуције у Бару. Компактна спирална форма и детаљи затварања прозора, функција у сјенци форме. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)



Слика 167 – Дом ЈНА у Тивту - „двоструко кодирање“ карактеристично за постмодерну: „једра“ или „зраци сунца“ на угловима објекта додатно акцентирају форму објекта па је денотација функције отежана. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

2. Сегменти утилитарног простора - динамичко денотирање простора

Употреба објекта је процес који се првенствено заснива на кретању, основној људској активности, па се и **примарна архитектонска комуникација доминантно остварује управо у процесу кретања**, односно, кроз **динамичко сагледавање простора** корисник „исчитава“ поруке које су му упућене - **денотира функције у објекту**. Примарна архитектонска комуникација се посматра кроз начин на који је „корисник“ вођен кроз простор и како га „савладава“, тј. очитава се у начину исчитавања „праваца, смјерова и путања“⁸¹⁴ као основних карактеристика сваког простора.

И овдје се, као и у исчитавању објеката на релацији „форма-функција“ могу уочити два основна облика денотирања функција у објекту:

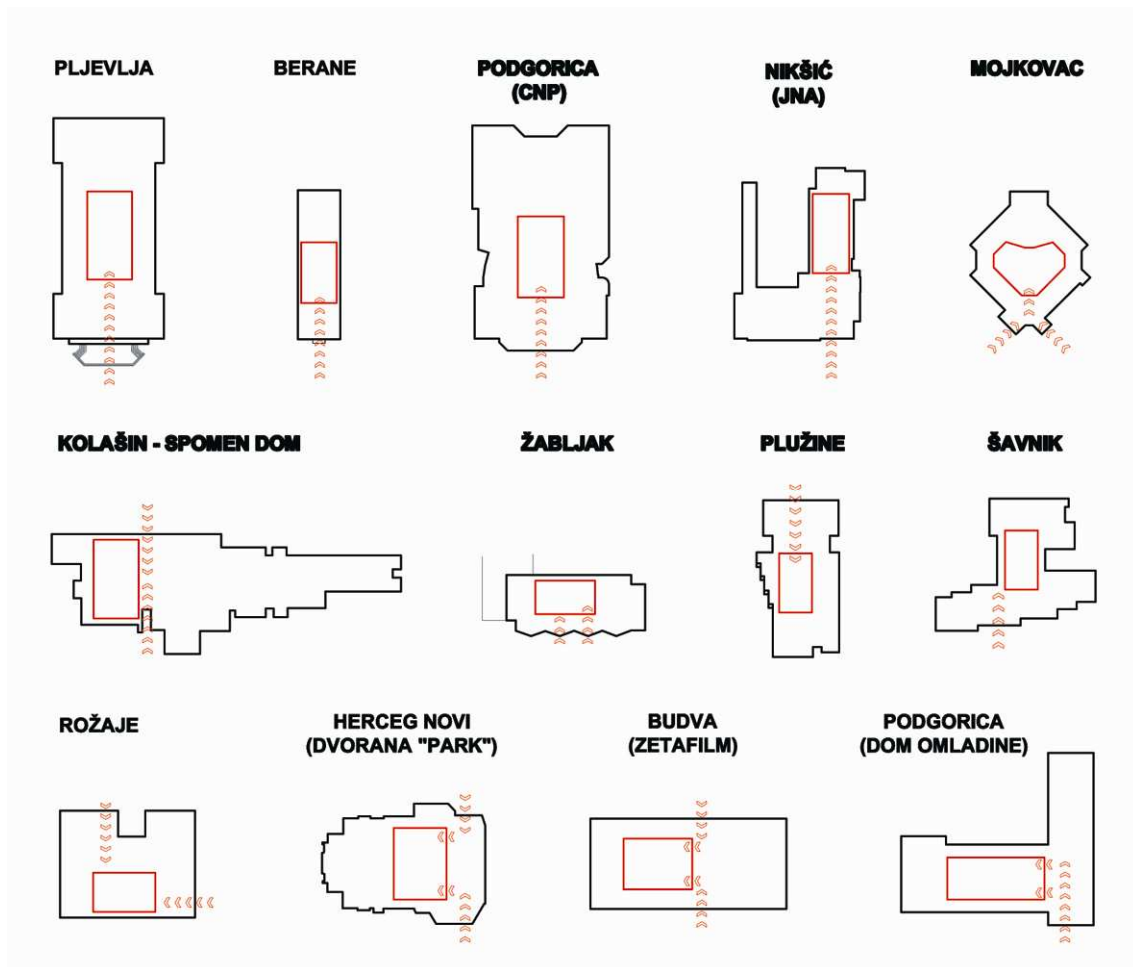
1. **Директно, праволинијско кретање** гдје је приступ главном садржају објекта (главној или универзалној сали) јасан, недвосмислен и непосредан кроз „продуктивну“ линеарну организацију простора попут „фабричке траке“⁸¹⁵, гдје корисник прелази пут једносмјерно, без дилема у исчитавању простора. То је проточно, флуидно кретање кроз простор углавном на истом висинском нивоу, гдје су поруке које корисник добија редувантног карактера, без „шума“, засноване на исчитавању већ познатих архитектонских кодова. У ову групу спадају **домови културе у Пљевљима, Беранама, Мојковцу, Жабљаку, Плужинама, Шавнику, Рожајама и Будви, затим, Црногорско народно позориште (ЦНП) у Подгорици, Дом ЈНА у Никшићу, Дом омладине у Подгорици, Дворана „Парк“ у Херцег Новом и Спомен дом у Колашину.**

2. **Индиректно кретање**, гдје је приступ главном садржају објекта (сали) по изломљеној или закривљеној линији кретања, састављеној од промјена смјерова и праваца, повремених задржавања и честих промјена висинских нивоа простора, условљених позиционирањем главне сале на вишој или нижој етажи (нивоу) у односу на улазни ниво. То је простор састављен од „тачака трансфера“⁸¹⁶ са једног нивоа на други (најчешће, степеница), гдје исчитавање простора није директно и

⁸¹⁴ Norberg-Schulz, Ch., *Egzistencija, prostor i arhitektura*, (Beograd: Gradjevinska knjiga), str. 36.

⁸¹⁵ Cook, Peter., *Architecture: action and plan*, (London, NY: UK Studio Vista & Reinhold Publishing, 1969), p. 69.

⁸¹⁶ Исто, p. 80.

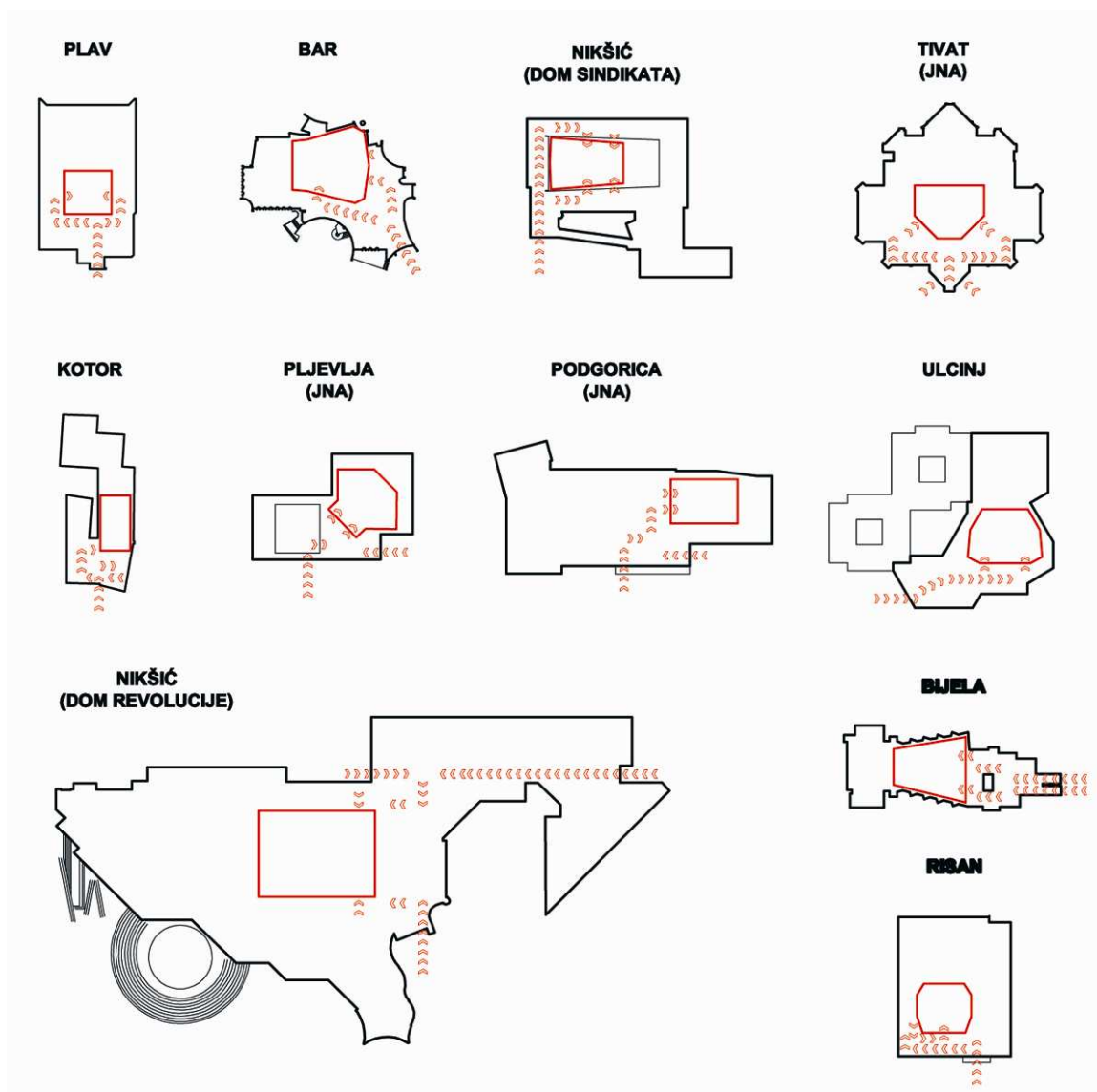


Слика 168 – Усмјерено, доминантно праволинијско кретање до главног садржаја у објекту (главна сала), у нивоу улазног хола – директно исчитавање простора. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

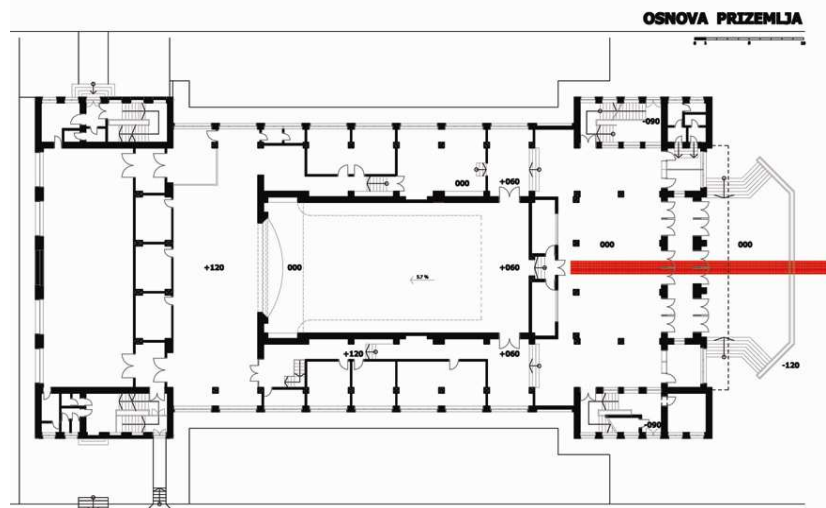
непосредно, осим ако корисник није раније „декодирао“ простор. У ову групу спадају домови културе у Плаву, Бару, Котору, Улцињу, Бијелој и Рисну (недовршено), некадашњи Дом синдиката у Никшићу, домови ЈНА у Подгорици, Пљевљима и Тивту и Дом револуције у Никшићу.

Код неких објеката из прве групе, нпр. код домова културе у Беранама, Мојковцу и Жабљаку, линија кретања је до те мјере кратка и директна, да се, на извјестан начин, може говорити и о феномену „одсуства денотације“ јер корисник у тако кратком кретању нема времена за „исчитавање“, односно, денотацију функција. Поједини архитектонски елементи, као на примјер „отвори“ и „врата“ исчитавају се брзо, на несвјесном нивоу, јер су то већ научени, познати архитектонски кодови, меморисани као „иконички знаци“. Дом културе у Пљевљима је добар примјер централно постављене линије кретања, као посљедице осносиметричне основе, гдје је кретање усмјерено ка једном,

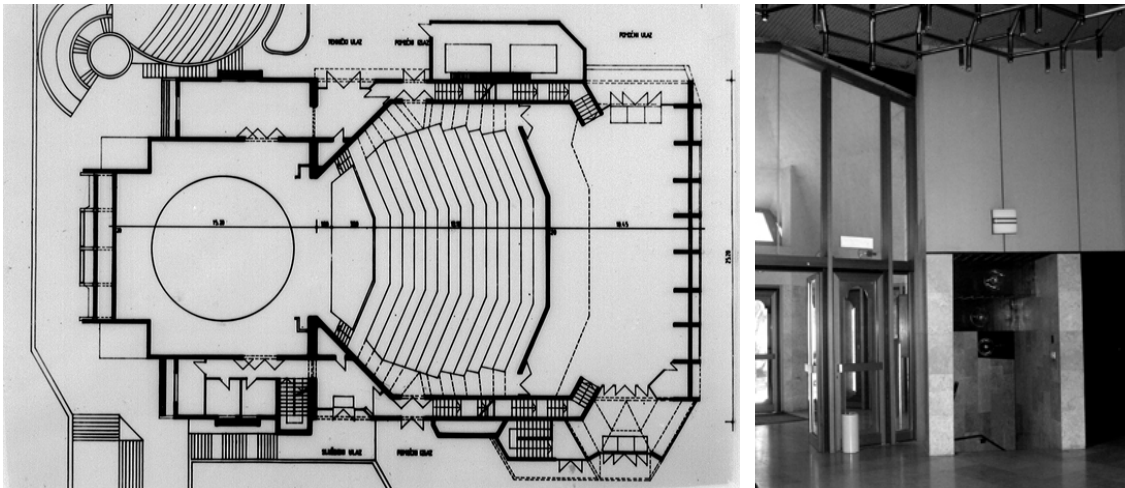
средишње постављеном, главном улазу у салу. **Спомен дом у Колашину**, иако спој различитих функција који поред универзалне сале, музејских и меморијалних простора, садржи и административни дио (просторије Општине), има директне, јасне и читљиве линије кретања, независне за сваку од функционалних цјелина, па је приступ сали лак и једноставан. **Дворана „Парк“ у Херцег Новом** има директне улазе у салу из главног приступног хола, док су вертикалне комуникације ка нижим етажама вјешто скривене по бочним странама, не нарушавајући исчитавање главне линије кретања ка сали.



Слика 169 – Сложеније линије кретања ка главном садржају (сали) – индиректно исчитавање простора. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

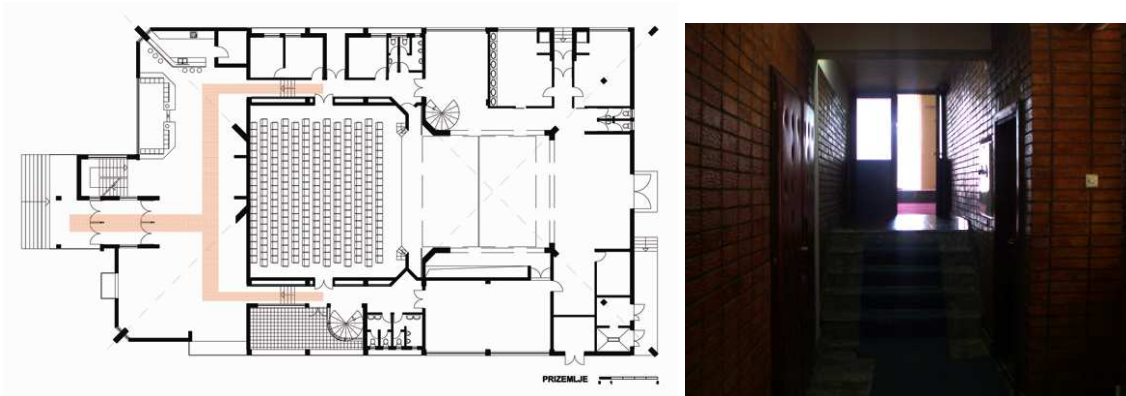


Слика 170 – Дом културе у Пљевљима - директна линија кретања ка сали. (Извор: Грађевински факултет у Подгорици)

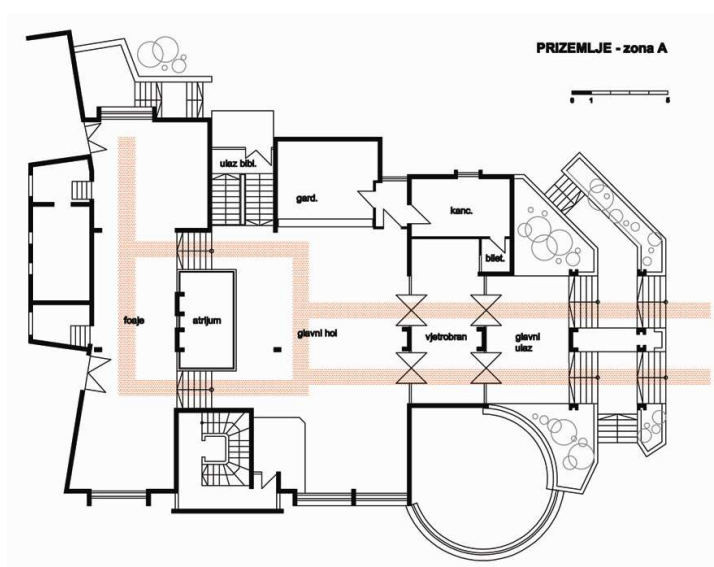


Слика 171 – Дворана „Парк“ у Херцег Новом. Директне линије кретања. (Извор: Живко Јањић)

Међу објектима из **друге групе**, могу се издвојити неки, карактеристични по специфичностима линија кретања. У **Дому културе у Плаву** линија кретања се уласком у хол дијели у два паралелна смјера и кроз бочне ходнике, води до симетрично постављених, бочних улаза у главну салу. Индиректном исчитавању приступа сали овдје доприносе, како рационално (скромно) димензионисана ширина и недовољна освијетљеност ходника, тако и примјена тамних материјала (опеке) у ентеријерској обради зидова. У **Дому културе у Бијелој**, до улаза у салу стиже се кроз промјену нивоа простора од ниже ка вишој коти, двијема диференцираним, паралелним линијама кретања, наглашеним још у обликовању главног улаза. Специфично, закривљено и заталасано обликовање **Дома културе**



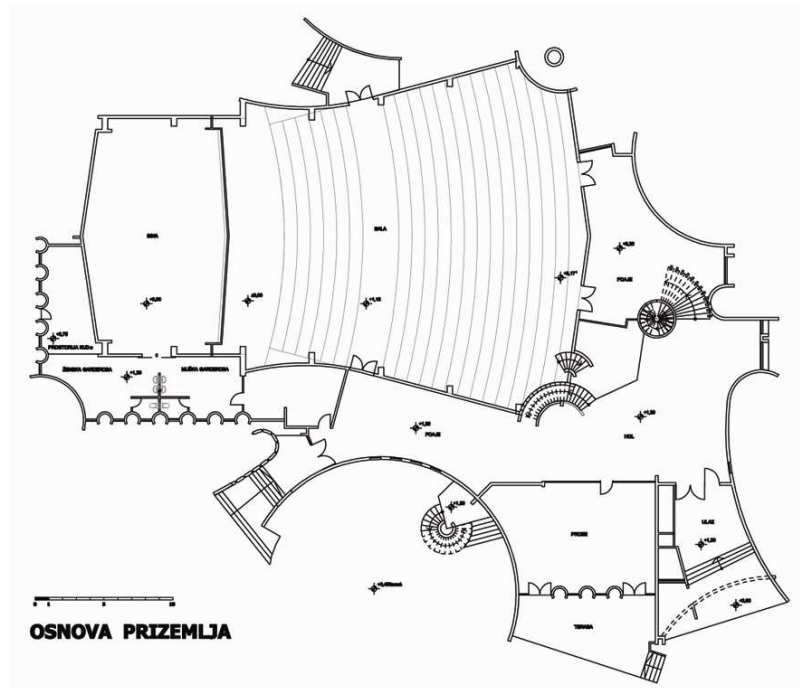
Слика 172 – Линије кретања и бочни ходник у Дому културе у Плаву. [Извор: Рифат Алихоџић (лијево), С. Стаматовић Вучковић (десно)]



Слика 173 – Паралелне линије кретања у Дому културе у Бијелој. (Извор: ДАЦГ – АО Херцег Нови, Фонд Завода за урбанизам и пројектовање)

у **Бару** условило је исто тако формирање линија кретања у приступу главној сали, па су улази у салу позиционирани на вишем нивоу и „прикривени“ иза главног и помоћног (сервисног) степеништа, централног кружног мотива унутрашњег простора. Сложена линија кретања од главног улаза до сале, која се развила кроз неколико вертикалних нивоа, у **Дому културе у Котору** производ је специфичне позиције објекта у Старом граду и контекстуалне условљености поштоване приликом његове реконструкције. **Дом ЈНА у Тивту** такође има врло разуђене, осносиметричне линије кретања, раздвојене у холу, гдје се корисник води на етажу првог спрата одакле улази у централно постављену салу. Међу објектима из ове групе, свакако је (пored чињенице да никад није завршен), садржајно и функционално најсложенији **Дом револуције у Никшићу** (што, између осталог,

покузује и његова површина од 24.000 м²), чија универзална сала је само један у низу богато конципираних садржаја који се међусобно преплићу, па се линија кретања до ње, иако ослоњена на јасно дефинисане, главне линије кретања (главну унутрашњу променаду, „кичму“ објекта) ипак може сматрати индиректном. Томе су допринијеле и, вјешто осмишљене, бројне функционалне и обликовне могућности у модификовању и проширењу поливалентне сале



Слика 174 – Дом културе у Бару – основа приземља – линије кретања су сложеније и везане за ступеништа. (Извор: Радмила Милошевић)

(могућност промјене капацитета од 800 до 1. 200 мјеста), које су биле у фокусу пројектантског и инвеститорског приступа.

У циљу што квалитетнијег приступа феномену примарне архитектонске комуникације, објекти културе су, као специфична функционална цјелина, у наставку рада **анализирани кроз три просторна сегмената – зоне** (прилазне и улазно излазне, зону дистрибуције и зоне задржавања и боравка). Главна линија кретања на релацији „**прилаз/улаз – главна сала**“ разложена је и посматрана као низ просторних сегмената кроз које се корисник креће исчитавајући „функционална упутства“ која су му кроз простор саопштена.

2.1 Прилазне и улазно-излазне зоне

Архитектура се разликује од скулптуре и по томе што у форму/структуру може да се уђе, постоји унутрашњи, утилитарни простор, не само форма/структура виђена и доживљена споља. У том смислу оно што се појављује као изузетно значајна „тачка“ у процесу употребе неког архитектонског објекта, посебно код објеката јавне намјене, су свакако „зоне улаза/излаза“, а за корисника-посјетиоца од посебне је важности зона главног улаза у објекат, која се надовезује на зону приступа, ван објекта. Значај помоћних улаза у објекат (колског - економског, административног, или неких улаза/излаза специфициране намјене) везан је углавном за појединачне активности у оквиру објеката културе, најчешће „локалног“ карактера и намијењен одређеном броју корисника. То наравно не значи да је тиме њихов значај умањен иако је у пракси, у стварном животу објеката то чест случај, што ће показати и ова анализа.

Дом културе у Пљевљима (1949), лоциран на централном градском тргу, има све карактеристике „градске куће“, главне, доминантне „куће“ у пејзажу центра и граду уопште. Ниво улаза у објекат је подигнут степеницама у односу на коту трга, што ствара препознатљив („класичан“) архитектонски знак, који ствара просторну хијерархију у прилазу објекту и осјећај монументалности, чиме се „означава“ улаз у објекат од посебног значаја - „храм културе“. Овако маркиран главни улаз, који се састоји од три отвора са четворокрилним вратима, наткривен отвореним балконом са оградом од четвртастих стубова и на нивоу подигнутом од трга (+1.0м) има обиљежја и ознаке ослоњене на „класични језик архитектуре“ гдје су улазна платформа-постамент, мултиплицирана врата и балкон основни носиоци денотативног значења главног улаза у један јавни, репрезентативни објекат колективне употребе. Симетрична организација и композиција објекта такође дају допринос у лакој „исчитавању“ функције, линија кретања и начина коришћења објекта. Осим главног улаза, објекат има и четири обликовно равноправна бочна улаза, који омогућавају и сепарирано коришћење појединих унутрашњих простора. Бочни улази, недовољно димензионисани, одају карактер улаза „другог реда“ и не осликавају стварну потребу садржаја унутар објекта (нпр. економског улаза за бински простор).



Слика 175 – Дом културе у Пљевљима (1949). Маркирање и исчиватање главног улаза кроз „класичне“ архитектонске знаке: постамент, мултипликацију улазних отвора и балкон који наткрива улаз. (Извор: Главни пројекат реконструкције Дома културе у Пљевљима, Грађевински факултет, Подгорица)

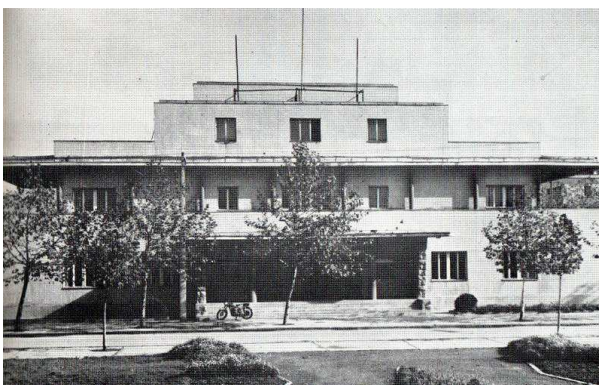
Главни улаз у зграду бившег Соколског дома (1939) у Подгорици, која је после рата реконструисана у **биоскоп „Кино Култура“** (једно вријеме коришћена и као позоришна сала) и главни улаз у **Дом културе у Беранама** (1961) имају доминантне улазне фасаде, знаковна обиљежја улаза у „важан“ објекат, заснована на кодовима средњовјековне архитектуре, гдје су западне (улазне) фасаде средњовјековних базилика од романике до барока биле главни носиоци значења сакралних објеката. Дом културе у Беранама је додатно означен степеништем, чиме је издигнут у односу на коту улице уз коју се налази. Прилазно степениште доминира сегментом улице који прати главну фасаду објекта и својом позицијом је онемогућило постављање тротоара и остваривање континуитета пјешачке комуникације. Основни архитектонски знак главног улаза је благо закривљена надстрешница у боји тамнијој у односу на основну боју фасаде. Симетрично засјечена горња ивица фасаде са кружним мотивом сведене орнаментике, на централном, највишем дијелу фасаде, као и рељефно истакнути правоугаони оквир у зони прозора на спрату, су архитектонски обликовни елементи у функцији наглашавања, истовремено и објекта и главног улаза, што улаз чини лако читљивим, директно денотираним како споља тако и изнутра. Улаз представља површинску раван од споља ка унутра, није се развио у зону (нема вјетробранског простора).



Слика 176 – Главна улазна фасада је истовремено и знаковно обиљежје улаза. Кино „Култура“ у Подгорици (1939), лијево и Дом културе у Беранама (1961), десно. [Извор: <http://javniservis.me/2011/04/13/priprema-senjenje-bioskopa-kulture-bice-jos-jedan-trendy/>, 14.10.2012. (лијево); С. Стаматовић Вучковић (десно)]

На примјеру зграде **ЦНП-а у Подгорици** (1956) уочљива је промјена кода означавања улаза након реконструкције зграде (1997). Првобитни објекат је имао наглашену хоризонталност и у волуменима и на главној фасади, са акцентираним надстрешницама како изнад главног улаза тако и изнад терасе првог спрата а главни улаз је маркиран полу-затварањем, примјеном камене облоге по бочним странама. Реконструкција је донијела ресемиотизацију цијелог објекта, како његовим затварањем тако и примјеном савремених материјала (стакло, нова камена облога). Главни улаз је добио ново означавање, овога пута кроз вертикалу наглашену формом, кроз све етажне, ћириличног слоба „П“ која је знаковно јасна – портал.

Слично, „хоризонтално“ маркирање улаза уочљиво је и на објекту **Умјетничког павиљона УЛУЦГ-а** (1958) гдје се улаз, на објекту заиста скромне површине и читљиве базиликалне волуметрије, такође наглашава лаком



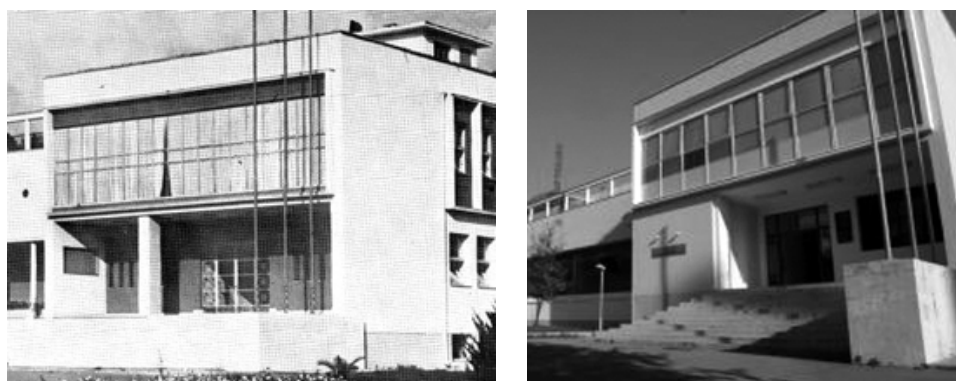
Слика 177 – Црногорско народно позориште (ЦНП) у Подгорици. Стари објекат (1956) – хоризонтално маркирање, реконструисани објекат (1997) вертикално маркирање, означавање мотива главног улаза – портала. [Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=9>, 14.10.2012. (лијево); С. Стаматовић Вучковић (десно)]

хоризонталном надстрешницом, и облагањем бочних зидова, нешто увученог улаза, каменом. Надстрешница прави „ефекат сјеновитости“ што постаје читљив архитектонски знак увучене улазне партије.



Слика 178 – Умјетнички павиљон УЛУЦГ (1958). Хоризонтално наглашавње улаза додатно је појачано „ефектом сјеновитости“. (Извор: <http://zrcalo.me/?p=1331>, 14.10.2012.)

У начину означавања улаза **Дома омладине „Будо Томовић“ у Подгорици** (1959) и **Дома ЈНА У Никшићу** (1964) присутан је „језик модерне“ – наглашен асиметрично постављен стуб-платно, примјена боје на повученом улазном зидном платну и транспарентна фасада у стаклу - који дефинише знаковна обиљежја главног улаза. На сличан начин, али нешто сложеније, кроз надстрешницу у којој доминира колонада стубова и примјену вертикалних брисолеја на бочној фасади, био је маркиран и улаз **Дома синдиката у Никшићу** (1964). Каснијом реконструкцијом Дома омладине (1982), интервенцијама у улазном дијелу, тј. затварањем дијела простора у приземљу, губи се јединствен, асиметрично



Слика 179 – Дом омладине „Будо Томовић“ у Подгорици (1959), лијево, након реконструкције (1982), десно – промјена у дефинисању знаковних обиљежја главног улаза. [Извор: С. Стаматовић Вучковић (десно); <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=9>, 14.10.2012. (лијево)]

постављен стуб поред улазних врата што исчитавање улаза своди искључиво на присуство степеништа.

Исчитавање прилазно-улазних зона **Дома културе у Бару** заснива се на јединственом скулптуралном начину обраде, како прилазног платоа у партеру и степеништа тако и пратећих архитектонских елемената (зидних платана, ограда и сл.) што постаје један од „лајт мотива“ објекта. Главни улаз, као и помоћни улаз-излаз се лако исчитавају закривљеношћу и „уједима“ у зидним платнима, док је административни улаз на првом спрату јасно дефинисан кроз спиралну кривину приступног степеништа додатно наглашену вертикалном степенишном оградом. На сличан начин, покренутим закривљеним платном, знаковно је обиљежен и – „прамац брода“ – улаз у Галерију у непосредној близини. Помоћни улаз, иако обликовно врло богат (вертикални носачи и пергола), сакривен је иза објекта тзв. „малог дворца“ и тиме блокиран, што упућује на конотативна значења, везана за урбанистичко-политичке одлуке из социјалистичког периода, односно вјероватно



Слика 180 – Дом културе у Бару (1974). Скулптурално маркирање главног и бочних улаза. (Извор: Радмила Милошевић)



Слика 181 – Галерија „В. Лековић“ у Бару (1983), уз шеталиште Краља Николе, недалеко од Дома културе и Љетље позорнице. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

указује на намјеру да се објекат из старијег периода уклони. Дефинисање улаза на **Дому револуције** (1986) је производ динамике цјелокупног волумена - анвелопа, како је прешла пун круг, као да кулминира у својој завршници управо на мјесту формирања главног улаза, што је уједно и највиша тачка објекта. На нивоу приземља улаз је додатно маркиран бочним пилонима који држе надстрешницу.



Слика 182 – Дом револуције у Бару (1986). Искривљавање улаза се дешава кроз кулминацију спиралне покренутости волумена. (Извор: Радмила Милошевић)

Дом културе у Бијелој (1986) има јасну концепцију главног улаза која се наставља на приступну комуникацију као дио парковског уређења. Улазна партија је подијељена на двије паралелне и функционално равноправне линије кретања, што за последицу има додатно наглашавање улаза, али, исто тако, може бити збуњујуће за корисника. „Дупло“ кодирање главног улаза, формираног на углу објекта, карактеристично је и за **Дом културе у Мојковцу** (1983) гдје је улаз састављен из два независна бочна дијела. У оба случаја, јасноћа поруке о линији кретања, упућена кориснику је изостала, корисник је доведен у недоумицу и



Слика 183 – Дом културе у Мојковцу (1983) и Дом културе у Бијелој (1986). „Дупло“ кодирање главног улаза: у првом случају – јасна линија кретања се губи; у другом случају – линија кретања се паралелно удвостручује. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

позицију да бира између двије опције. Поред тога, у реалности, најчешће су једна од врата и закључана, што додатно угрожава јасноћу улазне линије кретања. И на **Дому ЈНА у Пљевљима** (1978) је уочљиво двојако постојање улазних зона, проишло из сложености садржаја (постојање и смјештајног дијела). Иако волуметријски одвојено формиран улаз/излаз за салу доминира, прилаз објекту је ипак усмјерен ка заједничком главном улазу постављеном у тежишту објекта.



Слика 184 – Дом Војске у Пљевљима (1978) – двојако постојање улазних зона. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Прилазно-улазне зоне доминантно ослоњене на линије пјешачких кретања, које постају њихов саставни дио, могу се уочити код **Дома културе на Жабљаку** и, на нешто сложенији начин, код **Дома културе у Улцињу**. У другом случају појављују се „пјешачки мостови“ који правећи везу са улицом постају главна знаковна обиљежја улаза у објекат, што омогућава једноставно исчитавање усмјеравања и линија кретања.



Слика 185 – Дом културе у Жабљаку – пјешачка комуникација постаје саставни дио улаза. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)



Слика 186 – Дом културе у Улцињу (1981-). Маркирање улаза „степенишним мостовима“. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Исчитавање начина организације улаза (два симетрична бочна улаза) **Дворане „Парк“ у Херцег Новом** указује на постојање извјесне условљености ван објекта, односно, у овом случају, ради се о прилагођавању „урбанистичком (просторном) блокатору“, комерцијалном садржају (самопослузи), који је у потпуности подредио себи културни садржај, и није дозволио изградњу планираних додатних садржаја (улазног хола са фонтаном, итд.)⁸¹⁷. Оваква просторна ситуација условила је јасно одвајање колског и пјешачког приступа објекту, односно економског и главног улаза, који је постављен са сјеверо-источне стране, „на углу“, ка парку „Бока“. Међутим, овако постављени, бочни улази су, на одређени начин, омогућили цјеловитије сагледавање хола, као и могућност флуиднијег кретања кроз простор, без подјела на одређене зоне.

У позиционирању главног улаза у **Дом културе у Плужинама** се такође може уочити извјесна „просторна блокираност“, али сада недостатком адекватне артикулације терена на коме је објекат смјештен – до главног улаза се не долази



Слика 187 – Дворана „Парк“ у Херцег Новом (1987). Прилаз објекту са главне саобраћајнице је блокиран и условио је позиционирање главног улаза на углу објекта. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

⁸¹⁷ Јањић, Живко. *Архитектура*, (Подгорица: Инжењерска комора Црне Горе, 2010), стр. 136.

чак ни јасно дефинисаним тротоаром, већ једном кривудавом поплочаном стазом, очигледно урађеном накнадно. На бочној страни објекта, ка отвореном јавном простору трга и пјешачке комуникације, налазе се три бочна излаза из сале који обликовно доминирају у сагледавању објекта са трга, иако су врло ријетко у функцији. Овакво „обрнуто“ постављање улаза (па тиме и објекта у цјелини) које за последицу има „погрешно кодирање улаза“, указује или на велике мањкавости још на нивоу урбанистичког планирања или на недовршене урбане процесе, што је, како се и раније показало, често случај.



Слика 188 – Дом културе у Плужинама (1982). „Просторно блокирање“ - неприступачност главног улаза. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)



Слика 189 – Дом културе у Плужинама. „Погрешно кодирање“ - бочни излази су доминантни, окренути јавном простору – тргу, уз пјешачку комуникацију, док је главни улаз непримјетан и неприступачан. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

Улазна зона **Дома културе у Котору** има изразите специфичности обзиром на њен „мимикријски“ карактер. Наиме, пост-земљотресном реконструкцијом (1983) настали пјешачки пролаз састављен од пасажа и пјачете, који спаја шеталиште-риву и улицу Шурањ у старом граду, и који је знатно побољшао урбани квалитет

тог дијела града, је двојаког карактера. У дијелу који се сагледава из улице у старом граду је готово непримјетан, прилагођен порталима сусједних објеката, да би у унутрашњости постао максимално транспарентан, примјеном стакла у своду и улазима. Ова двојакост „старо-ново“, „традиционално-савремено“ која се неочекивано појављује проласком кроз пролаз исчитава се лако, указујући на постојање јавног објекта културне намјене, који управо својом отвореношћу исказује добродошлицу и ублажава сложене линије кретања у унутрашњости објекта.



Слика 190 – Дом културе у Котору (реконструкција, 1983). [Извор: Мароевић, Иво. “Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, 3/1984.(372), стр.10. (цртеж лијево); С. Стаматовић Вучковић (фото 1-3)]

2.2 Промјене нивоа простора – просторна дистрибуција

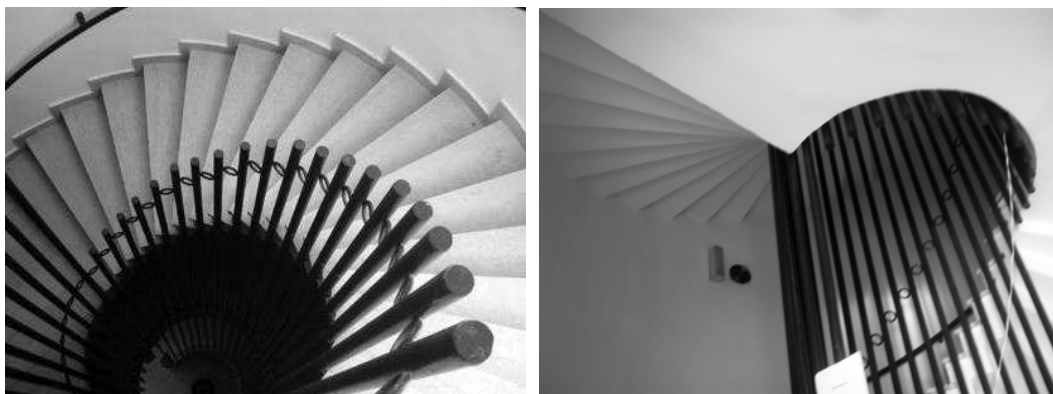
У „исчитавању“ објекта, односно денотацији његових функција од посебног су значаја „тачке трансфера“, тј. **прелази између различитих просторних нивоа**, најчешће остварени, у примјерима који су овдје дати, степеништима и рампама. **Позиција степеништа**, његова улога у функцији и линијама кретања (да ли је степениште главно или споредно, централно или периферно, јавно или техничко, итд.), као и карактер који му је дат кроз материјализацију и обликовање, су такође елементи примарне архитектонске комуникације – архитектонски кодови, на основу којих корисник исчитава поруке које су му саопштене и понаша се у складу са њима.

Кружна и полукружна степеништа која су постала „знаковно обиљежје“ **Дома културе у Бару**, и у ентеријеру, позицијом и обликовањем, добијају посебну улогу, надовезујући се на поруке већ саопштене кроз успостављене, такође закривљене линије кретања, чиме се лако исчитавају јер је корисник већ припремљен и упознат са њима. Степениште које води до галерије на спрату укључује тај простор у јединствени простор хола. И у **Дому револуције у Бару** се исчитавање кроз форму саопштених кодова, наставља у унутрашњости, кроз јединствено, централно постављено спирално степениште.

У **Дому ЈНА у Тивту**, два равноправна, симетрична, правоугаоно-двокрака степеништа су најдоминантнији елементи у исчитавању унутрашњег простора. Њихове позиције и материјализација су до те мјере доминантни да „привлаче“ пажњу посјетиоца, саопштавајући му јасно да је њихова употреба неопходна



Слика 191 – Дом културе у Бару – надовезивање вертикалних комуникација на закривљене линије кретања. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)



Слика 192 – Дом револуције у Бару - централно и главно, спирално степениште прати форму објекта – једина вертикална комуникација у објекту. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

како би се стигло до главног садржаја. Наглашено денотирање линије кретања остварено је додатним маркирањем у поду као и сваког степеника понаособ. Спирално степениште које води до нивоа кабине за пројекције је такође наглашено, као самосталан просторни ентитет, чиме постаје скулптурални садржај фоајеа на галерији.



Слика 193 – Дом ЈНА у Тивту - једно од два бочна степеништа која воде до главне сале на првом спрату (лијево) са додатним маркирањем степеника – наглашено денотирање линије кретања (лијево), спирално степениште до кабине за пројекције (десно). (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

У **Дому синдиката у Никшићу** степениште за галерију на спрату је лако сагледиво, постављено фронтално у односу на главни улаз и наглашено материјализацијом у неколико врста мермера, са додатним нагласком на простору подеста, гдје се на такође мермерном зидном платну, налази и рељефна апликација. На овом примјеру се може уочити „претјерано кодирање“ у третирању вертикалне комуникације, које привлачи пажњу корисника, усмјеравајући га на садржај спрата, као да се главни садржај (сала) налази тамо, а не управо у приземљу, нивоу на који корисник примарно наилази.



Слика 194 – Дом синдиката у Никшићу (1962). Главно степениште. (Извор: Бранко Тодоровић)

У просторној дистрибуцији и промјени нивоа посебно је значајан и интересантан **Дом културе у Котору**, гдје је габаритна условљеност (прилагођавање старом у процесу реконструкције) испровоцирала и инспирисала на богату денивелацију и успостављање специфичних „везних тачака“ у циљу остваривања проточног и флуиданог простора. Осим главних степеништа на линији кретања од главног улаза до сале, појављује се и атрактивно степениште у изложбеном простору (у издвојеном дијелу приземља) које води до галерије и фоајеа – „везног простора“ на првом спрату. Овдје се ради о сложеном систему просторних нивоа и њихових међусобних веза, који је, и поред отежане читљивости у првом моменту, логички повезан, а примјеном транспарентних



Слика 195 – Дом културе у Котору - „везни ниво“ првог спрата на коме се срећу главно степениште и степениште из галеријског простора (сакривено кружним зидом). На нивоу следеће етаже налази се главни улаз у салу. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)



Слика 196 – Спирално степениште у изложбеном простору које води до фоајеа („везног нивоа“) на првом спрату. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

материјала визуелно сагледив. Принцип транспарентности површина примијењен је и на оградама степеништа како би се избјегло непотребно затрпавање простора архитектонским елементима и тешкоће у исчитавању простора. И овдје се, као и у неким ранијим примјерима, просторни кодови преносе из споља на унутра – несагледив простор уских улица и пролаза, пјачета и пасажа из Старог града је настављен у унутрашњости Дома културе.



Слика 197 – Принцип транспарентности површина примијењен је и на оградама степеништа. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

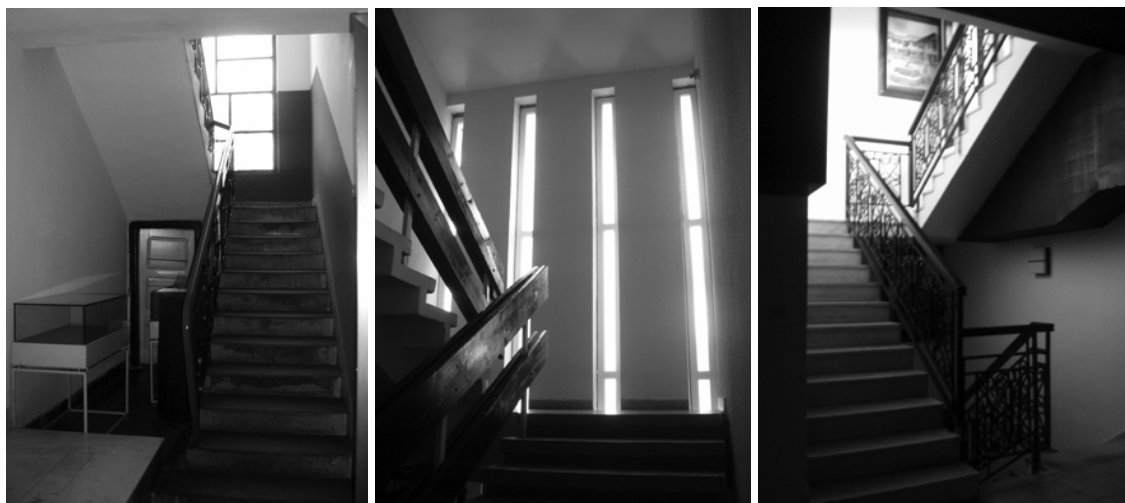
У **Дому културе у Плаву** просторна дистрибуција према сали се одвија удвајањем линије кретања у двије бочне паралелне линије које, промјеном нивоа ка ниже, воде до бочно симетричних улаза. Двокрако степениште, које повезује све три етажe (сутерен, приземље и галерију/спрат), постављено је са лијеве

стране главног улаза, визуелно заклоњено зидним платном, тако да постаје видљиво тек када се корисник извјесно вријеме задржи у простору хола. Донекле скривена позиција степеништа указује да је активност кретања према сали или у простору хола примарна, а коришћење спратне галеријске етаже поставља у други, иако не мање важан план. Остале вертикалне комуникације у објекту, спиралног типа и мањих димензија, су углавном секундарног, локалног карактера.



Слика 198 – Дом културе у Плаву – дјелимично скривена позиција степеништа. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

У већини осталих домова културе на сјеверу Црне Горе (Беране, Плужине, Рожаје, Мојковац) вертикалне комуникације су углавном локализоване и немају улогу главног степеништа, што је лако читљиво како по позицијама које имају у основама – ван главних линија кретања, тако и њиховим скромним димензијама, једноставним обликовањем и материјализацијом.

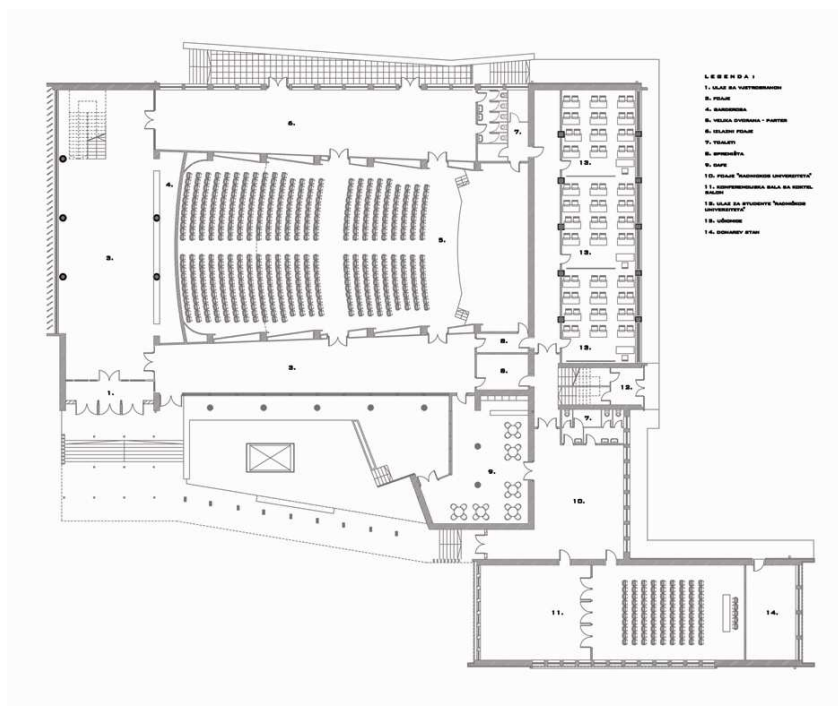


Слика 199 – Вертикална дистрибуција. (Беране, Плужине, Рожаје, с лијева на десно) (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

2.3 Простори комуникације - зоне задржавања и боравка

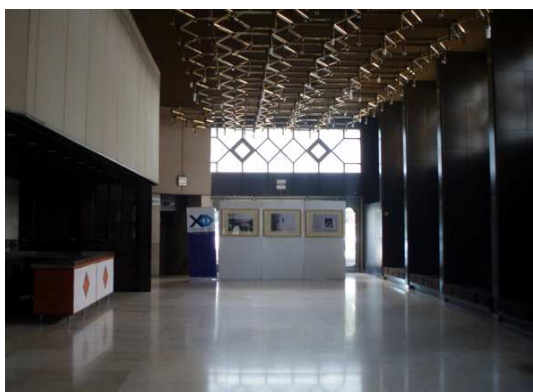
Код објеката културе **простори холова и фоајеа**, поред динамичке функције, везане за кретање, имају и стационарну улогу - они су, прије свега, простори у којима се догађа комуникација између корисника. У том смислу, од значаја је анализирати на који начин ти простори саопштавају и омогућавају такве активности. У већини објеката културе на територији Црне Горе, овим просторима није посвећена већа пажња, они су често ентеријерски недоречени, без адекватног мобилијара, што је у великој мјери утицало и на њихову функцију.

Некадашњи **Дом синдиката у Никшићу** (1962) се може издвојити као специфичан примјер организације и димензија простора хола и фоајеа, као и спољашњих тераса, наткривених и полу-наткривених простора који су били у функцији окупљања и задржавања. Процентуално гледано, ти простори су заузимали више од половине укупног простора, што није био случај са другим објектима, нарочито онима који су изграђени у каснијим периодима. Тај се феномен може посматрати у контексту друштвено-политичке идеологије шездесетих година 20. вијека и стварања идеалних услова за живот нове радничке класе.



Слика 200 – Дом синдиката у Никшићу (1962) – простори окупљања, задржавања и боравка (фоаје, хол, тераса, бифе, наткривени простори и сл.) чине више од половине корисног простора. (Извор: Бранко Годоровић)

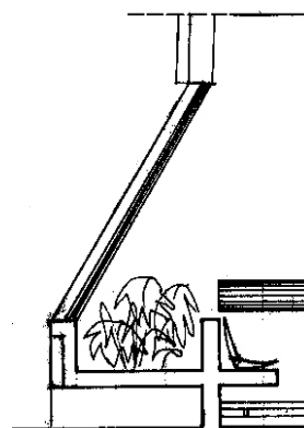
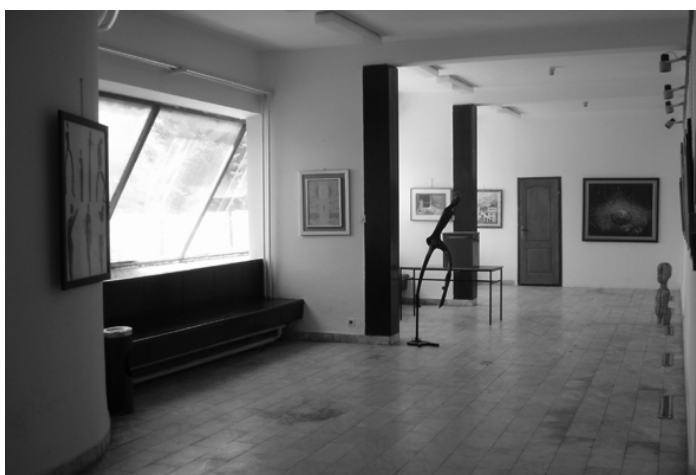
На фронталној страни хола/фоајеа **Дворане „Парк“ у Херцег Новом**, која је остала затворена, сједење је формирано континуирано, у простору између стубова, док је у **Дому културе у Плаву**, на нижој коти у односу на хол, дефинисана посебна ентеријерска амбијентална цјелина за сједење и разговор, са традиционалним конотацијама. У оба случаја простори за сједење су интегрални дио простора хола.



Слика 201 – Дворана „Парк“ у Херцег Новом и Дом културе у Плаву: простори за сједење су интегрални дио простора хола. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

На сличан начин ријешен је и простор сједења у холу **Дома културе у Мојковцу** обogaћен зеленим жардињерама које су саставни дио закошених фасадних стаклених површина. Овај интересантан детаљ, у процесу експлоатације објекта, показао се као изразито проблематичан и неодговарајући за локалне климатске услове.

У осталим домовима културе, у просторима хола сједење није рађено интегрално, већ се најчешће појављивало касније, као независна цјелина. Такав је



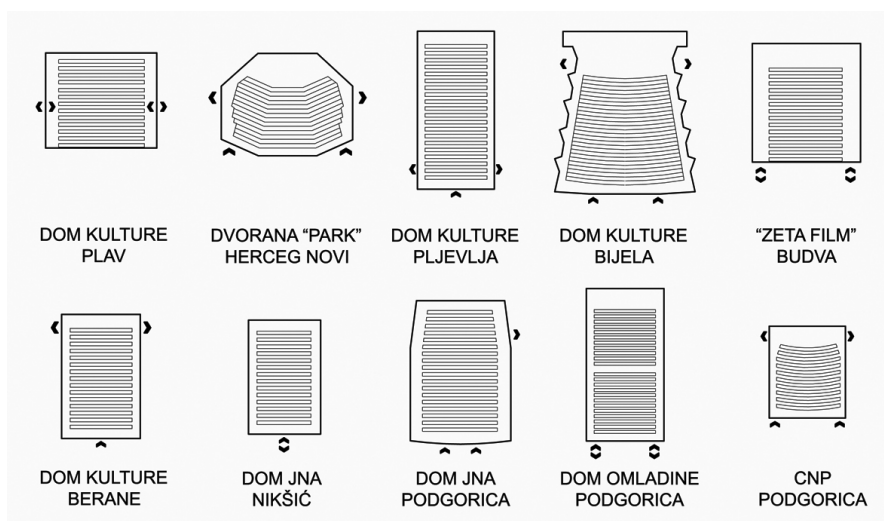
Слика 202 – Дом културе у Мојковцу. Простор за сједење у холу испод закошених фиксних стаклених стијена са жардињерама. [Извор: С. С. Вучковић (лијево) и Атеље КОВ из Никшића (десно)]

случај са **Домом културе у Бару**, гдје је у холу тек накнадно формиран простор за сједење уз бифе, на дрвеној платформи, „простор у простору“. Иако обликовно неусклађен са специфичним обликовањем објекта хол је захваљујући овом садржају активан током цијеле године.



Слика 203 – Дом културе у Бару – хол постаје главно мјесто окупљања а врло често и једини активан простор у објекту. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

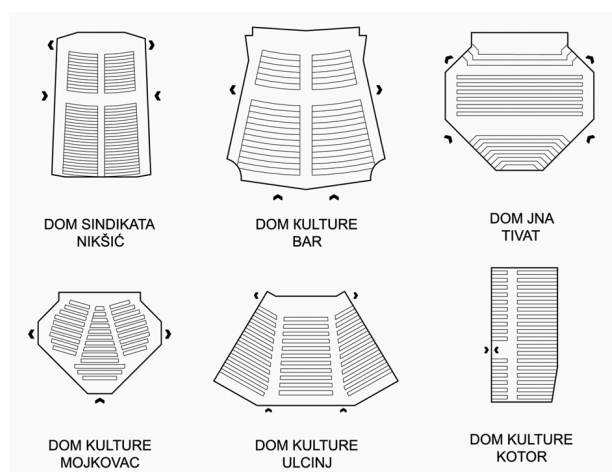
Сценско-гледалишни простори, централни простори боравка корисника углавном универзалног карактера, су простори у којима се остварује, прије свега, одређени вид комуникације између корисника и извођача, гдје је корисник најчешће пасиван учесник у сценској активности који, прије свега, реципира информације које му се нуде. У том смислу, може се рећи да се процес исчитавања **денотативних значења кроз динамичко савладавање простора** (кретањем) доласком корисника у сценско-гледалишни простор завршава, и поновно наставља тек касније, приликом изласка. Карактеристике сценско-



Слика 204 – Сале са централно постављеним гледалиштима и линијама кретања по ободу, уз бочне зидове. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

гледалишног простора (капацитет, материјализација, димензије и технологија сцене и сл.) су свакако значајни показатељи намјера и планова пројектаната и инвеститора али ту се ради о **конотативним значењима** тих простора, о чему је већ било ријечи раније (за појединачне објекте), иако границе између појединих облика значења нису увијек сасвим јасно дефинисане. На **нивоу денотативних значења** о којима је овдје ријеч, могу се посматрати прије свега гледалишни простори (не и простори сцене, које корисник не некористи непосредно), и то поново, кроз анализу исчитавања улазно-излазних линија кретања.

У том смислу могу се издвојити **два типа гледалишних простора - сала: 1.** сале са централно постављеним гледалиштима и линијама кретања по ободу, уз бочне зидове, и **2.** сале са гледалиштима подијељеним у више цјелина и линијама кретања по централном простору и ободу. **Прву групу** сала карактеришу кретања корисника дефинисана удвојеним улазима у салу постављеним најчешће бочно, или са једним централним улазом и неопходним скретањима лијево и десно. Највећи број објеката са оваквим типом сале је изграђен до осамдесетих година 20. вијека (Пљевља, Жабљак, Беране, Будва, Никшић, сви објекти у Подгорици, Колашин) а мањи број осамдесетих година (Плужине, Шавник, Херцег Нови, Бијела, Плав). За **другу групу** објеката карактеристично је постојање више улаза и излаза као и промјене праваца у линијама кретања у сали. Сале овог типа налазе се у објектима грађеним углавном осамдесетих година (Мојковац, Тиват, Улцињ, Котор) са изузетком објеката у Никшићу и Бару, који су из ранијег периода.



Слика 205 – Сале са гледалиштима подијељеним у више цјелина и линијама кретања по централном простору и ободу. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)



Слика 206 – Дворана „Парк“ – примјер савремено опремљене сале са ротационом бином (капацитета 400 сједишта) за позоришне и биоскопске представе и централно постављеним сједиштима. (Извор: Живко Јањић)



Слика 207 – Дом ЈНА у Пљевљима - поливалентна функција сале са мањом бином и сједиштима која нису фиксирана, па се начин одранизације мијења у зависности од потреба. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

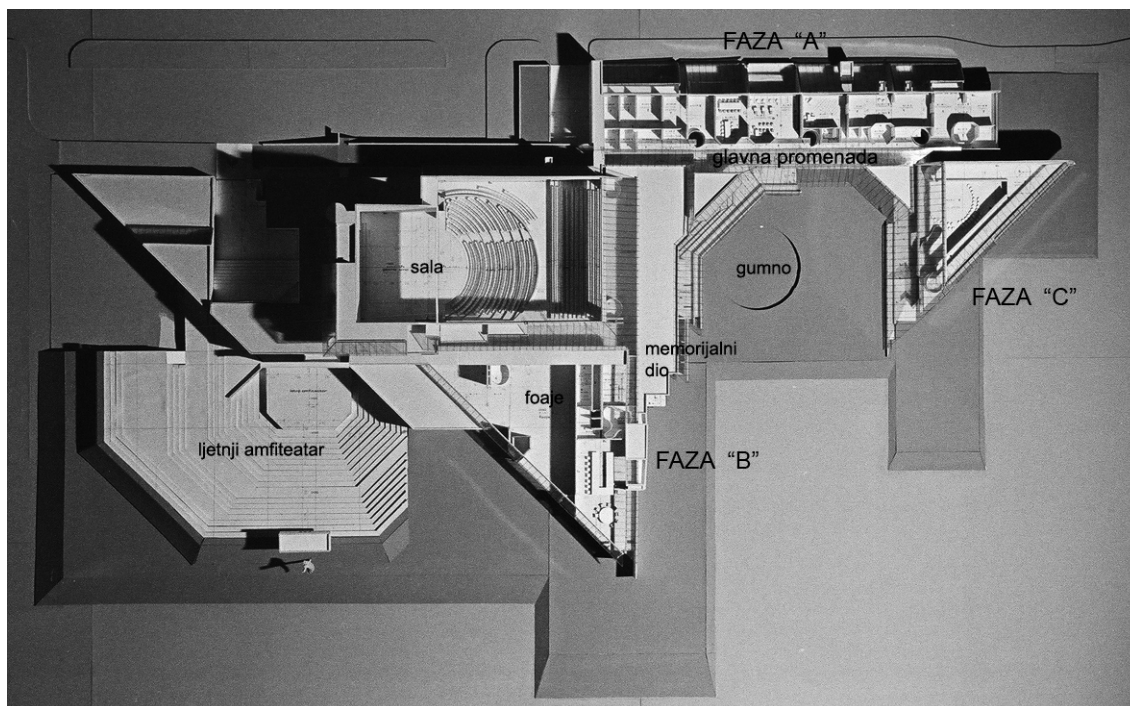


Слика 208 – Спомен дом у Колашину – вишенамјенска сала са могућношћу проширења на простор унутрашњег хола – вестибила. (Извор: Атеље Марко Мушич)

3. Конотативна значења примарне архитектонске комуникације

Кроз исчитавање примарне архитектонске комуникације се, поред основног денотативног значења везаног за функцију/е објекта, може исцитати и шири спектар конотативних значења, која превазилазе ниво примарне функционалности, односно како је то тврдио Ролан Барт, **денотативна значења могу бити посматрана као један од видова конотативних значења**. То подразумева да се и концепти функционалности могу посматрати као производи друштвено-културног контекста, односно идеологија у оквиру којих настају. Осим тога, конотативна значења се јављају и паралелно са појавом нових архитектонских кодова који опет настају као посљедица нових облика функционалности.

Као посебно илустративан примјер, међу објектима који су овдје анализирани, може се издвојити незавршени **Дом револуције у Никшићу** (1976-), чији начин организације и функционисања простора саопштава како индивидуалну идеологију аутора тако и колективну идеологију, засновану на **принципима самоуправног и социјалистичког егалитаризма**, у чему се огледало тадашње

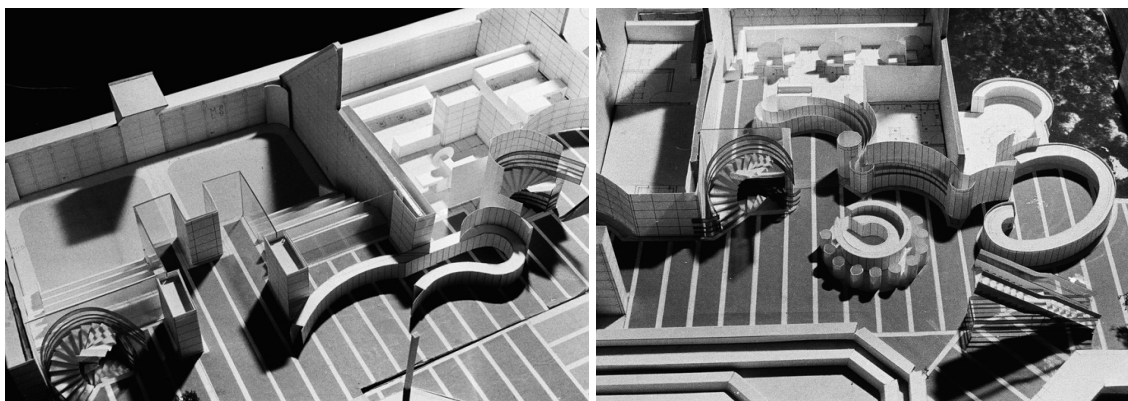


Слика 209 - Једна од макета организације простора у процесу пројектовања: главна променада као „кичма“ комплекса и фазе „А“, „Б“ и „Ц“, (1976 – 1985). (Извор: Атеље Марко Мушич)

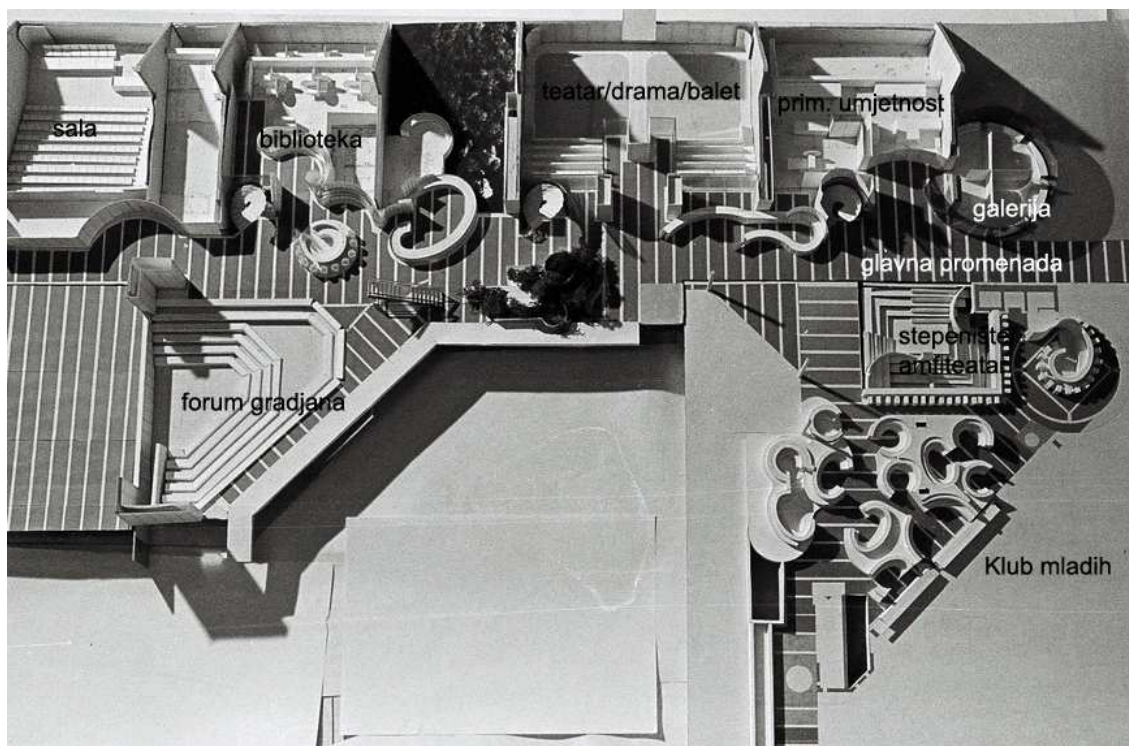
„социјалистичко виђење модерности“. Основне премисе социјалистичких идеала „свакоме према потребама“ и „доступност свима“, постају видљиве, како кроз хоризонталну тако и кроз вертикалну организацију и начин коришћења простора, који се заснива на проточности и концепту „самоопслуживања“.

Свака од три функционалне цјелине из којих је било замишљено да се састоји Дом револуције (ДРН), окупљене око главне променаде - **образовни центар (фаза А), меморијални дио са универзалном двораном (фаза Б) и клуб младих (фаза Ц)** била је организована на хуманистичким **принципима отворености, „сведоступности“ и једнакости**, хоризонталном и вертикалном континуитету, акцентираним визурама, стварању интерактивног, проточног простора без грубих граница, чији је циљ да побуди креативност и учешће корисника и спонтано активира заустављање, размјену, разговор и дискусију.

Образовни центар (фаза А) састојао се од низа едукативних садржаја смјештених уз главну променаду, кроз три етажe. Као посебан садржај фазе А, издвајали су се **умјетнички радни простори – студији** за креативне активности (музику, балет и драму, сликарство, вајарство, фотографију, филм), који су били визуелно транспарентни организовани двоетажно и доступни са етажe приземља (главне променаде). Ти садржаји су били засновани на **„интерактивном просторном концепту“** са циљем да пролазнике инспиришу на „непосредно укључивање у рад“ и „спонтану партиципацију у умјетничком доживљају“, „на нивоу непосредног умјетничког чина, без плаката, улазница и посебних



Слика 210 – Фаза „А“ - приземље - Студио за музику, балет и драму са „контактним нишама“ и трибинама (лијево) и библиотека са читаоницом – пултovi доступни са главне променаде (десно). (Извор: Атеље Марко Мушич)



Слика 211 – Садржаји уз главну променаду у фази „А“ у приземљу. (Извор: Атеље Марко Мушич)

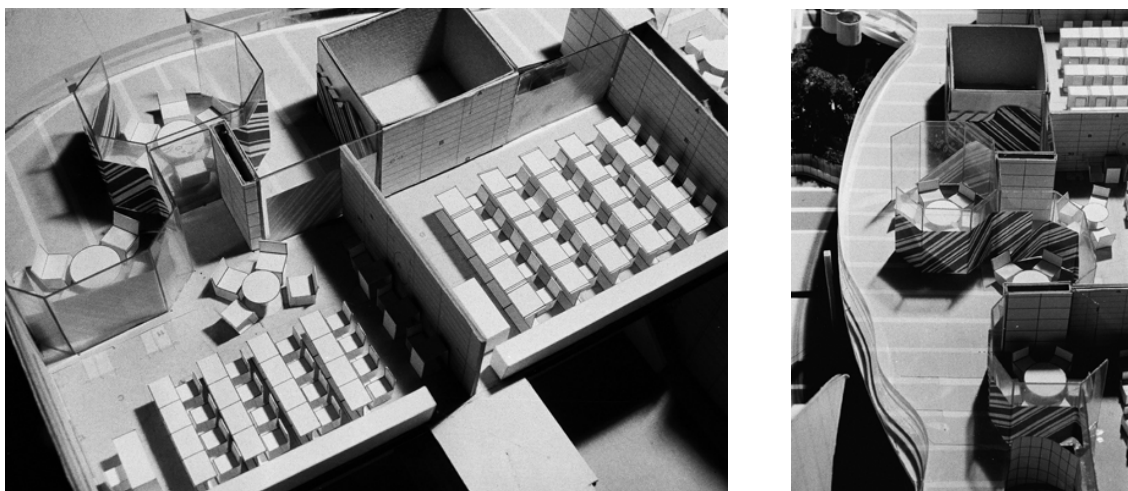
формалних протокола“.⁸¹⁸ Као посебан просторни ентитет у остваривању везе између пролазника (потенцијалних учесника) и активности у студијима, појављивали су се „**прелазни простори**“, тзв. „**контактне зоне и нише**“⁸¹⁹, директно уз главну променаду са циљем да представе сваку од активности. Тако је нпр., у „контактној зони“ ликовног студија била предвиђена мала галерија, продавница графика, постера и других умјетничких дјела везаних за продукцију ликовног студија. Поред студија, била је предвиђена и библиотека са читаоницом (као и музичка и дјечја библиотека), такође замишљена „**отворено**“, са „фондовима у цјелини доступним посјетиоцима“ и изложбеним пултовима отвореног и слободног приступа из простора променаде.⁸²⁰ Простор се демократично развијао и у вертикалном смислу кроз спратну галерију, која је присутна у ваздушном простору променаде, гдје су се налазили простори за историјске и друштвено-политичке, литерарне и теоретске кружоке као и центар за самообразовање (студио за литературу, стране језике, историју, самоуправљање

⁸¹⁸ Мушич, Марко. *DRN – Dom revolucije Nikšić - faza A – Obrazovni centar – INTERIER*, (Ljubljana: 1984), стр. 6 - 11. (Извор: Атеље Марко Мушич)

⁸¹⁹ Исто.

⁸²⁰ Исто.

и одбрану, марксизам), гдје су, такође, присутне „контактне нише“, издвојени простори за индивидуални и групни рад са дискусијом.



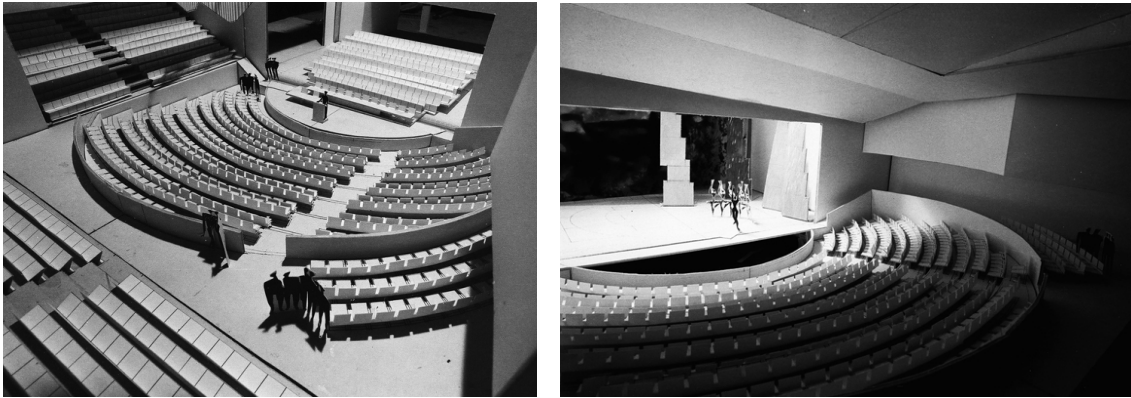
Слика 212 – Фаза „А“ – спрат/галерија – Радионице са „прелазним просторима“ - „нишама за дискусију“ на галерији. Макета. (Извор: Атеље Марко Мушич)

Идеја отвореног, флексибилног и поливалентног простора манифестовала се и у меморијалном дијелу (фаза Б), на западној страни објекта, гдје је велика дворана, заједно са меморијалном аулом и изложбеним простором, представљала вишенамјенски систем просторија који је било могуће са минималним интервенцијама прилагодити стварним ситуацијама, захваљујући концепту „спајања и раздвајања“.⁸²¹ Свечани фоаје, конципиран као двоетажни флуидни простор, био је „везни пејзаж“ свих садржаја у овом дијелу, без фиксне опреме, са отвореним могућностима уређења и прилагођавања конкретној употреби.

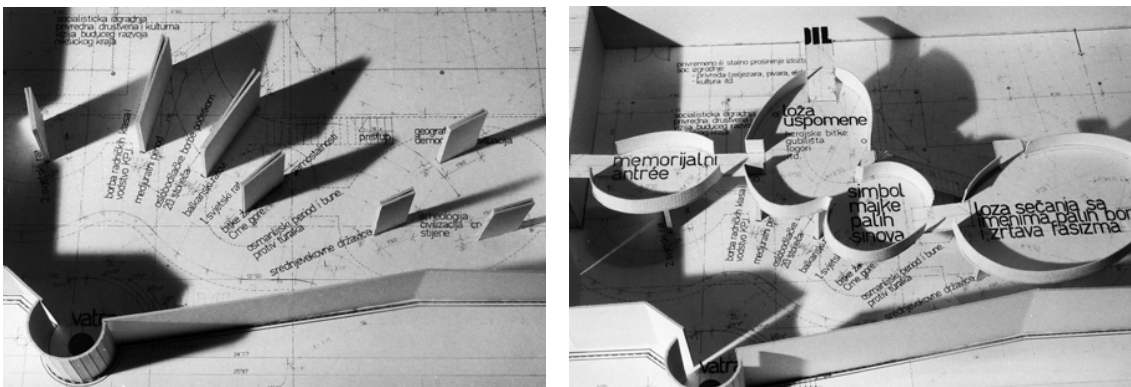
И у клубу младих (фаза Ц) активности су се дешавале „тродимензионално“, кроз четири нивоа, са вишенамјенском „кристалном двораном“ на спрату као централним садржајем.⁸²² Дебатни клуб, диско-пицерија, продаја плоча и остали садржаји у овом дијелу такође су имали карактеристике трансформабилног простора, флексибилност интеријерских поставки и могућност коришћења за различите употребе. „Кристална дворана“ је имала варијанте организације од 260 мјеста (са столовима) до 450 мјеста амфитеатарског типа и била је предвиђена за концерте, рецитале, позориште, литерарне вечери, масовне скупове и сличне

⁸²¹ Mušič, Marko. *DRN – Dom revolucije Nikšić - faza B – Memorijalni kompleks – INTERIER*, (Ljubljana, 1981), str. 8 - 10. (Извор: Атеље Марко Мушич)

⁸²² Mušič, Marko. *DRN – Dom revolucije Nikšić - faza C – Klub mladih – INTERIER*, (Ljubljana, 1984), str. 8. (Извор: Атеље Марко Мушич)



Слика 213 – Главна сала – анализе организације простора кроз макету. (Извор: Атеље Марко Мушич)



Слика 214 – Меморијални простор, приземље и галерија – макета. (Извор: Атеље Марко Мушич)

манифестације.

Просторно јединство дома остварено је кроз „смицани третажни простор“, „јединствен простор по узору драгстора“⁸²³, са циљем стварања јавног градског пејзажа, „урбаног интеријера“⁸²⁴, унутар климатски контролисаног амбијента. **Флуидним обликовањем** - примјеном лучних и кружних форми се желио „појачати осјећај јединствене цјелине приземља“⁸²⁵, како би се створио „амбијент сусрета и заустављања који разбија шему праволинијских пјешачких осовина стварајући ритам отворених и затворених секвенција“.⁸²⁶

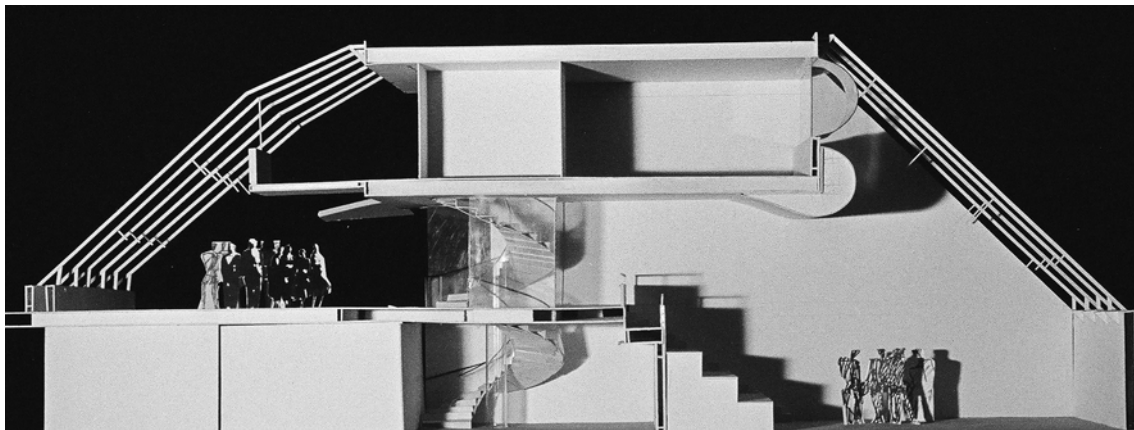
⁸²³ Mušič, Marko. *DRN – Dom revolucije Nikšić - faza C – Klub mladih – INTERIER*, (Ljubljana, 1984), str. 13. (Извор: Атеље Марко Мушич)

⁸²⁴ Mušič, Marko. *DRN – Dom revolucije Nikšić - faza A – Образовни центар – INTERIER*, (Ljubljana, 1984), str. 6. (Извор: Атеље Марко Мушич)

⁸²⁵ Исто, стр. 8.

⁸²⁶ Mušič, Marko. *DRN – Dom revolucije Nikšić - faza C – Klub mladih – INTERIER*, (Ljubljana, 1984), str. 6. (Извор: Атеље Марко Мушич)

Просторна концепција Дома револуције у Никшићу није саопштавала само „функцију по себи“, већ и низ конотативних значења која су била производ једне нове концепције друштва којој је тежила тадашња СФРЈ: **идеолошки кодови произвели су нове архитектонске кодове.**



Слика 215 – Просторно јединство дома - „смицани троетажни простор“. Макета. (Извор: Атеље Марко Мушич)

VI ОБЈЕКТИ КУЛТУРЕ У ЦРНОЈ ГОРИ -

АРХИТЕКТОНСКА КОМУНИКАЦИЈА: однос „објекат-архитекта“ - архитектура као процес преношења знања

Поједини објекти културе, тачније њихови ствараоци могу се издвојити по свом **специфичном архитектонском приступу**, којим су, на одређени начин, помјерали границе архитектуре у времену и средини у којима су идејно стварани и грађени. У том смислу се њихова дјела могу исчитавати са фокусом на посебност архитектонског приступа, примјени карактеристичних архитектонских елемената и материјала или специфичних функционалних или конструктивних рјешења, због чега успостављају посебан однос са „струковном публиком“ и посједују својеврстан едукативни карактер, постају - **средство за преношење архитектонског знања**.

1. Одједи интернационалног стила: Ђорђије Мињевић и Милан Поповић

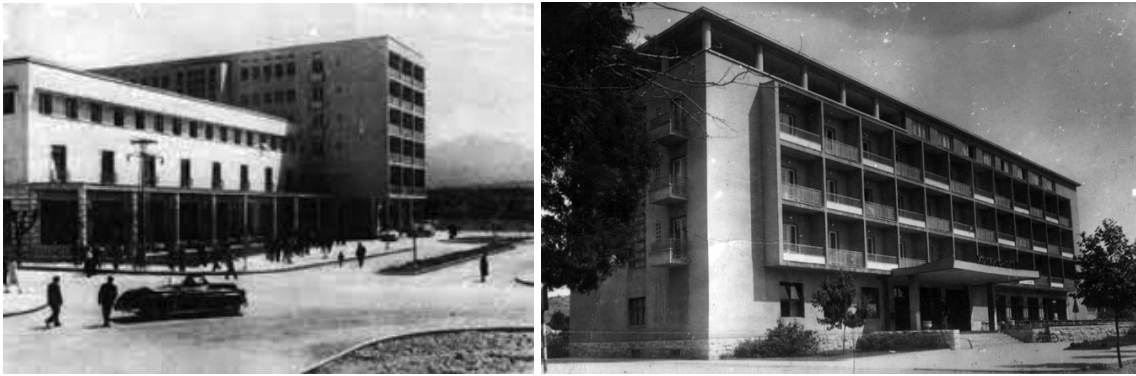
Архитектонска остварења Ђорђија Мињевића⁸²⁷ и Милана Поповића⁸²⁸ повезује, осим временске категорије, и чињеница да се њихов рад надовезује на дјело архитекте Вујадина Поповића који је „обилежио архитектуру Црне Горе педесетих година“⁸²⁹, тачније до 1953. године (када је емигрирао у Аустралију), и својим објектима као и урбанистичком поставком Подгорице, поставио основе савременог развоја града. У том смислу, што је од посебног значаја, може се говорити о извјесном **континуитету у развоју савремене архитектонске мисли** у Црној Гори, педесетих и шездесетих година 20. вијека.

Савремена архитектура у послератној Подгорици отпочиње управо са два објекта архитекте Вујадина Поповића, Поштом бр.1 (1948) и хотелом „Црна Гора“

⁸²⁷ **Ђорђије Мињевић** (1924 -) је дипломирао 1952. године у Загребу, његови објекти су дали препознатљив карактер Никшићу и Жабљаку. Маркуш, Андрија., *50 неимара Црне Горе*, (Подгорица: Архитектонски форум, 2008), стр. 149-154.

⁸²⁸ **Милан Поповић** (1934 – 1985) је дипломирао 1959. године у Београду. Добитник је седам републичких Борбених награда за архитектуру, Децембарске награде града Титограда за 1965. годину (за објекат основне школе „Максим Горки“). Маркуш, Андрија., *50 неимара Црне Горе*, (Подгорица: Архитектонски форум, 2008), стр. 149-154.

⁸²⁹ **Вујадин Поповић** (1912-1999) је дипломирао у Београду 1938. године. Маркуш, Андрија., *50 неимара Црне Горе*, (Подгорица: Архитектонски форум, 2008), стр. 149-154.



Слика 216 – Основе „модерног града“ - Хотел „Црна Гора“ у Титограду (лијево) и Хотел „Оногост“ у Никшићу (десно). [Извор: <http://www.madeinmontenegro.com/vbforum/showthread.php?t=9475&page=4> (лијево) и http://www.kupindo.com/Srbija-i-ex-Yu-1945-60/10447156_Niksic (десно)]

(1949-1953), који постављени један наспрам другог, на раскрсници булеvara Лењина (сада булеvara Светог Петра Цетињског) и улице Слободе чине основну маркацију, полазну тачку - „капију“ новог града. Сличан значај је имао и хотел „Оногост“ у центру Никшића који је такође рађен по (недовршеном) пројекту архитекте В. Поповића. Завршетак пројекта и укључивање у све процесе изградње хотела, укључујући и пројекат и извођење ентеријера, припало је управо архитекти Мињевићу по његовом доласку у Никшић.⁸³⁰

Могло би се рећи да је европски сценарио са појавом („херојске“) модерне након завршетка Првог свјетског рата, донекле тежио да се понови и након Другог свјетског рата. У ратом разореним и ослабљеним земљама, у које је спадала и нова Југославија (СФРЈ), била је добродошла високо етичка идеја модерне о универзалним вриједностима простора и облика за „све и свуда“, изван елитних група и функција грађене средине, „рационална, функционална,



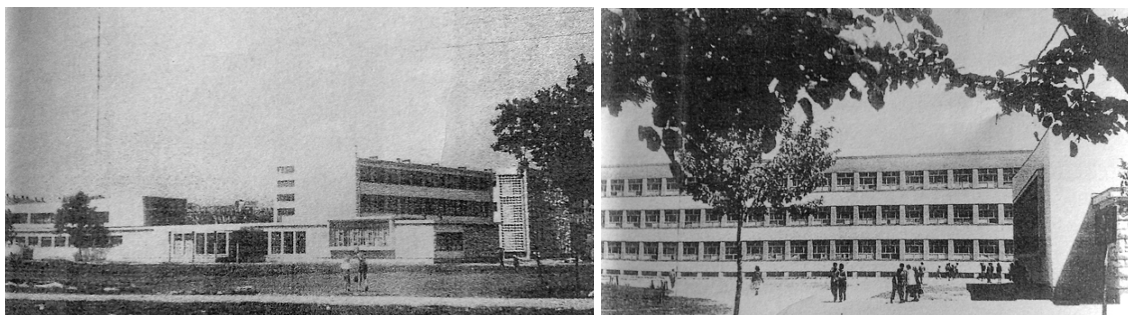
Слика 217 – „Interbau 57“ у западном Берлину - узор и инспирација архитектуре краја педесетих и прве половине шездесетих година 20. вијека. (Извор: <http://www.interbau57.com/de>, 24.10.2012)

⁸³⁰ Мињевић, Ђорђевић. *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари град Андерва, 2008), стр. 19-22.

економична, ефикасна, једнака и геометризована архитектура“⁸³¹ („по мјери новог савременог, социјалистичког самоуправног друштва и човјека“), што је и условило наставак идеологије „циамовског и баухаусовског ортодоксног функционализма“.⁸³² Разрађени принципи функционалности у архитектури и урбанизму које је дефинисала Атинска повеља (4. конгрес CIAM-а, 1933) наставили су, на одређени начин, свој живот и након последњег конгреса CIAM-а у Дубровнику 1956. године. Ново стамбено насеље „Interbau 57“ у западном Берлину, које је имало за циљ да демонстрира супериорност капиталистичког система и нове технологије, изложба „Ехро 58“ у Бриселу, као и Сајам грађевинарства у Паризу, били су узор и инспирација архитектама крајем педесетих и почетком шездесетих година.

На објектима Мињевића и Поповића из тог периода видљиви су ти утицаји и **језик интернационалног стила** је још увијек жив у архитектури и просторима које креирају: изражени просторни волумени и јасноћа маса, складне пропорције без сувишних детаља, јасно исчитавање карактера конструкције и намјене објекта („форма слиједи функцију“), геометризам равних кровова, континуиране површине и линије без прекида, прозор као дио зида, слободно приземље са пилонима и сл. Рационално, стандардно, префабриковано, модуларно, хоризонтално, вертикално, чиста геометрија, игра маса на свјетлости, биле су такође неке од карактеристика те архитектуре.

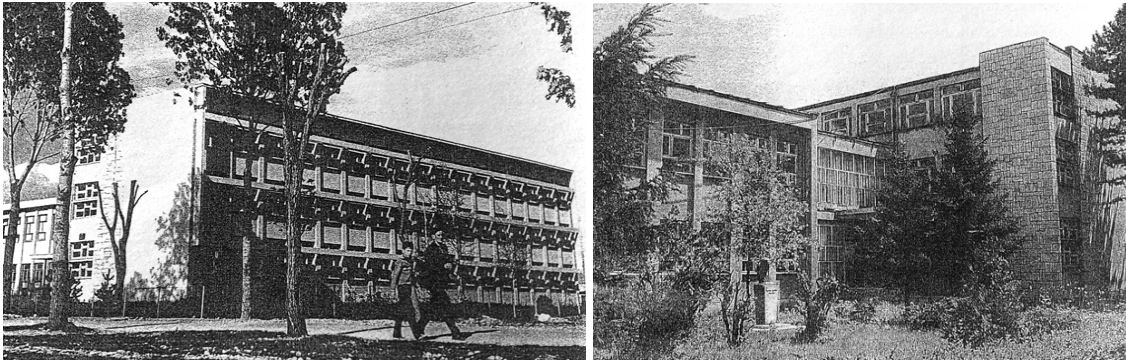
Примјена камена, нарочито у приземним етажама, која је имала за циљ да оствари исконску везу архитектуре са тлом и да „одржи везу између



Слика 218 – Гимназија (сада осмогодишња школа) у Никшићу (1956-57). [Извор: Мињевић, *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари град Андерва, 2008), стр. 40.]

⁸³¹ Radović, Ranko. „Od stila ka stilizaciji, od uzvišenih nada do izgubljenih iluzija“, u Hičkok H., Džonson F., *Internacionalni stil*, (Beograd: Građevinska knjiga, 1989), str. IX - XX

⁸³² Košir, Feđa. *Od ljudskog ka izvanljudskom: arhitekta Marko Mušič*, (Ljubljana, Podgorica: CANU, 2010), str. 23.



Слика 219 – Осмогодишња школа „Ратко Жарић“ у Никшићу (1961). [Извор: Мињевић, *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари град Андерва, 2008), стр. 46.]

традиционалног и модерног“ („Умјесто стаклених фасадних површина и алуминијумских конструкција, увео сам камен у виду зидних платана. Камени зид постао је елемент мог архитектонског изражавања свуда гдје би то било одговарајуће“)⁸³³, постала је једна од незаобилазних карактеристика архитектонског израза оба аутора („сплитски вез“, „на буњу“, „како падне“, „штоковано“ и сл., су неки од типова слагања камена из тог периода).⁸³⁴ Примјена тзв. „морачког облутка“ постаће препознатљив начин обраде фасаде, нарочито на подручју Подгорице, карактеристичан и за друге ауторе из истог периода.⁸³⁵

Брисолеји - заштита од сунца, такође постају једно од готово обавезних функционалних и естетских средстава архитектонског обликовања и свјетлосних ефеката у унутрашњости објеката. На Дому синдиката (1962) појављују се као јединствени мотив на јужној фасади објекта, гдје у јаким вертикалним пиластрима доминирају, штитећи улазни хол (изложбени простор) и главно степениште од упада сунчевих зрака и правећи занимљиву игру свјетла и сјенке, док на фасади школе „Ратко Жарић“ („једна од награда на југословенском конкурс“) ⁸³⁶, сада хоризонтални, имају јасну функционалну примјену у заштити учионица од сунца („То није било помодарство, које је иначе узимало маха, већ потреба да се

⁸³³ Мињевић, Ђорђије. *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари град Андерва, 2008), стр. 31-32.

⁸³⁴ Исто, стр. 36.

⁸³⁵ „Морачки облутак“ се појављује истовремено на Стамбеној згради код Основног суда у Подгорици, архитекте Арсенија Мартиновића и на објекту „Лабуд плажа“ архитекте Вукоте-Тупе Вукотића, 1960. године. Архитекта Светлана-Кана Радевић исти материјал примјењује на хотелу „Подгорица“ и у ентеријеру и у екстеријеру, 1967. године. Маркуш, Андрија., *50 неимара Црне Горе*, (Подгорица: Архитектонски форум, 2008), стр. 149-154.

⁸³⁶ Овај пројекат је објављен, као један од четири узорна рјешења из Југославије, на великом савјетовању о педагошким основама и стандардима за пројектовање, у Загребу 1956. године. Пред ове, Мињевић је пројектовао још шест школа у никшићком крају. Мињевић, Ђорђије. *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари град Андерва, 2008), стр. 27-28.

заштита од сунца изведе успјешно на начин који одговара расположивим средствима.“).⁸³⁷ Примјена хоризонталних и вертикалних брисолеја нарочито долази до изражаја на Поповићевом објекту школе „Максим Горки“ гдје је изражена „пластика јужне фасаде“⁸³⁸ доминантна и вјешто повезана са надстрешницама које имају исти карактер.



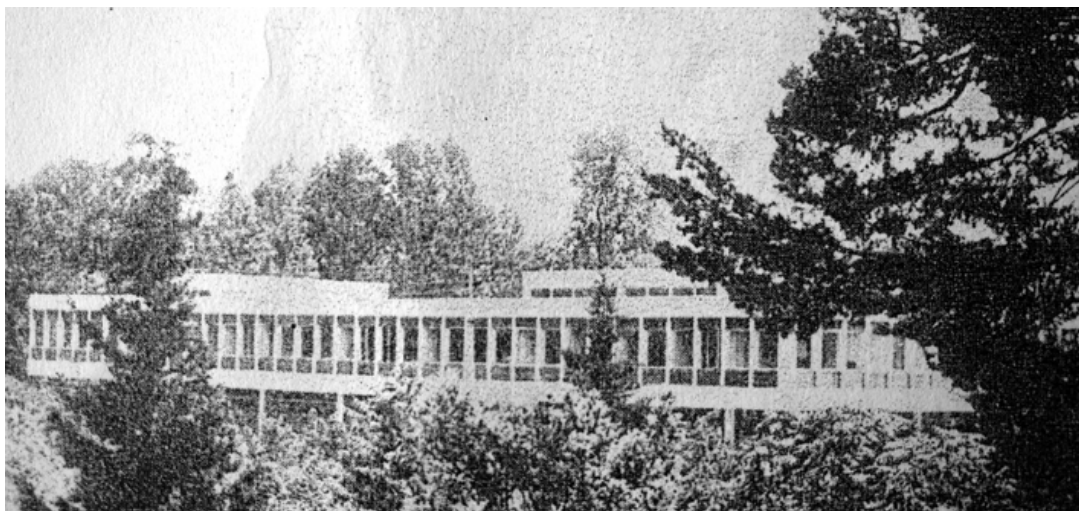
Слика 220 – Правни и Економски факултет у Подгорици, у новом дијелу града „преко Мораче“ (1962) (Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=10>)



Слика 221 – Основна школа „Максим Горки“ у стамбеном блоку уз Лењинов булевар у новом дијелу тадашњег Титограда, „преко Мораче“. (1965). (Извор: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=10>)

⁸³⁷ Мињевић, Ђорђије. *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари град Андерва, 2008), стр. 33.

⁸³⁸ *Архитектура урбанизам*, бр. 38 (1966), стр. 51-52.



Слика 222 – Зграда „Зета филм“-а у Будви, (1963 – 66), чисто пропорционисана архитектура. [Извор: *Архитектура урбанизам*, бр. 43 (1967), стр. 20.]

Основа пројектантског приступа, карактеристична за функционализам а нарочито примјетна у Поповићевом раду, била је употреба „модуларне мреже“ која је као „потка“ била у позадини како функције и организације простора у основи, тако и пропорција фасадних површина, као и обликовања уопште. Архитекта Поповић⁸³⁹ је, управо захваљујући зналачком поигравању са могућностима модуларне подјеле, „сигурношћу школованих потеза“, био познат по „неуобичајено брзом пројектовању“ и одличној комуникацији и сарадњи са сарадницима (техничарима), којима је на модуларној мрежи постављао рјешења за разраду, прелазећи потом на друге пројекте, па је често називан „машином за пројектовање“.⁸⁴⁰

Пројектовање педесетих и шездесетих година у Црној Гори, у недостатку школованог кадра, материјала, механизације и технологије, и изнад свега, финансијских средстава, подразумијевало је креативну способност брзог дјеловања и изналажења квалитетних рјешења, често у фази израде објеката.

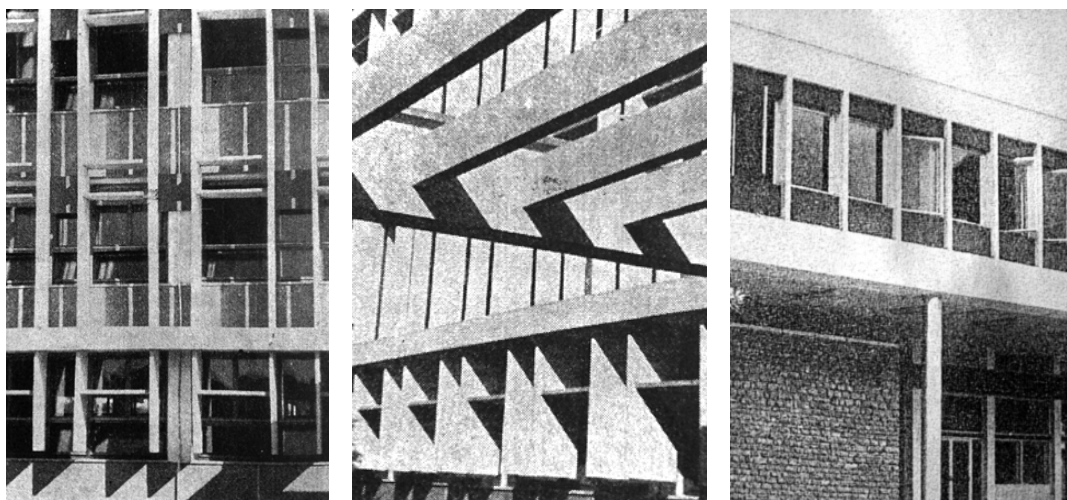
⁸³⁹ Нека од његових значајнијих дјела, осим овдје поменутих су и: „Олива“ у Петровцу (са В. Пламенцем, 1965), Хотел „Корали“ у Сутомору (1968), Хотел „Монтенегро“ у Бечићима (1970), Хотел „Плави хоризонти“ у Тивту (1972), Клиничко-болнички центар (са Б. Милићем, 1973), Нови Студентски дом са рестораном у Подгорици (1977), три хотела у Ираку (1978), Хотел „Кастел Ластва“ у Петровцу (1975), зграда Техничких факултета у Подгорици (са П. Поповићем, 1975), Стамбено насеље „Нервин“ у Петровцу (1975), Хотел „Милочер“ у Милочеру (1978). Сви пројекти су рађени у Предузећу за пројектовање, које је касније трансформисано у Републички завод за урбанизам и пројектовање (РЗУП) у Титограду., гдје је архитекта Поповић радио. Једна улица у Подгорици носи његово име. Маркуш, Андрија., *50 неимара Црне Горе*, (Подгорица: Архитектонски форум, 2008), стр. 155-157.

⁸⁴⁰ Исто.

Архитекта Мињевић⁸⁴¹, у сали у Дому синдиката, примијењује акустичне плоче („гипсане плоче прожете дрвеним резанцима, пола заглађене, пола хрпаве“) и даје детаљ одвода воде са прозора (на „чамовој столарији“) које је самостално осмислио и који је касније нашао и ширу примјену.⁸⁴²



Слика 223 – Вертикални брисолеји на Дому синдиката у Никшићу (1962) (Извор: арх. Бранко Тодоровић)



Слика 224 – Примјена хоризонталних и вертикалних брисолеја на фасади школе „Максим Горки“ и увучени прозори у изразито вертикалној подјели спрата објекта „Зета филм“-а (десно). [Извор: *Архитектура урбанизам*, бр. 38 (1966), стр. 52. и бр. 43 (1967), стр. 20.]

⁸⁴¹ Поред овдје поменутих његова значајнија дјела су и: Фабрика „Вунарски комбинат“ у Бијелом Пољу (1959), Хирушко-гинеколошка болница у Никшићу (1960), Основна школа „Ратко Жарић“ (1961), Педагошка академија у Никшићу (1962), Зграда Скупштина Општине Никшић (1962), Основна школа „Браћа Рибар“ у Растокама, Генерални планови Улциња и Бара из програма УН-а Јужни Јадран (Јадран I, руководилац радне групе, 1968-1970), Хотели „Жабљак“ (1969), „Језера“ (1978) и „Планинка“ (1984) у Жабљаку. Добитник је Ордена рада са златним вијенцем (1972), Повеле заслужног члана Друштва инжењера и техничара Црне Горе (1972), Дипломе Савеза урбаниста Југославије (1973), Златне плакете Југословенског савеза за заштиту човјекове средине (1986). Маркуш, Андрија., *50 неимара Црне Горе*, (Подгорица: Архитектонски форум, 2008), стр. 120-122.

⁸⁴² Мињевић, Ђорђевић. *Никшић у сјећањима*, (Никшић: Стари град Андерва, 2008), стр. 31.

2. Структурално транспонованье архитектонских кодова: Марко Мушич

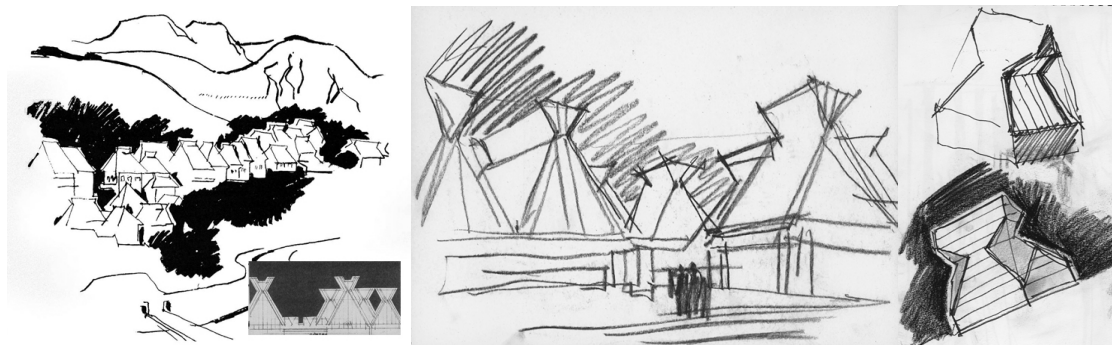
Архитектонско остварење словеначког архитекте Марка Мушича⁸⁴³, изказано на територији Црне Горе кроз три објекта (у Колашину, Никшићу и у подножју Ловћена) показује сасвим специфичан и оригиналан архитектонски приступ, гдје је **архитектонском објекту** који је схваћен као **монумент**, нешто свето и божанско, као и сваком његовом детаљу, посвећена изузетна, префињена пажња, пуна дубоког поштовања и бриге према простору који се креира. Тако посвећен и пожртвован приступ у свим фазама стварања архитектонског дјела, од првих скица до реализације, видљив у коначној материјализацији и животу објеката, архитекта Мушич додатно исказује кроз многобројне анализе, разноврсно материјализоване макете, просторне симулације, визуре, фотографије. У том смислу се кроз његово дјело, сагледано прије свега као слојевит, аналитички **процес**, као „борба између садржине, намене, објективних и техничких захтева, с једне стране, и вањског израза или уметничке форме, с друге стране“⁸⁴⁴, може посматрати својеврсна продукција акумулираног архитектонског знања.

Спомен дом у Колашину је један од првих реализованих објеката архитекте Мушича у његовом богатом и импозантном архитектонском опусу. Основни архитектонско-просторни, волуметријски елеменат су биле, како их Мушич назива „хелије догађаја“⁸⁴⁵, сасвим типизирани - програмска и симболичка основна структура, али са различитим садржајима и ентеријерским уређењима, мотив настао као апликација и реминисценција крова црногорске куће из тог подручја. Основна јединица из које је изграђено језгро система као цјелине врло је једноставна и може се описати као стандардни двоводни кров који покрива простор са квадратном основом, односно, као маса у облику коцке која је покривена конвенционалним стрмим кровом.

⁸⁴³ **Марко Мушич** (1941-), је дипломирао 1966. године у Љубљани, код проф. Едварда Равникара. Поред објеката који се овдје помињу и великог броја конкурсних радова, значајни су још: Универзитетски центар у Скопљу (1968-74), Дом културе у Битољу (1971-82), Спомен дом у Босанском Шамцу (1974-80), Нова црква Христовог утјеловљења у Љубљани (1980-85), Централно гробље Жале у Љубљани (1996-97), итд. Добитник је многих награда и признања, као што су Савезна југословенска награда 4. јул и Награда Прешерновог склада, обје из 1976. године.

⁸⁴⁴ Млађеновић, Ивица. „Марко Мушич“ у *11 истакнутих архитеката Југославије*, књига 2, (Београд: Студио Линија А, 1989), стр. 29-32.

⁸⁴⁵ Mušič, Marko. "Spomen dom Kolašin", *Arhitektura br. 158-159/76*, (Zagreb: 1976), str. 95-98.



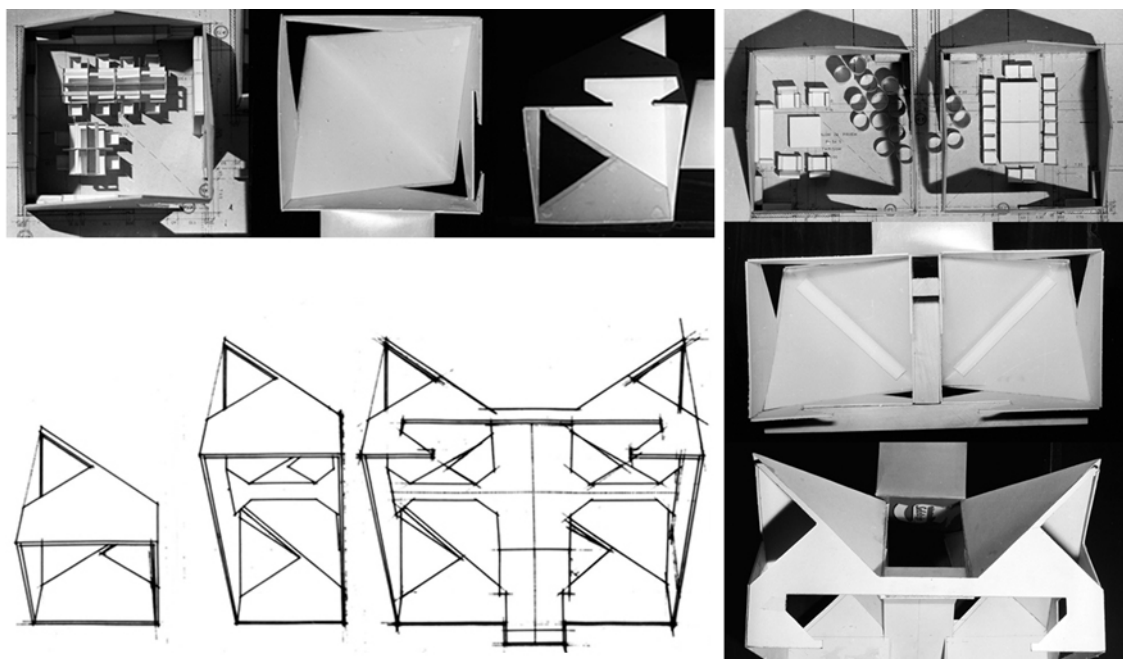
Слика 225 – Транспоновање архитектонских кодова: традиционално у савремено. (Извор: Атеље Марко Мушич)

Архитекту Марка Мушича су пирамидални и купасте кровови локалног градитељства, чије се појединачне и групне силуете „чине оку посматрача као архаично херојске или чак симболичне“, инспирисале на „архимедовски луцидно решење“ да сљеме постави, не паралелно са једном од страницом квадрата, већ, геометријском дисторзијом, по његовој дијагонали, од угла до угла.⁸⁴⁶ Таквом геометријско-просторном интервенцијом постигнута је динамична композиција потенцирана повезивањем елемената у грозд (структуру), гдје је средишњи, стаклом покривени унутрашњи трг – вестибил, окружен вијенцем дворана, језгро композиције, а при том је врло успјешно ријешено и питање освјетљавања унутрашњости увођењем двије правоугаоне, за половину краће дијагонале, два коса изреза - отвора на крову. Тако једноставним захтјевима настаје „дуална форма“, динамична у свом дуалитету, „пирамида и анти-пирамида“, односно, са једне стране, геометријско тијело - форма снажно усидрена у тло, парадигма традиционалне статике, а са друге стране, пирамида која лебди на врху, парадигма модерне градитељске технологије.⁸⁴⁷

У овом геометријско-просторном поигравању са познатим архитектонским кодом – „кровом куће за становање“, који се неконвенционално ротира и мијења своју првобитну позицију, дошло је заправо до врло успјешног преклапања нових „синтаксичких“ и „семантичких“ архитектонских кодова, који су кроз процес настали. Из градитељске традиције преузет архитектонски елеменат – „двоводни кров“, који инспирише на просторну игру, је једна „синтаксичка јединица“ која одређеном трансформацијом и груписањем ствара нову архитектонску форму,

⁸⁴⁶ Košir, Feđa. *Od ljudskog ka izvanljudskom: arhitekta Marko Mušič*, (Ljubljana, Podgorica: CANU, 2010), str. 23.

⁸⁴⁷ Исто.



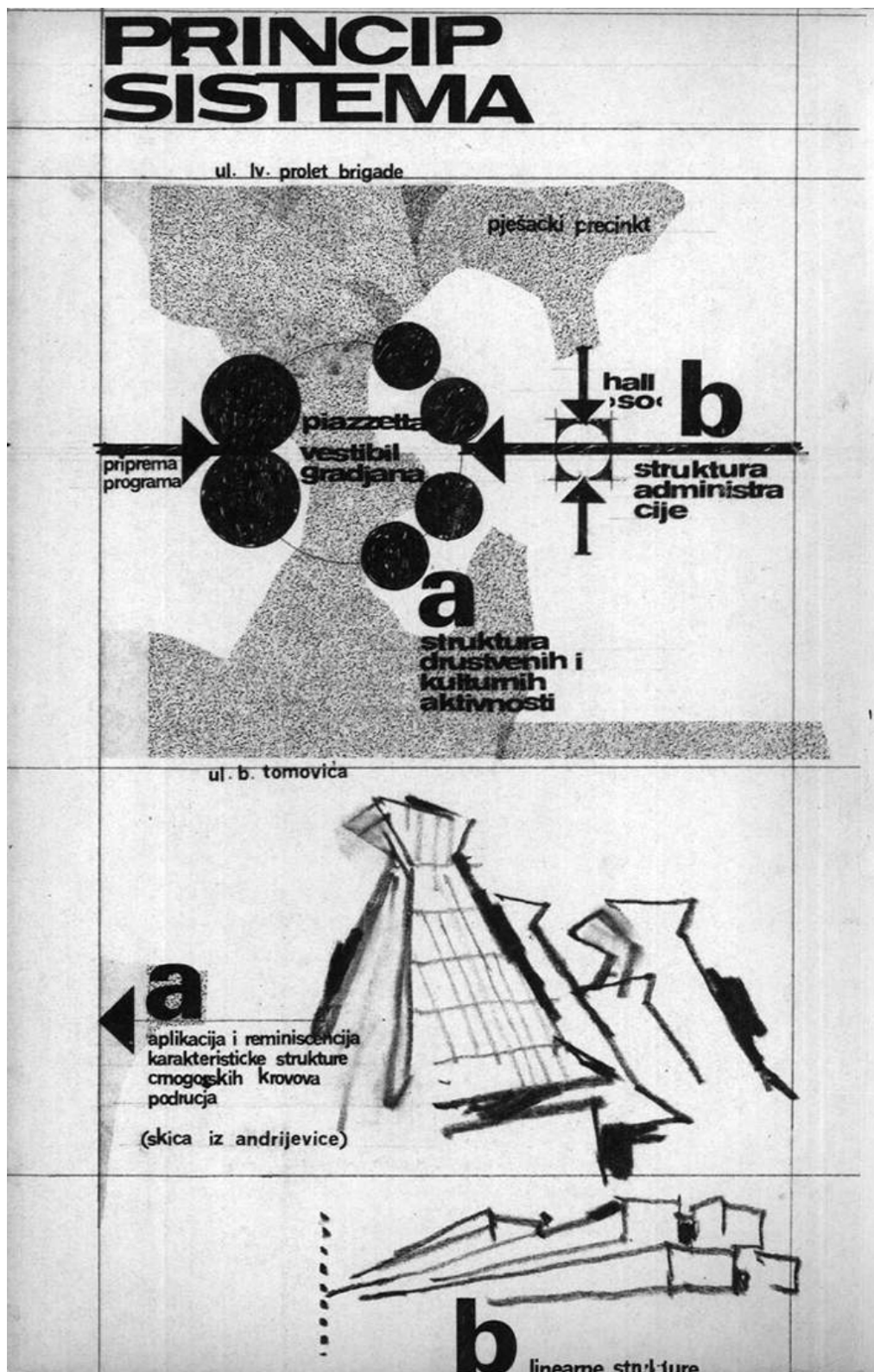
Слика 226 – „Хелије догађаја“ – основни „архитектонски знак“ који се мултипликује. Анализа различитих сегмената форме, од сингуларне до групне. (Извор: Атеље Марко Мушич)

која затим успоставља жив дијалог са наслеђеним, чиме садржи и семантичка својства. Ако би овај принцип генерисања архитектонске форме поставили у историјски контекст архитектуре двадесетог вијека, онда би га сигурно смјестили између изразито „семантичког“ постмодернистички дефинисаног архитектонског језика Мајкла Грејвса који успоставља „претјерани дијалог“ и Ајзенмановог, изразито „синтаксичког“ приступа - самодовољне форме, често заробљене у сопственом „монологи“.

У начину организације (три типа простора: дворански, канцеларијски и технички простори) може се уочити **изразита функционална једноставност и јасноћа**, изражена кроз јасне и читљиве улазе и линије кретања у објекту, што подсећа на просторну концепцију Луиса Кана (Luis Kahn)⁸⁴⁸ који издваја двије врсте простора: корисне површине и комуникацијска језгра (сервисирано и сервисно, обично потенцирано одабраним, моћним симболичким нагласцима). Овај објекат се често, због свог „упадљивог изгледа и необичне форме“, просторне комплексности и финалне материјализације у армираном бетону сврстава у „стил брутализма“⁸⁴⁹, чему доприноси и увид да се добијена групна

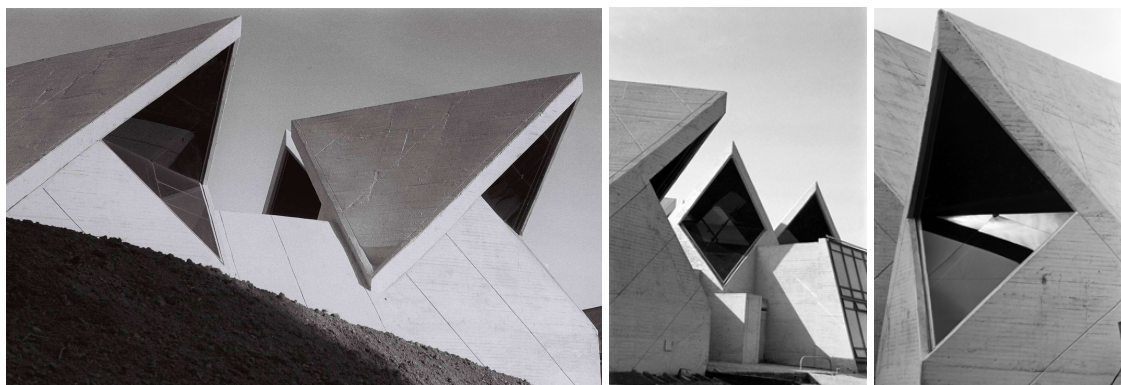
⁸⁴⁸ Архитекта Мушич је провео извјесно вријеме у бироу Луиса Кана.

⁸⁴⁹ Бјелосов, Н. Владимир., *Поетика црногорске архитектуре*, (Подгорица: ЦИД, 2009), стр. 170-171.



Слика 227 – Прилог из конкурсног материјала 1970. године. Форма настала груписањем око „празнине“ (вестибила грађана). (Извор: Атеље Марко Мушич)

форма („разиграни грозд призми“) може довести у везу са енглеским изразом „cluster“, који означава срастање архитектонских и урбанистичких елемената, који су поред сликовитости и логични, а користили су га британски бруталисти педесетих година 20. вијека.⁸⁵⁰ Поред дијалога са савременим, Мушич кроз Спомен дом у Колашину успоставља дијалог и са класичним архитектонским и просторним вриједностима, тиме што објекту као цјелини даје „тачно 100 метара, што је својеврстан *оболус* класичној информисаности архитекте“, односно „у хеленској антици мјери 100 корака - *хекатомпедон*“.⁸⁵¹



Слика 228 – Спомен дом у Колашину – од идејног рјешења на југословенском конкурсу (1970) до реализације (1975). (Извор: Атеље Марко Мушич)

Да би избјегао апсурде које са собом носи самозадовољна и самодопадљива архитектура, Мушич је „склон провокацијама, отварањима помало исчашених простора и углова без сенке“⁸⁵², и његови објекти изазивају изразито реактивне доживљаје. У том смислу се и Спомен дому у Колашину, иако посједује „аутентичан изглед меморијалног објекта“⁸⁵³ што је и био његов циљ, често замјера контекстуална непримјереност, односно, да „у пријатној средини провинцијског градског језгра изгледа као страни елемент.“⁸⁵⁴

И овдје се, као и касније код Дома револуције у Никшићу, стварање различитих унутрашњих амбијената реализује помоћу „система покретних зидова“⁸⁵⁵ и тако се слободном флуидношћу простора омогућава интензивно кориштење релативно скромних површина друштвеног дијела Дома. Управо у том

⁸⁵⁰ Кошир, Феда. *Od ljudskog ka izvanljudskom: arhitekta Marko Mušič*, (Ljubljana, Podgorica: CANU, 2010), str. 13.

⁸⁵¹ Исто, стр. 19.

⁸⁵² Млађеновић, Ивица. „Марко Мушич“ у *11 истакнутих архитеката Југославије*, књига 2, (Београд: Студио Линија А, 1989), стр. 29-32.

⁸⁵³ Бјелосов, Н. Владимир., *Поетика црногорске архитектуре*, (Подгорица: ЦИД, 2009.), стр. 170-171.

⁸⁵⁴ Исто.

⁸⁵⁵ Mušič, Marko. „Spomen dom Kolašin“, *Arhitektura br. 158-159/76*, (Zagreb: 1976), str. 95-98.

широком „распону акција“ унутар објекта, допуштању и подстицању различитих алтернатива, обликовању простора као промјенљивог флуида и примјени симболике Мушич види могућности поновног приближавања архитектуре човјеку.⁸⁵⁶

Основна просторна концепција **Дома револуције у Никшићу** заснива се на принципима интеракције „споља-унутра“ и формирању једног јединственог, „затворено-отвореног“ контролисаног простора, који иако унутра, остаје урбани „простор улице“, протежући се кроз неколико галеријски вертикално повезаних етажа, у коме се корисник осјећа заштићено и сигурно, са мноштвом могућности у интерактивном коришћењу понуђених садржаја. То је „град у граду“ („простор тоталитета“) по садржају а својеврсна „архитектура пејзажа“ по обликовању гдје је завојита, динамична енвелопа која штити унутрашњи простор и дефинише форму, заправо само наставак околног пејзажа.

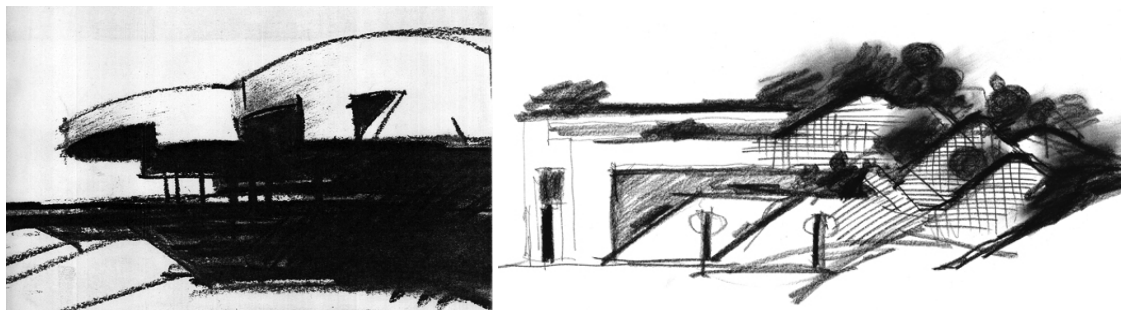


Слика 229 – Архитекта Марко Мушич у свом студију у вријеме израде пројектне документације за Дом револуције. Испред је један од радних модела. (Извор: Атеље Марко Мушич)

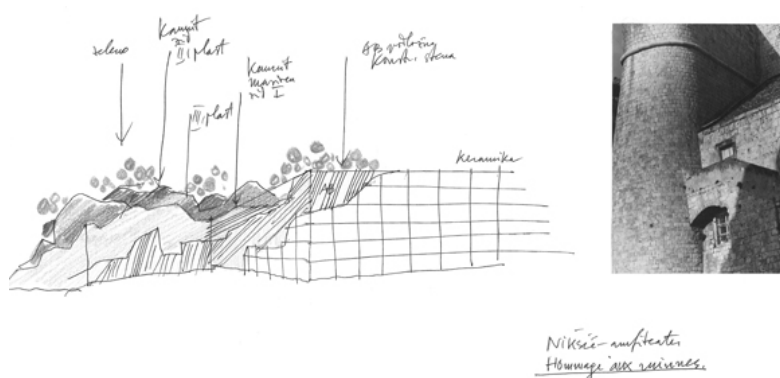
У чињеници да је процес пројектовања овог објекта био, у функционалном и обликовном смислу, врло захтјеван па тиме рађен са доста пажње и времена, лежи темељан аналитички приступ архитектури, садржан у великом броју радног материјала, од мноштва скица до макета у различитим размјерама, помоћу којих се испитивала како форма и обликовање, тако и однос „корисник-простор“, све у циљу постизања што квалитетнијег амбијента по мјери човјека.

⁸⁵⁶ Исто.

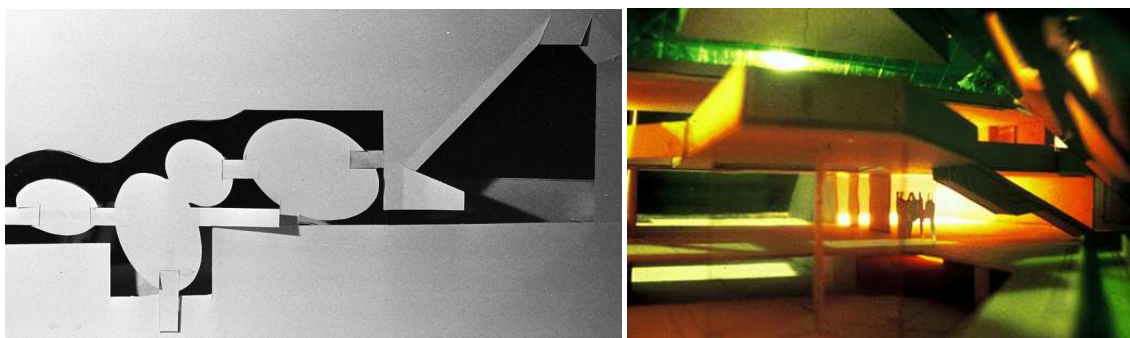
Кроз процес пројектовања, који је сагледив захваљујући томе што је готово у цјелости сачуван, лако се исчитава јасно дефинисана почетна идеја, од првих скица, преко макета до процеса реализације објекта.



Слика 230 – Скице за Дом револуције – „архитектура пејзажа“. (Извор: Атеље Марко Мушич)



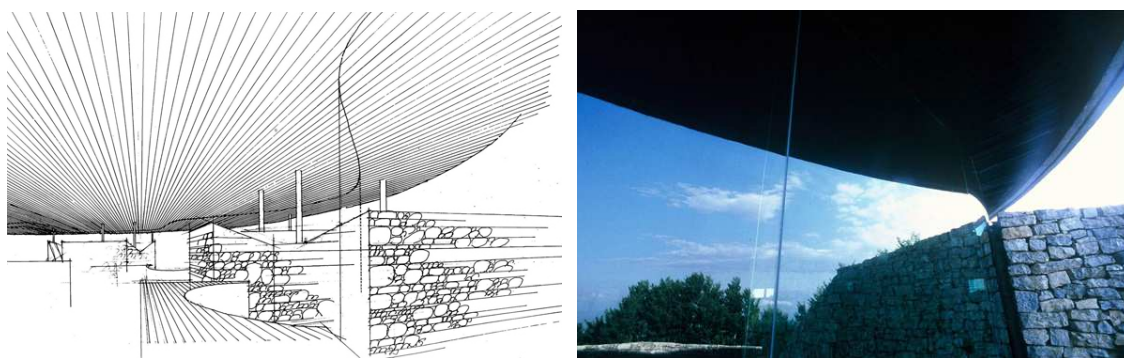
Слика 231 – Транспоноване историјских кодова, скица за Дом револуције. (Извор: Атеље Марко Мушич)



Слика 232 – Меморијални дио (фаза Б) - поигравање са кружним и таласастим формама у ентеријеру и екстеријеру – макета (лијево). Макета у процесу пројектовања – поигравање са различитим бојама свијетла (десно). (Извор: Атеље Марко Мушич)

Ресторан на Ловћену, у подножју Његошевог маузолеја, је изведен након Савезног југословенског конкурса по позиву из 1975. године, на коме је архитекта Мушич добио 1. награду. Објекат је завршен 1978, а ентеријерски комплетиран

1983. године.⁸⁵⁷ Испод приступног кружног платоа колско-пјешачког карактера са кога почињу степенице, мимикријски прикривен, дистанциран од тешке армирано-бетонске конструкције витким челичним стубовима по ободу, формирао се интересантан органски конципиран простор – много више „простор“ а много мање „објекат“ у споља сагледивој форми. На један врло суптилан начин остварен је софистициран контакт између примијењених елемената у коме нема доминације - „флуидно ткање камена и стакла“⁸⁵⁸. На такву просторну концепцију надовезује се ентеријерска обрада подова и плафона као и обликовање појединих елемената намјештаја чиме се, поред камена и стакла, уводи и дрво као трећи материјал, са наглашеним хоризонталама у поду и плафону које појачавају ефекат непрекинутости простора.

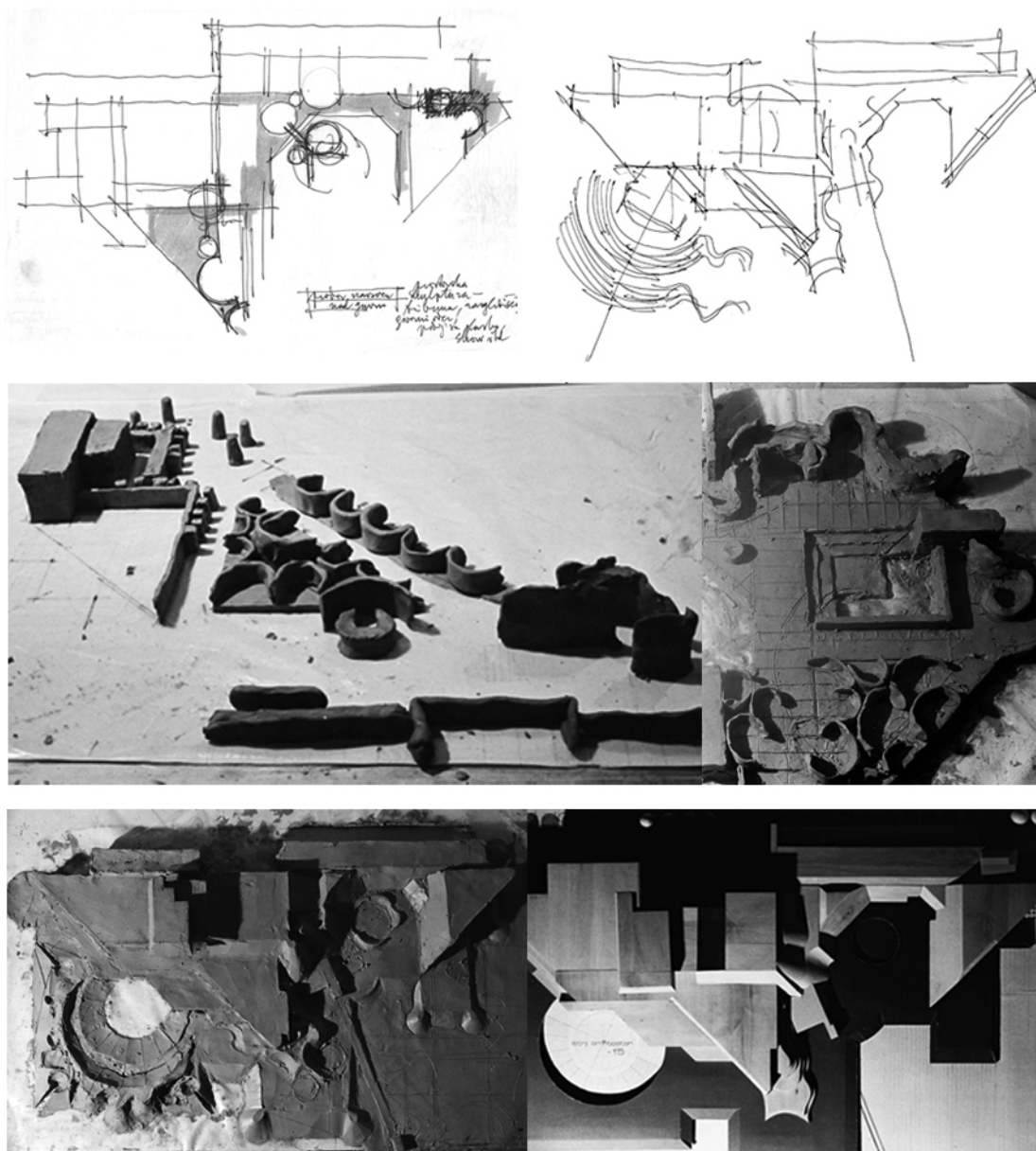


Слика 233 – Ресторан на Ловћену (1975 – 78) – флуидно ткање камена и стакла. (Извор: Атеље Марко Мушич)

Кроз сва три објекта архитекте Марка Мушича може се уочити изузетан аналитички и прегалачки рад чији резултати показују његову неопходност и оправданост. Кроз овдје приказане просторне концепте аутор саопштава свој однос према контексту заснован на поштовању и остваривању смјелог дијалога са свим његовим аспектима – природним, друштвеним, социолошким и другим.

⁸⁵⁷ Košir, Feđa. *Od ljudskog ka izvanljudskom: arhitekta Marko Mušič*, (Ljubljana, Podgorica: CANU, 2010), str. 35 - 51.

⁸⁵⁸ Млађеновић, Ивица. „Марко Мушич“ у *11 истакнутих архитеката Југославије*, књига 2, (Београд: Студио Линија А, 1989), стр. 29-32.



Слика 234 – Изузетна посвећеност у процесу пројектовања – ДРН - испитивање свих нивоа просторних односа. Скице, макете од разноврсних врста материјала у различитим размјерама (глина, картон, дрво). (Извор: Атеље Марко Мушич)

3. Скулптуралност и наративност: Данило и Радмила Милошевић

Специфичан и оригиналан архитектонски језик архитеката **Данила и Радмиле Милошевић** ствара се управо почетком седамдесетих година 20. вијека, у процесу пројектовања Дома културе и љетње позорнице у Бару (1971-73), задржавајући сличан карактер своје особености и касније, у пројектима за Дом револуције и Галерију „Велимир Лековић“ (1982-86), такође у Бару.⁸⁵⁹

Ова архитектонска остварења **слободне форме**, која одступају од ортогоналне матрице, „ванстандардне интерпретације, потискујући конвенционално“⁸⁶⁰, одликује маштовитост и смјелост у употреби закривљених форми лука и кружнице, која за резултат има **скулптуралну архитектуру** насталу у међусобном преплету површина и архитектонских елемената. То је такође и **интегрисана архитектура**, инспирисана природом и поднебљем, која одржава „живу“ везу са окружењем, „архитектура као скровиште“, где се омекшана „**граница-линија**“ између „куће-унутра“ и „куће-споља“ логично надовезује на



Слика 235 – Скулптурална архитектура - Дом културе и Галерија у Бару. (Извор: Радмила Милошевић, С. Стаматовић Вучковић)

⁸⁵⁹ **Данило Милошевић** (1934-2008), **Радмила Милошевић** (1939-). Коауторско дјело брачног пара Милошевић је веома обимно и значајно за општину Бар, у којој је, сем малих изузетака са почетка њиховог рада, и реализовано. Осим објеката који су овдје наведени, нека значајнија дјела су и: Основна школа у Вирпазару (1969), Пословни објекат „Избор“ на уласку у Вирпазар (1969), Болница – хирушки блок у Бару (1970), више стамбено-пословних објеката у општини Бар, пословни објекат „Потковице“ уз обалу у Бару (1985), Управна зграда Завода за изградњу Бара (ЗИБ-а, 1988), ДУП-ови Чањ I и II, Тополица I и II, Туристичко насеље са хотелима и депандансима у Чању (1973-83) на 22 хектара (хотели „Ниш“ и „Златибор“), породична кућа аутора и многи други. Маркуш, Андрија., *50 неимара Црне Горе*, (Подгорица: Архитектонски форум, 2008), стр. 112-116.

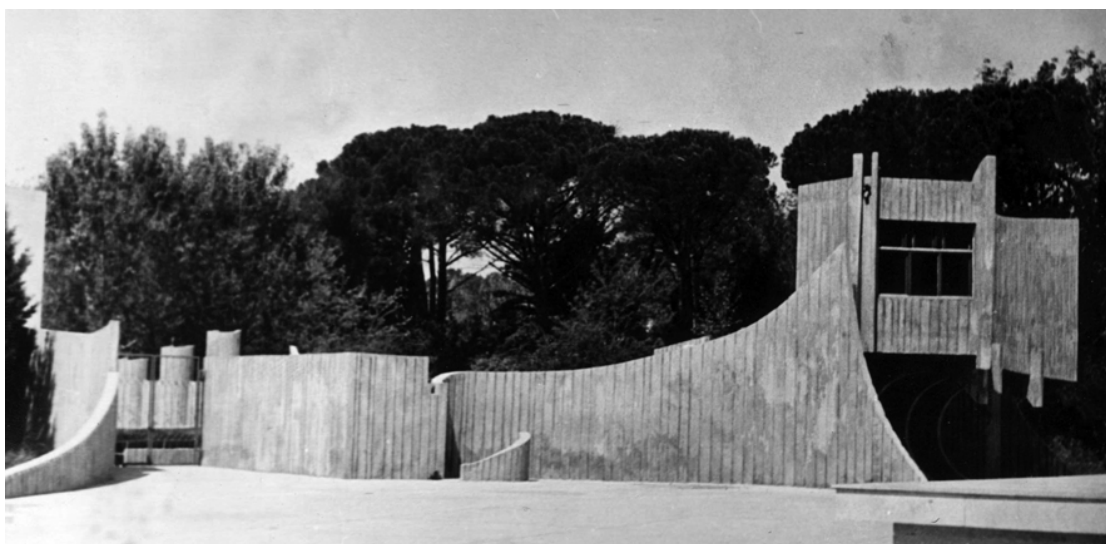
⁸⁶⁰ Исто.



Слика 236 – Покренута, динамична армирано-бетонска платна која се „крећу“ и ван граница објекта у тежњи да успоставе контакт „унутра – споља“. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

линије кретања ка објекту, чинећи архитектуру екстравертном и комуникабилном.

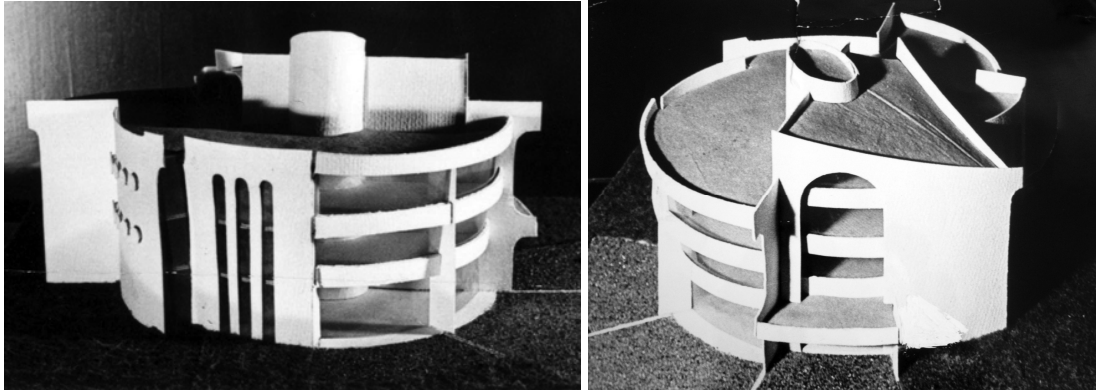
Посебну карактеристику ових објеката чине и армирано-бетонска, често конзолна, платна која се као „природни органски наставци“⁸⁶¹ продужавају и испред фасадне равни, настављајући да се „крећу“ ван стварних граница објекта. „Инерција унутрашњих догађаја“⁸⁶² објекта жели да изађе напоље, да би остварила што непосреднију комуникацију, како са физичким окружењем тако и са корисницима. За разлику од армирано-бетонских платана на Дому културе, који су динамични и усмјерени „ка небу и облацима“, на објекту отворене лџетње



Слика 237 – Лџетња позорница поред Дома културе. Скулптурална зидна платна у снажној, тектонској вези са тлом, подсећају на морске таласе. (Извор: Радмила Милошевић)

⁸⁶¹ Исто.

⁸⁶² Исто.



Слика 238 – Дом револуције (1982-83) – макета. (Извор: Радмила Милошевић)



Слика 239 – Брига о архитектонском детаљу: степенишне и балконске ограде, као и вјешто скривање вертикалног олука на споју два зидна платна. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

позорнице они су истовремено и у снажној вези са тлом, асоцирајући на узбуркану површину мора и ковитлање таласа. Овако заталасане и разигране форме, пуне асоцијативне симболике се донекле умирују и на Дому револуције (1983), прелазе у спиралну, централно постављену композицију јасно дефинисаних кружница чија „компресована снага“ волуметрије постаје и симбол снаге коју револуција као феномен носи. Симболика овако обликованих форми није директна и једнозначна, она захтијева извјесну контемплацију и постаје „читљива“ тек посматрањем и боравком у овако креираним просторима.

Код ових објеката такође је уочљива и брига о архитектонском детаљу, обради „секундарне архитектуре, која не изискује већа средства“⁸⁶³, као што су то степенишне и балконске ограде, и у ентеријеру и у екстеријеру објеката, које су

⁸⁶³ Исто.

обично снажно разуђене, обликовно дефинисане кроз однос „пуно-празно“ у комбинацији бетона и жељеза, често без рукохвата. Осим тога, уочљиво је и вјешто скривање пратећих инсталационих архитектонских елемената, као што су олучне вертикале, које су дискретно „упаковане“ у специфично вертикално обликоване спојеве сусједних спољних зидова. Карактеристична рељефна вертикална „канелурална“ обрада фасадних платана на Дому културе, лџетњој позорници и галерији, изведена је директно оплатом, као последица промишљеног и изнад свега, економичног приступа архитектонском обликовању, усљед скромног буџета који је био на располагању за озвођење објекта.⁸⁶⁴

И галерија „Велимир А. Лековић“, обликована је истим архитектонским језиком као и Дом културе, десет година касније. Њена позиција, уз шеталиште Краља Николе, на двадесетак метара од мора, узроковала је наглашену симболику скулптуралне форме, која кулминира на улазном дијелу подсјећајући формом и бијелом бојом на „прамац брода“⁸⁶⁵.

⁸⁶⁴ Из разговора са архитектом Радмилом Милошевић, јун-јул 2011. године у Бару. (Извор: С. Стаматовић Вучковић)

⁸⁶⁵ Сличним архитектонским језиком рађен је, нешто касније и Дјечји вртић у Сутомору (1985), гдје су такође уочљиви „испади у односу на фасадну раван“ и „расцвјетала скулптурална форма“. Маркуш, Андрија., *50 неимара Црне Горе*, (Подгорица: Архитектонски форум, 2008), стр. 112-116.

4. Двоструко кодирање постмодерне: Александар Ђокић

У другој половини осамдесетих година 20. вијека, када је рађен пројекат за Дом ЈНА у Тивту (1985 – 1989) архитекта Александар Ђокић⁸⁶⁶ је већ започео „трећу фазу свог стваралаштва у сасвим новом духу, јасним одређењем за поштовање облика локалне градитељске традиције“⁸⁶⁷, између „апстрактно-геометријског и романтично-историцистичког циклуса“⁸⁶⁸. Био је то наставак искустава стечених у обликовању „спомен комплекса и обиљежја“, сталним учествовањима на јавним урбанистичко-архитектонским конкурсима шездесетих и седамдесетих година, а огледао се у сталном истраживању односа артифицијелног и природног, архитектонске форме и пејзажа.⁸⁶⁹

Скоро читаву прву деценију свог рада (1960-1970) Ђокић је посветио углавном меморијалној архитектури и урбаном планирању а у другој (1970-1980) је поред тога радио пројекте „у духу светске авангарде“⁸⁷⁰. Специфичан начин компоновања облика различитог поријекла (академских, сецесијских, модернистичких, постмодернистичких), елемената чистог геометризма (круг, ваљак, коцка), као и специфичан „осјећај за овалну и кружну форму“⁸⁷¹ проистекло из искуства са меморијалима, постали су један од посебних „знакова“⁸⁷² његовог градитељског израза. У том периоду Ђокић се одваја од „наглашено структуралних или дизајнираних композиција“⁸⁷³, „увећаног осећаја за дизајн“, и примјену „графичког дизајна на објектима“, који су водили поријекло из контакта са свјетском авангардом и дизајном „science fiction“ филмова, као и са актуелним светским правацима тог времена, метаболизмом и

⁸⁶⁶ Александар Ђокић (1936 – 2002). Дипломирао на Архитектонском факултету у Београду 1960. године. Поред радова који су овдје поменути значајни су још: насеље Лабудово брдо (Кијево-Кнежевац) у Београду (са М. Чанком, 1972-84), Спомен-комплекс на Кадињачи у Ужицу (1979), велики број стамбених зграда у Београду осамдесетих година, урбанистички пројекат за Ресник-линеарни град, итд. Добитник је Велике награде Савеза архитеката Србије (1986), као и награде „Борба“ за архитектуру Република Србије (1987).

⁸⁶⁷ Маневић, Зоран., *Александар Ђокић*, (Београд: БМГ, 1995), стр. 37.

⁸⁶⁸ Исто, стр. 45.

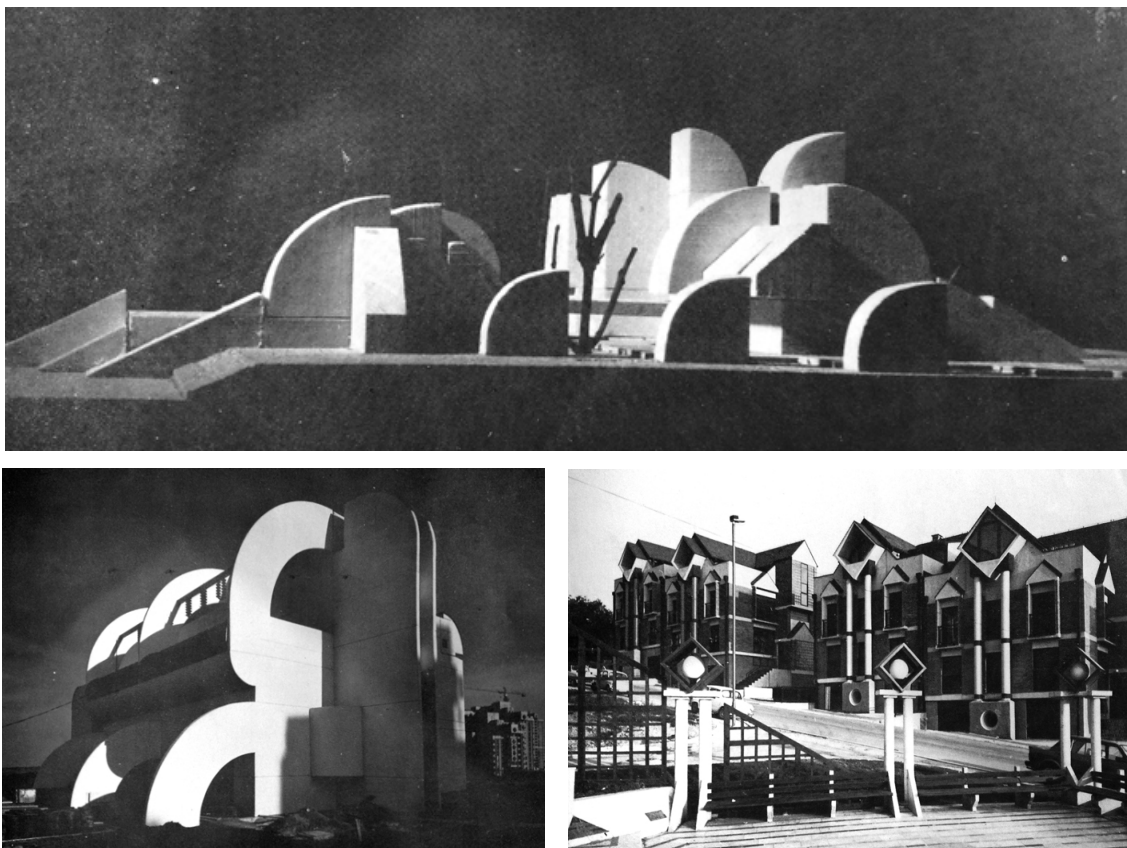
⁸⁶⁹ Александар Ђокић је седамдесетих година углавном сарађивао са вајарима, нарочито са вајаром Момчилом Крковићем., Маневић, Зоран., *Романтична архитектура*, (Београд: Институт за историју уметности, 1990), стр. 15.

⁸⁷⁰ Овдје се мисли на пројекте пословних објеката на углу Сремске улице и у улици маршала Толбухина, као и на пројекат за Забавни парк у Топчидеру (са С. Илићем), које је дјелимично реализован на Ади Циганлији. Маневић, Зоран., *Александар Ђокић*, (Београд: БМГ, 1995), стр. 37.

⁸⁷¹ Исто, стр. 38.

⁸⁷² Исто, стр. 43.

⁸⁷³ Какви су конкурси пројекат за Жељезничку станицу у Прокопу или Одмаралиште „13.мај“ у Бечићима. Исто, стр. 45.



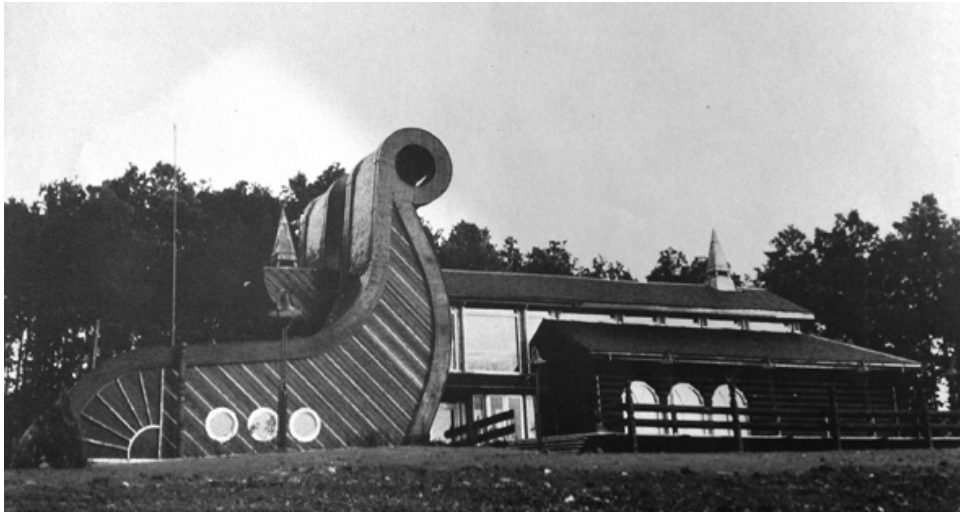
Слика 240 – Спомен дом у селу Радановци код Косјерића - макета (1979, слика горе), Трафостаница у насељу Кнежевац-Кијево – „антологијско дјело савремене српске архитектуре“ (1977-79, доље лијево), Стамбени блок у ул. Благоја Паровића – насеље „Голф“ у Београду (1984-87, доље десно). [Извор: Маневић, З. *Романтична архитектура*, (Београд: Институт за историју умјетности, 1990), без нумерације]

новим брутализмом, и започиње нови циклус у чијим је основама „романтични однос према градитељским мотивима из прошлости“⁸⁷⁴, успостављајући физичку и духовну везу са непосредном околином, са повременим „излетима у сфере експерименталних облика“⁸⁷⁵.

„Двоструки живот“ објеката, карактеристичан за постмодерну, гдје се често функција и облик не подударају, не живе једним животом, гдје у унутрашњости, у основи и детаљима ентеријера објекат живи својим сопственим животом, док у спољашњости успоставља „дијалог“ са особеностима локалне средине, уочљив је и на објекту **Дома ЈНА у Тивту**, мада на знатно мирнији начин, јер се ентеријер архитекте Д. Тешића надовезује и усклађује са „укупношћу архитектуре“. Овај објекат је од посебног значаја за цјелокупно савремено архитектонско наслеђе на

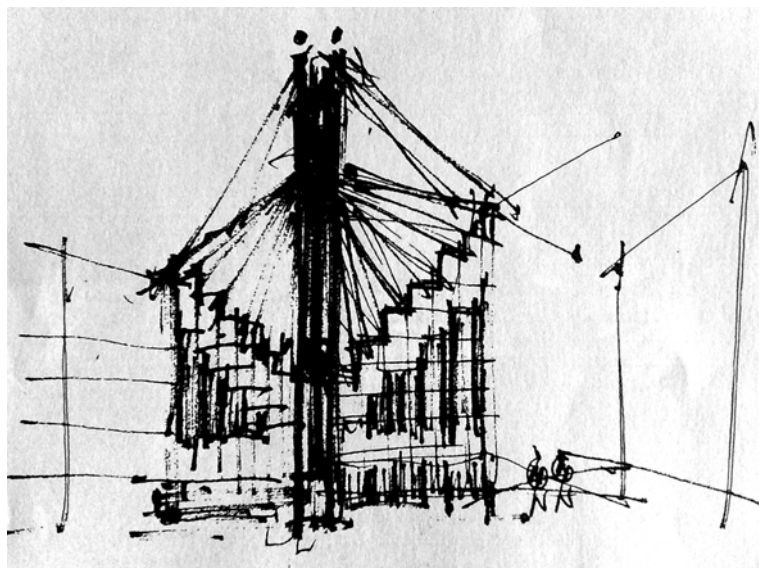
⁸⁷⁴ Маневић, Зоран., *Романтична архитектура*, (Београд: Институт за историју уметности, 1990), стр. 17.

⁸⁷⁵ Маневић, Зоран., *Александар Ђокић*, (Београд: БМГ, 1995), стр. 48.



Слика 241 – Викиншки брод и шумадијска кућа („конак“) - „Спајањем и прожимањем два, у суштини веома различита просторна волумена, приказано је, на симболичан начин, сусретање и заједништво сва пријатељска народа на сјеверу и југу Европе“. Александар Ђокић, Кућа југословенско-норвешког пријатељства у Горњем Милановцу (1981 – 87). [Извор: Маневић, З. *Романтична архитектура*, (Београд: Институт за историју умјетности, 1990), без нумерације]

територији Црне Горе јер је унио дух постмодерне архитектуре тако карактеристичан за осамдесете године 20. вијека, чиме постаје реперна тачка архитектонско-просторних обиљежја те десеније. На овом објекту спојиле су се симболичке конотације медитерана и извјесна маштовитост у сфери геометријске апстракције (геометризована орнаментика-једра, кугла, цилиндар), „специфични тонови које архитектуру чине и занимљивијом и богатијом“⁸⁷⁶, али, поред



Слика 242 – Скица за Дом ЈНА у Тивту. [Извор: Маневић, Зоран. *Александар Ђокић*, (Београд: БМГ, 1995), стр. 36.]

⁸⁷⁶ Јевтић, Х. Милорад, „Одлазак Александра Ђокића“, *НИН*, бр. 2683, од 30. маја 2002. год. (Извор: <http://www.nin.co.rs/2002-05/30/23480.html>, 28. 10. 2012)

символичког и рационалистички експресионистички приступ. Поред обликовања и чињенице да „својом архитектуром обележава места“⁸⁷⁷ код објекта у Тивту архитекта Ђокић се кружним тргом који се наставља кроз партер дотиче и њему својствене и важне теме отвореног, јавног простора - „повратка тргу“.⁸⁷⁸

Специфична знаковност овог Ђокићевог објекта наводи на поређење са сличним симболичко-обликовним приступом архитектонског пара Милошевић на објекту Галерије „В. Лековић“ у Бару из нешто ранијег периода (1983). Поређењем ова два архитектонска приступа може се уочити различита обликовна интерпретација настала из истог извора – инспирације медитеранским облицима и колоритом. Транспоноване „кодова“ у оба случаја дешава се кроз два нивоа - на нивоу облика и на нивоу боја: „једро/брод – кућа“ и „плаво - бијело“. Резултат је у оба случаја, прије свега, јако знаковно обиљежје – **архитектура постаје „знак“**.



Слика 243 – Транспоноване „кодова“ на нивоу облика и на нивоу боја - Галерија „В. Лековић“ у Бару и Дом ЈНА у Тивту. [Извор: лијево, http://www.tvinx.com/regata_autohtonih_primorskih_barki_zabijelila_kvartner.news.6026.hr, 24.10.2012; средина и десно – С. Стаматовић Вучковић]

⁸⁷⁷ Млађеновић, Ивица., „Александар Ђокић“, у *11 истакнутих архитеката Југославије* – књига 2, (Београд: Студио Линеја А, 1989), стр. 9-12.

⁸⁷⁸ Исто.

Закључци и препоруке

Истраживање приказано у овом раду заснивало се на неколико почетних хипотеза које су се односиле на комуникативне способности архитектуре, односно, могућност дефинисања одређеног „модела“ архитектонске комуникације, који излази изван семиотичких оквира посматрања тог феномена (кроз архитектонску денотацију и конотацију), и који је могуће применити у анализи одређене типолошке групе објеката, у овом случају објеката културе у Црној Гори у другој половини 20. вијека. Овако дефинисана концепција истраживачког процеса креирала је двојак карактер рада, јер је, истовремено, приказан покушај расветљавања феномена архитектонске комуникације ослањајући се на већ познате концепте у теорији информација и семиотици, а затим и у комуникологији, што је резултирало креирањем једног новог „модела“ архитектонске комуникације заснованог на различитим типовима *односа* које неки архитектонски објекат остварује са свијетом око себе, а чији је недвојбени дио (три типа односа: „објекат – контекст/друштвени и физички“, „објекат – корисник“ и однос „објекат – аутор/архитекта“). Са друге стране, прикупљена је, анализирана и презентована врло обимна грађа (пројекти, фотографије, периодика) везана за објекте културе у Црној Гори, изграђене у периоду после Другог свјетског рата, од 1945 до 2000. године (27 објеката, 19 градова и мјеста), чиме је обухваћен знатан дио репрезентативног архитектонског наслеђа 20. вијека на овом подручју. У том смислу, овдје обрађене теме дају широк спектар могућности за њихов даљи развој, надоградњу и примјену, што је од изузетног значаја за теорију и историју архитектуре у ширем смислу а нарочито у регионалном контексту, на просторима бивше Југославије.

Информација и комуникација су сигурно једни од најинтересантнијих феномена 21. вијека. Сажет, систематично и компаративно дат приказ различитих теорија и дефиниција комуникације у општем смислу (теорија информације, семиотика, лингвистика, комуникологија), у којима се издвајају два основна приступа комуникацији (као значењу, и као процесу), па затим и могућност њихове примјене на архитектуру, који је дат у првом дијелу рада, представља квалитетну основу за свако даље истраживање ове теме. Сложеност и

интердисциплинарност самог феномена комуникације омогућава различите и доста широке могућности тумачења, па тиме и у вези са архитектуром, као једним од мноштва културних феномена. У расветљавању феномена архитектонске комуникације ослонац је био на теоријским постулатима и виђењима аутора из више научних области, као што су антрополози (Лич, Маклуан, Хол, итд.), математичари и информатичари и њихови математичко-информатички модели (Шенон и Вивер, Шрам, Гербер, итд.), семиотичари (Де Сосир, Перс, Јакобсон, Барт, Еко, итд.), затим многи теоретичари умјетности и архитектуре (Хилдебранд, Арган, Арнхајм, Абел, Мејер, Ганделсонас, Агрест, Џенкс, Бродбент, Вајдлер, Дебор, Шулц, Де Фуско, итд.), што цјелокупном истраживању даје посебан значај и синтетички карактер. Све ове чињенице иду у прилог томе да је први дио рада, посвећен расветљавању веза између комуникације и архитектуре, са обимним списком аутора и литературе која је коришћена, заиста добра основа за будуће истраживачке радове на ову тему, али и у области теорије архитектуре у ширем смислу.

Нови „модел“ архитектонске комуникације, који је настао као резултат истраживања ове теме и који је примијењен у другом дијелу рада на одабраној типолошкој групи објеката – објектима културе, представља, на одређен начин, синтетички модел заснован на дефиницијама преузетим из комуникологије („комуникације је однос“) и садржи у себи и конотативне и денотативне нивое значења сада структуисане кроз три типа односа. Поред тога, модел садржи и нека нова, шира, схватања архитектонске комуникације, као што је однос између архитектонског објекта и физичког окружења, док је разумевање архитектуре као поља за продукцију знања, такође схваћено као одређена врста односа између архитектуре и аутора. Овако конципиран модел, иако прилично свеобухватан, је свакако само једна од могућности структуирања иначе врло широке теме архитектонске комуникације и сигурно може бити измијењен, унапријеђен или продубљен. Бављење овом тематиком показало је да архитектонска комуникација заправо подразумијева да многи, већ познати архитектонски и просторни феномени (архитектура у контексту, флуидна архитектура, ефемерна архитектура, флексибилна архитектура, итд.) могу бити посматрани на нови начин, тј. у свијетлу комуникације као процеса и односа, или се и сами могу посматрати као

одређени облици архитектонске комуникације. Управо у овим преплитањима, недореченостима и недоумицама леже даље могућности за полемизирања и нова истраживања, што свакако скреће, увек позитивну, пажњу критичке јавности.

Овако дефинисан модел архитектонске комуникације је примењен на одабрану типолошку групу објеката – објекте културе у Црној Гори у другој половини 20. вијека. Примјена модела, односно препознавање појединих облика архитектонске комуникације на тим објектима, је показала да овако постављен модел, заснован на сагледавању феномена архитектонске комуникације кроз три основна односа (друштвени и физички контекст, корисници, аутор), даје могућност једног доста широког и свеобухватног сагледавања архитектонских дјела. Наиме, објекти су анализирани најприје у свијетлу друштвено-политичке стварности у којој су настајали (прво на идејном нивоу, а онда и кроз реализације), са широким спектром конотација везаним како за прошлост тако и за будућност, што је показало да је архитектура увијек производ узрочно-посљедичних односа, тј. неког облика идеологије. Анализа односа објекта са физичким окружењем препозната је кроз интра и екстра активност објеката, и указала на најчешће врло интровертан однос, затвореност објеката, недовршеност урбаних процеса, блокираност приступа, тј. лошу комуникацију са непосредним окружењем. Однос објекта са корисницима, посматран је кроз више просторних цјелина (прилазне и улазно-излазне зоне, зоне дистрибуције, зоне задржавања и боравка) и омогућио је анализу објеката са аспекта (не)читљивости архитектонских елемената и простора. И коначно, посматрање архитектуре као поља за продукцију знања, дало је додатне информације о појединим, одабраним, ауторима и њиховом, у неком смислу специфичном, процесу пројектовања и креирања простора.

Приказан материјал је прикупљен из великог броја извора (од Државног Архива и архивских одјељења по градовима, приватних колекција, интервјуа са неким ауторима, итд.), због чега представља заиста драгоцену документацију која ће сигурно бити коришћена за будућа истраживања на ову тему. Приказ овог материјала покреће и, тренутно врло актуелна, питања односа према архитектонском наслеђу 20. вијека у Црној Гори, валоризацији и могућим облицима заштите, што је од посебног значаја за историју архитектуре не само Црне Горе већ и шире, на просторима бивше Југославије.

СПИСАК ИЗВОРА И ЛИТЕРАТУРЕ

1. ИЗВОРИ

1.1. ИЗВОРИ / пројектна и планска документација, фотографије:

- 1) **ДАЦГ - Државни архив Црне Горе, Цетиње** - Архивски фондови послје 1944/45 године:
Фонд 102 Републички секретаријат за просвјету, културу и науку Титоград (1963-1968), фасцикле 3 - 41; Фонд 99 Републички секретаријат за образовање, културу и науку Титоград (1969-1984), фасцикле 2 - 107; Фонд РЗУП - Републички завод за урбанизам и пројектовање, Титоград: ЦНП – обрада локације (1990); Дом друштвено политичких организација „25. мај“ Коник – главни пројекат уређења терена (1978); ППО Колашин и ГУП Колашин, (1979); Дом омладине „Будо Томовић“, главни пројекат адаптације (1978); ГУП Жабљак (1972), ГУП Будва (1968), ГУП Бара (1970); Фонд Савјет за законодавство и изградњу народне власти Владе НРЦГ (1950-53);
- 2) **ДАЦГ - СИО Подгорица**, Фонд: Централни комитет ЦК КПЦГ (1950 – 1970);
- 3) **ДАЦГ – АО Подгорица**: Фонд Дома омладине „Будо Томовић“ (1958 – 60);
- 4) **ДАЦГ – АО Херцег Нови**: Фонд Завода за урбанизам и пројектовање Херцег Нови – Идејни и главни пројекат Дома културе у Бијелој (1980 - 86);
- 5) **ДАЦГ – АО Никшић**: Фонд Дом револуције (1976 – 1985);
- 6) **ДАЦГ – АО Бар**: Фонд Дома културе, пројекат уређења терена фас. бр. 3, 5, (1972-74) и Дом револуције (1983);
- 7) **ДАЦГ – АО Беране**: Фонд Дом културе, пројектна документација (1959 - 1960);
- 8) **ДАЦГ – АО Улцињ**: Фонд Дом културе – Главни архитектонско-грађевински пројекат (1981 – 85);
- 9) **Архив Завода за заштиту споменика културе у Котору**: Пројекат обнове и реконструкције Културног центра у Котору (1980 – 82);
- 10) **Архив Војске Црне Горе, Подгорица**: подаци (картони непокретности за грађевинске објекте и листови инвентарисања) о домовима ЈНА у Подгорици, Никшићу, Пљевљима и Бару;
- 11) **Архив ЦНП-а, Подгорица**: Главни пројекат реконструкције зграде ЦНП-а у Подгорици;
- 12) **Архив Дирекције за Јавне радове Црне Горе, Подгорица**: Идејни пројекат ентеријера Дома културе у Улцињу, а.д. „Југодрво“ Београд (1997-98);
- 13) **Архив КИЦ-а „Будо Томовић“, Подгорица**: документација, (1977 – 1982);

- 14) **Архив Општине Пљевља:** Главни пројекат објекта Дома Војске у Пљевљима и претећа документација (1974 – 76), Пројектантски биро Стамбеног предузећа из Пљеваља;
- 15) **Архив Општине Будва:** Идејни и главни пројекат Дома „Зета филм“ у Будви (1962 – 63), Инвестиционо-техничка документација за доградњу објекта (1979 – 80), Програм Конкурса за урбанистичко рјешење центра Будве (радна верзија), Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд (1986);
- 16) **Архив Општине Херцег Нови:** Измјене и допуне УП „Западно предграђе“ (1989);
- 17) **Архив Општине Мојковац:** ПУП Општине Мојковац до 2020. год. (2011);
- 18) **Архив Центра за културу Мојковац:** пројектна документација, реконструкција (2009 - 2010);
- 19) **Архив Министарства туризма и уређења простора Црне Горе:** ПУП Општине Плужине до 2028. год. (2012);
- 20) **Архив Мјесне заједнице Рисан:** Дом културе у Рисну, припремна и пројектна документација за Идејни и Главни пројекат (1979 – 96); Ујес, Алојз., *Програмско – пројектни задатак за израду идејног пројекта за Дом културе у Рисну*, Рисан – Београд, октобар 1979. године;
- 21) **Архив „Порто Монтенегро“ Тиват:** Идејни и главни пројекат за Дом ЈНА у Тивту, РО за пројектовање и инжењеринг „Неопроект“ Београд (1985 – 90);
- 22) **Грађевински факултет у Подгорици:** Дописи Општина о објектима културе, за потребе израде Просторног плана Црне Горе до 2020 године (2005); Главни пројекат адаптације и реконструкције објекта Дома културе у Пљевљима (2009);
- 23) **Архив Центра за културу Плав:** пројектна документација, (1989– 1990);
- 24) **Приватне колекције и обављени интервјуи са ауторима објеката:**

Атеље Марко Мушич – Спомен дом у Колашину (пројектна документација, скице, фотографије, презентације, чланци у периодици, остала документација); Дом Револуције у Никшићу (пројектна документација, скице, фотографије, презентације, остала документација); Ресторан на Ловћену (скице, фото);

арх. Радмила Милошевић – Дом културе, Галерија „В. Лековић“ и Дом револуције у Бару (пројектна документација, фотографије);

арх. Живко Јањић – Дворана „Парк“ у Херцег Новом (пројектна документација, фотографије)

арх. Рифат Алихоџић – Дом културе у Плаву (пројектна документација, фотографије)

инж. Добрило Николић „Биро СТ–Сценска техника“ Београд - Главни архитектонско-грађевински пројекат реконструкције и доградње зграде ЦНП-а у Подгорици (1990-92), фотографије

„KOV Atelje“ doo Nikšić (Пројекат адаптације и санације Културног центра у Мојковцу, 2009)

Предузеће за пројектовање „Green House“, doo Podgorica (Главни пројекат реконструкције и доградње Дома Војске у Никшићу, 2009)

Поједини подаци и фотографије добијени у разговорима од: проф. арх. Александар Кековић, арх. Милета Бојовић, арх. Никола Дракић, арх. Јованка Вукчевић, арх. Никодин Жижих, арх. Бранко Тодоровић, арх. Владимир Бојковић, арх. Вукашин Марковић, арх. Ивана Бабић

Извори фотографија са Интернета:

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=9>, 14.10.2012.

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=868232&page=10>, 14.10.2012.

<http://zrcalo.me/?p=1331>, 14.10.2012.

<http://javniservis.me/2011/04/13/priprema-se-rusenje-bioskopa-kulture-bice-jos-jedan-trendy/>, 14.10.2012.

<http://www.madeinmontenegro.com/vbforum/showthread.php?t=9475&page=4> 24.10.2012

http://www.kupindo.com/Srbija-i-ex-Yu-1945-60/10447156_Niksic 24.10.2012

<http://www.interbau57.com/de>, 24.10.2012

<http://www.ulucg.me>, 01.11.12

1.2.ИЗВОРИ / ПЕРИОДИКА:

1. *Архитектура урбанизам*, часопис за архитектуру, урбанизам, примењену уметност и индустријско обликовање, (Београд: Савез друштава архитеката Србије, Урбанистички Савез Србије, Удружење ликовних умјетника примењених уметности Србије, 1960 - 1988).
2. *Архитектура*, часопис Saveza arhitekata Hrvatske, (Zagreb: Savez Arhitekata Hrvatske, 1960 - 1985).
3. *Љовек и простор*, мјесећник за архитектуру, сликарство, кипарство, дизајн и примјенјену умјетност, (Zagreb: Savez arhitekata Hrvatske, 1965 – 1990).
4. *Културни живот*, часопис Saveza kulturno-prosvetnih zajednica Jugoslavije (Beograd: Savez kulturno-prosvetnih zajednica Jugoslavije, 1962-1978).
5. *Побједa*, дневни лист (Cetinje, Titograd: Pobjeda, 1946 – 1980).
6. *Плјевалјске новине*, орган Socijalističkog saveza radnog naroda opštine Pljevlja, (1977-1980).
7. *Слобода*, Орган општинских одбора ССРН Иванграда, Плава и Рожаја (1961-62).
8. *Art Centrala*, часопис за savremenu umjetnost, (Podgorica: Centar savremene umjetnosti, 2009 - 2010)

2. ЛИТЕРАТУРА

2.1. ПРВИ ДЕО – АРХИТЕКТУРА, КУЛТУРА, КОМУНИКАЦИЈА

1. Abel, Chris. *Architecture and Identity: responses to cultural and technological change*, (Oxford: Architectural Press, 2000).
2. Agrest, Diana. "Architectural Metaphors", *Architecture Theory since 1968*, ed. Hays, Michael K., (London, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998), p. 190-197.
3. Agrest, Diana. "Design versus Non-Design", in: *Architectural Theory since 1968*, ed. Hays, K. M., (London: The MIT Press, 1998), pp. 198 - 213.
4. Allison, Peter. ed. *David Adjave: Making public buildings*, (London: Thames & Hudson, 2006).
5. Antonello, Monaco. *Architettura aperta - verso il progetto in trasformazione*, (Roma: Edizioni Kappa, 2004).
6. Argan, Giulio Carlo. *Arhitektura i kultura*, (Split: Logos, 1989).
7. Arnhajm, Rudolf., „Teorija informacije“, u *Estetika i teorija informacije*, ur. Umberto Eko, (Beograd: Prosveta, 1977), 77 - 81.
8. Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*, (Beograd: Nolit, 1971).
9. Baudrillard, J., Nouvel, J. *Singularni objekti- arhitektura i filozofija*, (Zagreb: AGM, 2008).
10. Betsky, Aaron. „James Gamble Rogers and the Pragmatics of Architectural Representation“ u *Critical Architecture and Contemporary Culture* ed. Lillyman W., Moriarty M., Neuman, D. (NY: Oxford University Press, 1994). 64 – 86.
11. Betsky, Aaron. *Out There - Architecture Beyond Building*, catalog, volume 1-5, (Venezia: La Biennale di Venezia, 2008).
12. Biraghi, M. e Damiani, G., cur. *Le parole dell'architettura: Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, (Torino: Einaudi, 2009).
13. Bodrijar, Žan. *Simulakrumi i simulacija*, (Novi Sad: Svetovi, 1991).
14. Boudon, Philippe. *O arhitektonskom prostoru: esej o epistemologiji arhitekture*, (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006).
15. Brent, Brolin. *Arhitektura u kontekstu*, (Beograd: Gradjevinska knjiga, 1985).
16. Vale, Lawrence J. *Architecture, Power and National Identity*, (London and NY: Routledge, 2008).
17. Vattimo, Đani. *Kraj moderne*, (Novi Sad: Svetovi, 1991).
18. Venturi, R.; Brown, D. Skot; Ajzenur, S. *Poruke Las Vegasa*, (Beograd: Gradjevinska knjiga, 1990).
19. Vidler, Anthony. ed. *Architecture Between Spectacle and Use*, (Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008).
20. Vitruvije. *Deset knjiga o arhitekturi*, (Beograd: Gradjevinska knjiga, 2003).
21. Вујаклија, Милан. *Лексикон страних речи и израза*, (Београд: Просвета, 1996/97).

22. Gandelsonas, Mario. „Linguistics in Architecture“, *Architecture Theory since 1968*, ed. Hays, Michael K., (London, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998), p. 112-123.
23. Giro, P. *Semiologija*, (Beograd: BIGZ, 1975).
24. Dance, Frank E.X. & Larson, Carl E., *The Function of Human Communication: A Theoretical Approach*, (USA: Holt, Rinehart and Winston, 1976).
25. Danesi, Marcel. *Messages, Signs, and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication Theory*, (Toronto: Canadian Scholars' Press, 2004).
26. Де Фуско, Ренато., „Архитектура као mas–medij“, у Зеви, Бруно., *Концепт за контраисторију архитектуре*, (Beograd: Centar VAM, 2007), стр. 97.
27. Dimbleby, R.; Burton, G., *More Than Words: an Introduction to Communication*, (London: Routledge, 1992).
28. Ekman, Paul & Friesen, Wallace „The repertoire of non verbal Behavior: Categories, origins, usage and coding“, *Semiotica*, 1., (1969), pp. 49-98.
29. Еко, Умберто. *Otvoreno djelo*, (Sarajevo: Veselin Masleša, 1965).
30. Еко, Умберто. *La struttura assente*, (Milan: Bompiani, 1968).
31. Еко, Умберто. *Kultura, informacija, komunikacija*, (Beograd: Nolit, 1973).
32. Еко, Умберто. ур., *Estetika i teorija informacije*, (Beograd: Prosveta, 1977).
33. Еко, Умберто. „Семиотика инсценације“, *Стварање*, год. 44, бр.1, (Титоград: 1989), 74-82.
34. Еко, Умберто. *Симбол*, (Београд: Народна књига, 1995).
35. Еко, Умберто. *Kod*, (Beograd: Narodna knjiga, 2004).
36. Еко, Умберто. „Function and Sign: the Semiotics of Architecture“, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* ed. Neil Leach, (London: Routledge, 1997).
37. Еко, Умберто., „Функција и знак: Семиотика архитектуре“, *Теорија архитектуре и урбанизма*, ур. Петар Бојанић и Владан Ђокић, (Београд: Архитектонски факултет, 2009), стр. 155 – 173.
38. Zanini, Pjero. *Značenja granice*, (Beograd, Clio, 2002).
39. Zevi, Bruno. *Koncept za kontraistoriju arhitekture*, (Beograd: Centar VAM, 2007).
40. Zumthor, Peter. *Atmospheres*, (Bazel: Birkhauser, 2006).
41. Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904-1941*, (Beograd: Gradjevinska knjiga, 2007).
42. Иго, Виктор. *Звонар богородичне цркве у Паризу*, (Сарајево: Свјетлост, 1989).
43. Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*, (Beograd: Nolit, 1966).
44. Jakson, Nancy. „The Architectural View: Perspectives on Communication“, *Visual Communication Quarterly*, volume 13, (2006), 32-45.
45. Jencks, Charles., Baird, George., *Meaning in Architecture*, (NY: Braziller, 1969).
46. Јанићјевић, Јасна. *Komunikacija i kultura, sa uvodom u semiotička istraživanja*, (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2000).
47. Juras, Ivan. *Arhitektura između verbalnog i vizuelnog*, (Zagreb: Udžbenici Sveučilišta u Zagrebu, vlastita naklada, 2008).

48. Кадијевић, Александар. *Архитектура и дух времена*, (Београд: Грађевинска књига, 2010).
49. Kasirer, Ernst. *Filozofija simboličkih oblika I - III*, (Novi Sad: Književna zajednica, 1985).
50. Koenig, G. Klaus. „Архитектура као говор и семиотика“, у Зеви, Бруно., *Концепт за контраисторију архитектуре*, (Београд: Centar VAM, 2007), стр. 93 – 94.
51. Krampen, Martin., “Semiotics of architecture, semiotics of space – looking back and ahead”, ed. Thornberg, Josep Muntanola. *Arquitectura, semiotica i ciencias socials. Topogenesi*, (Barcelona: Edicions UPC, 1997), pp. 4 - 10.
52. Kojin, Karatani. *Architecture as a Metaphor: language, number, money*, (Mass.: The MIT Press, 1997).
53. Kon, Žan. *Estetika komunikacije*, (Београд: Clio, 2001).
54. Colusso, Federico Paolo. *Wim Wenders – Paesaggi, luoghi, citta*, (Torino: Testo & Immagine, 1998).
55. Colomina, Beatriz. „Media as Modern Architecture“, *Architecture Between Spectacle and Use*, ed. Vidler Anthony, (Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), p. 58-76.
56. Colquhoun, Alan. „Historicism and Limits of Semiology“, *Classic Readings in Architecture*, (WCB/McGraw Hill: 1999).
57. Cook, Peter. *Architecture: action and plan*, (London: Studio Vista, 1967).
58. LaVine, Lance. *Mechanincs and Meaning in Architecture*, (Minneapolis: University of Minnesota Press: 2001).
59. Lawson, Bryan. *The Language of Space*, (Architectural Press, 2001).
60. Leach, Neil. ed. *Rethinking Architecture, a reader in cultural theory*, (London: Routledge, 1997).
61. Leach, Neil. ed. *Architecture and Revolution: contemporary perspectives on Central and Eastern Europe*, (London and New York: Routledge, 1999).
62. Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, eng. prevod Donald Nicholson-Smith, (Oxford, Cambridge, Mass.: Blackwell, 1991).
63. Lillyman W., Moriarty M., Neuman, D. ed., *Critical Architecture and Contemporary Culture*, (NY: Oxford University Press, 1994).
64. Lič, Edmund. *Kultura i komunikacija*, (Београд: Biblioteka XX vek, Čigoja štampa: Knjižara Krug, 2002).
65. Majer, Eva. „Arhitektura i jezik“, *Filozofska istraživanja*, br. 25 (2), (Zagreb: 1988), 543 – 549.
66. Makluan, Maršal. *Poznavanje opštita, čovekovih produžetaka*, (Београд: Prosveta, 1971).
67. *MAKLUANOVA GALAKSIJA*, (Београд: NUBS, XX vek, 1971).
68. Makluan, Maršal. *Гутенбергска галаксија* (Београд: Nolit, 1973).
69. Mandić, Tijana. *Komunikologija: psihologija komunikacije*, (Београд: Clio, 2003).
70. Maroević, Ivo. „Arhitektura i arhitekturologija“, *KVARTAL, III-4*, (Zagreb: 2006), 16-18.

71. Milenković, Branislav. *Jezik arhitekture*, Poslediplomske studije: Kurs – Arhitektonska organizacija prostora 2002-2003, sveska 76, (Beograd: Arhitektonski fakultet, 2003).
72. Moles, Abraham., „Teorija informacija“, *BIT International*, br.1., (Zagreb: 1968).
73. Monaco, Antonello., *Architettura aperta – verso il progetto in trasformazione*, (Roma: Edizioni Kappa, 2004).
74. Nan, Elin. *Postmoderni urbanizam*, (Beograd: OrionArt, 2002).
75. Neidhardt, Velimir. *Čovjek u prostoru: antroposocijalna teorija projektovanja*, (Zagreb: Školska knjiga, 1997).
76. Norberg-Šulc, Kristijan. *Egzistencija, prostor i arhitektura*, (Beograd: Gradjevinska knjiga, 2006).
77. Norberg Schulz, Christian., *Intencije u arhitekturi*, (Zagreb: Jesenski I Turk, 2009).
78. Noth, Winfried, *Handbook of Semiotics*, (Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1990).
79. Pevnsner, Nicolaus. *A History of Building Types*, (Princeton: Princeton University Press, 1976).
80. Пођоли, Ренато., *Теорија авангардне уметности*, (Београд: Нолит, 1975).
81. Price, Stuart. *Media Studies*, (London: Pitman Publishing, 1994).
82. Psarra, Sophia. *Architecture and Narrative: the formation of space and cultural meaning*, (London: Routledge, 2009).
83. Radović, Ranko. *Savremena arhitektura – između stalnosti i promena ideja i oblika*, (Novi Sad: Stylos, 1998).
84. Ricoeur, Paul. „Architettura come narrazione“, *Estetica e architettura*, a cura di Rocca Ettore. (Bologna: il Mulino, 2008), p.p. 235-250.
85. Роси, Алдо. *Архитектура града*, (Београд: Грађевинска књига-Премис, 1996).
86. Rogers, Everett M., Rogers, Rekhass A., *Communication in Organization*, (New York: 1976).
87. Rocca, Ettore. cu., *Estetica e architettura*, (Bologna: il Mulino, 2008).
88. Ruse, Žan. *Oblik i značenje*, (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993).
89. Summerson, John. *Klasični jezik arhitekture*, (Zagreb: Golden marketing, 1998).
90. Schumacher, Patrik. *Digital Hadid - Landscape in motion*, (Basel: Birkhauser-Publishers for Architecture, 2004).
91. Sosir, Ferdinand de. *Opšta lingvistika*, (Beograd: Nolit, 1969).
92. Sudjic, Deyan. *Il linguaggio delle cose*, (Roma-Bari: Laterza, 2009).
93. Томић, Зорица., *Комуникологија*, (Београд: Чигоја штампа, 2003).
94. Tschumi, Bernard and Cheng, Irene. ed., *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, (New York: Columbia Books of Architecture, 2003).
95. Tschumi, Bernard and Enrique Walker, *Tschumi on Architecture, conversations with Enrique Walker*, (New York: The Monacelli Press, 2006).
96. Tudjman, Miroslav. *Struktura kulturne informacije*, (Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, 1983).

97. Ugljen Adamović, Nina. *Kritika – stimulans arhitektonskoj ideji*, (Sarajevo: Dobra knjiga, 2012), 134 – 137.
98. Forty, Adrian. *Words and Building, a Vocabulary of Modern Architecture*, (London: Thames and Hudson, 2000).
99. Focillon, Henri. *Život oblika / Pohvala ruci*, (Beograd: Kultura, 1964).
100. Hall, Edward T., *The Hidden Dimension*, (Garden City, N.Y.: Doubleday and Company, 1982).
101. Harbison, Robert. *The Built, The Unbuilt and The Unbuildable – In Pursuit of Architectural Meaning*, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001).
102. Hays, Michael K. ed. *Architecture Theory since 1968*, (London, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998).
103. Hildebrand, Adolf. *Problem forme u likovnoj umetnosti*, (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1987).
104. Hirsch, N., „Res Publica or Just a Public Thing“, in *David Adjave: Making public buildings*, ed. Peter Allison, (London: Thames & Hudson, 2006), pp. 17 – 19.
105. Hol, Edvard., *Nemi jezik*, (Beograd: BIGZ, 1976).
106. Hollein, Hans. „Tutto e architettura“, *Le parole dell’architettura: Un’antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, a cura di Biraghi, Marco e Damiani, Giovanni., (Torino: Einaudi, 2009), 162– 166.
107. Dženks, Čarls. *Jezik postmoderne arhitekture*, (Beograd: Vuk Karadžić, 1985).
108. Џенкс, Чарлс., *Нова парадигма у архитектури – језик постмодернизма*, (Београд: Орион Арт, 2007).
109. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne umetnosti i teorije posle 1950*, (Beograd: SANU i Prometej, 1999).
110. West, Richard and Turner, Lynn H. *Introducing Communication Theory, Analysis and Application*, (NY: The McGraw-Hill Companies, 2007).

2.2. ДРУГИ ДЕО – ОБЈЕКТИ КУЛТУРЕ У ЦРНОЈ ГОРИ

Монографије, зборници:

1. Бакић, Радован., “Кретање градског становништва Црне Горе у току друге половине XX вијека и његова битна миграциона обиљежја на почетку трећег миленијума“, *Етнологија града у Црној Гори*, радови са округлог стола, (Подгорица: ЦАНУ, 2009), 81 - 82.
2. Белоусов, Владимир Николајевич. *Поетика црногорске архитектуре*, (Подгорица: ЦИД, 2009).
3. Булајић, Жарко. „Модерне основе Никшића“, *Никшић*, (Загреб: Графички завод Хрватске, 1972).
4. Vulatović, Milutin. *Kolašin sa okolinom*, (Kolašin: Skupština opštine, 2000).

5. Влаховић, Петар. “Град у Црној Гори и његов етнолошки значај“, *Етнологија града у Црној Гори*, радови са округлог стола, (Подгорица: ЦАНУ, 2009), 7-18.
6. Вујачић, Максим. *Никшић некад и сад*, (Никшић: 2008).
7. Вукајловић, Слободан. „Архитектура, урбанизам и споменици културе“, *Никшић*, (Загреб: Графички завод Хрватске, 1972).
8. Гажевић, Никола. „Предговор“ у *Вирпазар, Бар, Улцињ*, (Цетиње, Београд: ОБОД, 1974).
9. Ђуровић, Ратко. *Театролошки списи*, (Подгорица: ЦНП, 2006).
10. Злоковић, Максим С., *Бијела: естетско-историјски приказ*, (Херцег Нови: Завичајни музеј, Бијела: СПЦО, 2003).
11. Јањић, Живко., *Архитектура*, (Подгорица: ИКЦГ, 2010).
12. Калезић, Данило. ур., *Будва*, (Београд, Октоих: Култура, 1996).
13. Костић, Милица., “Обиљежја дугорочног кретања градског становништва и стандарда у урбаним срединама Црне Горе“, *Етнологија града у Црној Гори*, радови са округлог стола, (Подгорица: ЦАНУ, 2009.), 23 - 49.
14. Кошир, Федја. *Kolašin, Lovćen: od ljudskog ka izvanljudskom: arhitekta Marko Mušič*, (Ljubljana: SAZU, Podgorica: CANU, 2010).
15. Краповић, Никола., „Филмска умјетност у Будви“, *Будва*, ур. Данило Калезић (Београд, Октоих: Култура, 1996), стр. 185 - 187.
16. Крунић, Јован. *Баштина градова средњег Балкана*, (Београд: Републички завод за заштиту споменика културе: 1996).
17. Крцуновић, Радмила., „На тековинама револуције – комуне Бар и Улцињ 1944 – 1974.“, у *Вирпазар, Бар, Улцињ*, монографија, (Цетиње, Београд: Обод, 1974), стр. 578.
18. Кујовић, Драгинја. „Уrbana сјелина - Kolašin некад и сад: prekid sa tradicijom i novi putevi graditeljstva“, *Етнологија града у Црној Гори*, радови са округлог стола, (Podgorica: CANU, 2009).
19. Lempi, Džon, R. *Jugoslavija kao istorija: Bila dvaput jedna zemlja*, (Beograd: Dan Graf, 2004).
20. Маневих, Зоран., *Александар Ђокић*, (Београд: БМГ, 1995).
21. Маневих, Зоран., *Романтична архитектура*, (Београд: Институт за историју уметности, 1990).
22. Маркуш, Андрија. *50 arhitekata Crne Gore*, (Podgorica: Arhitektonski forum, 2008).
23. Минјевић, Ђорђе. *Nikšić u sjećanjima*, (Никшић: ЈУ Стари Град Андерва, 2008).
24. Младјеновић, Ивица. *11 istaknutih arhitekata Jugoslavije*, knjige 2, 3, 4 i 5, (Beograd: Studio Linija A, 1989).
25. Nikolić, Dobrilo R. *Arhitektura scensko gledališnih prostora i tehnika scene*, (Beograd: Biro ST – Scenska tehnika, 2008).
26. Perović, Miloš R. *Iskustva prošlosti*, (Beograd: Građevinska knjiga, 2008).
27. Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988*. Knjiga 3., (Beograd: Nolit, 1988).
28. Pittaway, Mark. *Eastern Europe 1939-2000*, (London: Arnold, 2004).

29. Радовић, Ранко. „Архитектура архитектата или архитекти једне архитектуре“, предговор за *Каталог Петог салона архитектуре у Београду*, 1978. године. (Београд: СИЗ Салона архитектуре, Музеј примењене уметности, 1978).
30. Radović, Ranko. „Od stila ka stilizaciji, od uzvišenih nada do izgubljenih iluzija“, u Нићкок Н., Дžонсон Ф., *Internacionalni stil*, (Београд: Грађевинска књига, 1989), стр. IX – XX.
31. Radović, Ranko. *Savremena arhitektura – između stalnosti i promena ideja i oblika*, (Нови Сад: Факултет техничких наука - Stylos, 1998).
32. Radojević, Milovan. *Crnogorsko narodno pozorište-Podgorica:1953-2003*, (Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište, 2003).
33. Radojičić, Branko. *Opština Nikšić: priroda i društveni razvoj*, (Nikšić: Filozofski fakultet, 2010).
34. Radojičić, Branko. ur., *Crna Gora: opšta monografija*, (Београд: Народна књига-Алфа, 2003).
35. Радуловић, Вељко, *Интерпретације регионалног контекста - на примјеру архитектуре Херцег Новог у двадесетом вијеку*, докторска дисертација, (Београд: Архитектонски факултет, 2011).
36. Ракочевић, Радомир Л. *Можковачки крај: људи, вријеме и догађаји: 1870 – 2005*, monografija II, (Podgorica: Grafo Crna Gora, 2005).
37. Stamatović Vučković, Slavica., „Architectural communication aspects: Denotative and Connotative Meanings of Revolution Memorial Hall in Nikšić, Montenegro“, *Internatinal Conference Architecture and Ideology*, Belgrade, 28-29 September, 2012., digital proceed. (Belgrade: Faculty of Architecture University of Belgrade, 2012), p. 165 – 172.
38. Старовлах М., Милош, „Пљевља – град који умире“, *Етнологија града у Црној Гори*, радови са округлог стола, (Подгорица: ЦАНУ, 2009), 205 - 221.
39. Терзић, Славко. ур. *Историја Пљеваља*, (Пљевља: Општина Пљевља, 2009).
40. Ујес, Алојз. „Развој позоришног система у Црној Гори у периоду 1944-1999“, из *Зборника радова са научног скупа Позориште у Црној Гори у другој половини XX вијека*, Зборници радова бр. 81, ОУ књ. 26, (Подгорица: ЦАНУ, 2007), 11 – 43.
41. Хацић, Рифо. *Рожаје: варош какве више нема*, (Рожаје: Дамир и Дамија, 2011).
42. Ћоровић, Томаш. *Шавник из заборав*, (Београд: Свет књиге, 2009).
43. Štraus, Ivan. *Arhitektura Jugoslavije: 1945-1990*, (Sarajevo: Svjetlost, 1991).
44. *** *Enciklopedija Jugoslavije*, том II, (Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1956).
45. *** *Enciklopedija Jugoslavije*, књига 3, (Zagreb: Nolit, 1988).
46. *** *Monografija Crne Gore*, група аутора, (Београд: НИП „Књижевне новине“, 1976).
47. *** *Морнарничко-технички ремонтни завод „Сава Ковачевић, Тиват 1889 – 1989“*, (Тиват, 1989).
48. *** *Program izgradnje Doma Revolucije Nikšić, Bilten: Dug revoluciji*, br.1. (Titograd: Pobjeda, 1976).
49. *** *DNR – Dom Revolucije Nikšić.*, каталог (Nikšić: Odbor za izgradnju Doma revolucije, 1977).

50. *** *Društveni plan privrednog razvoja Jugoslavije 1961-1965*, (Београд: Kultura, 1961).
51. *** *Društveni plan razvoja Opštine Šavnik 1976 - 1980*, (Титоград: IDEI, 1977).
52. *** *Osnove srednjoročnog plana razvoja Opštine Plav za period 1981 – 1985*, (Титоград: IDEI, 1980).
53. *Билтен успјеха народне власти и масовних организација од 1945 – 1950 године*, број 1, (Иванград: Срески одбор народног фронта, 1950).
54. *** *Каталог 5. Салона архитектуре у Београду*, (Београд: Музеј примењене уметности, 1978).
55. *** *Каталог 8. Салона архитектуре у Београду*, (Београд: Музеј примењене уметности, 1982).

Периодика:

56. А.П., “Поводом доношења уредбе о гебералном урбанистичком плану – Народни одбори дужни су да регулишу грађевинску дјелатност и организују најпунију контролу над њом“, *Побједа*, (Цетиње: 28.10.1949), 3.
57. А. Ж., „Дом културе у Будви“, *Архитектура-урбанизам*, бр. 43., (Београд: 1967), 20.
58. Б., “Положен вијенац на зграду у којој је одржан Први конгрес АФЖ-а Црне Горе“, *Побједа*, бр. 51., (Титоград: 14. децембар, 1958), 10.
59. Б., „У Никшићу почеле припреме“, *Побједа*, бр. 3., (Титоград: 18. јануар, 1959), 10.
60. Б., М., “Споменик у Колашину“, *Побједа*, бр. 140., (Цетиње: 14. јул, 1951), 4.
61. Б., Љ., “Све више љубитеља филма“, *Слобода*, бр. 27., (14. децембар, 1962), 5.
62. Богавац, В., “Завод за урбанизам се афирмисао“, *Слобода*, бр. 44., (18. септембар, 1963), 6.
63. Б.Ц., “Станбена и комунална изградња у Мојковцу“, *Побједа*, бр. 11, (Титоград: 15. март, 1959), 15.
64. Varga, Laszlo. „Domovi kulture u samoupravnom konceptu kulture“, *Arhitektura*, br.158-159, (Zagreb: Savez Arhitekata Hrvatske, 1976), 14-18.
65. В., Љ. „Оживљавање културно-забавног живота у Титограду“, *Побједа*, бр. 82, (Цетиње: 6. април, 1951), 2.
66. Бурзан, Данило. „Католичка црква“ – Подгорички топоними (42)“, *Побједа*, од 14.03.2011. (Извор: <http://www.pobjeda.me/arhiva/?datum=2011-03-14&id=203561>, 23.11.2012.)
67. Vukićević, Borislav. „Dom revolucije Nikšić“, *Art Centrala*, br.4., (Podgorica: Centar savremene umjetnosti, 2010), 86-91.
68. Вулећић., Д. “Дом културе у Иванграду – постоје услови за још бољи рад“, *Слобода*, бр. 30., (8. фебруар, 1963), 5.
69. Вучинић, Д. „Дубоки су коријени“, *Побједа*, 22. новембра, (Подгорица: 1975), 8.
70. Gavriš, Ksenija. „Za kakve domove kulture“, *Kulturni život*, br.1-2, (Београд: 1970), 21-25.

71. Ђукић, Б., “Нови објекти у Мојковцу“, *Побједа*, бр. 3003, (Титоград: 11. фебруар, 1971), 11.
72. Ђ., Ч., “Синоћне свечаности у Титограду“, *Побједа*, бр. 297, (Цетиње: 19. децембар, 1951), 3.
73. И., В., “Отворен је спомен-дом у Бајицама“, *Побједа*, бр. 32., (Титоград: 7. август, 1955), 10.
74. И., Ђ., “У Титограду је завршена оправка биоскопске сале“, *Побједа*, (Цетиње: 26.10.1949), 2.
75. Ivanišević, Milivoje. „Dom kulture u funkciji aktualnih kulturnih potreba i mogućnosti općine“, *Arhitektura*, br.158-159 (Zagreb: Savez Arhitekata Hrvatske, 1976), 20-24.
76. Јаблан, Б., „Гради се велики дом културе“, *Побједа*, бр. 94., (Цетиње: 20. април, 1951), 2.
77. Јевтић, Х. Милорад, „Одлазак Александра Ђокића“, *НИН*, бр. 2683, од 30. маја 2002. год. (Извор: <http://www.nin.co.rs/2002-05/30/23480.html>, 28. 10. 2012)
78. Ј., Љ., “У Шавнику ће се подићи спомен - школа“, *Побједа*, бр. 47., (Титоград: 20. новембар, 1955), 5.
79. Јовановић, Slobodan., “Domovi culture – spomenici kulture“, *Arhitektura br. 158-159/76*, 42.
80. К., Ч., “Убрзани радови на изградњи Омладинског дома у Титограду“, *Побједа*, бр. 21, (Титоград: 24. мај, 1959), 2.
81. Кажих, М., “Дом културе у Пљевљима“, *Побједа*, бр. 7, (Титоград: 13. фебруар, 1955), 2.
82. Кнежевић, Bogdan. „Domovi armije – kulturni centri oružanih snaga“, *Kulturni život*, br. 8., (Beograd: Savez kulturno-prosvetnih zajednica Jugoslavije, 1971), 667-671.
83. Kodrnja, Jasenka. „Ustanove za elementarnu difuziju kulture“, *Arhitektura*, br.158-159, (Zagreb: Savez Arhitekata Hrvatske, 1976), 25-27.
84. Крстајић, Перо., “Прво засиједање ЗАВНО-а“, *Побједа*, бр. 46., (Титоград: 13. новембар, 1955), 6.
85. Лалић, М., „Четири године планског грађења“, *Побједа*, бр. 1, (Цетиње: 1. јануар, 1951), 4.
86. Н., Ј., “У Срезу дурмиторском путујући биоскоп „Ловћен“ приказује филм „Славицу“, *Побједа*, (07.08.1949), 4.
87. Мандић, Светлана., “Никшић: Дом војске умјесто позоришту, служи наркоманима и пијанцима“, (Извор: <http://www.vijesti.me/vijesti/niksic-dom-vojske-umjesto-pozoristu-sluzi-narkomanima-pijancima-clanak-43399>, 26.02.2012.)
88. Maroević, Ivo. „Kotorski prvijenac“, *Čovjek i prostor*, br. 3, (Zagreb: Savez arhitekata Hrvatske, 1984), 10-11.
89. Maslovac, Zdravko. „Centar za kulturu u Kotoru“, *Čovjek i prostor*, br. 3, (Zagreb: Savez arhitekata Hrvatske, 1984), 12-13.
90. Милуновић, Р., „Никшић ће имати 40.000 становника“, *Побједа*, бр.130., (Цетиње: 3. јун, 1951), 3.
91. Младеновић, Ivica. „Put u svijet kulture ili dom kulture“, *Arhitektura*, br.158-159, (Zagreb: Savez Arhitekata Hrvatske, 1976), 37-38.

92. Мохоровчић, А., „Прилог теоретској анализи проблематике архитектонског обликовања“ у *Урбанизам и Архитектура*, број 1–2, (Загреб, 1950), 7.
93. Mutnjaković, Andrija. “Мogućа polivalentnost funkcija prostora edukacije I društvenog života”, *Arhitektura br. 158-159/76*, 44.
94. Mušič, Marko. „Spomen-dom Kolašin“, *Arhitektura*, br.158-159, (Загреб: Savez Arhitekata Hrvatske, 1976), 95-98.
95. Mušič, Marko. „Spomen-dom „Mitar Trifunović Učo“ Bosanski Šamac“, *Arhitektura*, br.158-159, (Загреб: Savez Arhitekata Hrvatske, 1976), 107-109.
96. Mušič, Marko. „Dom revolucije Nikšić“, *Arhitektura*, br.158-159, (Загреб: Savez Arhitekata Hrvatske, 1976), 129-132.
97. Mušič, Marko. *Kolašin: Marko Mušič: razstava arhitekture*, katalog, (Ljubljana: Društvo oblikovalcev Slovenije, 1977).
98. Neutelings, Willem Jan. „Simbolika izgubljena u prijevodu. Jan Kempnaers: Spomenici bivše Jugoslavije“, *Čovjek i prostor*, br. 5-6, 660-661, (Загреб: 2009), 62-67.
99. Pasinović, Antoaneta. „Regionalizam spomen-arhitekture ili spomeničnost arhitekture u regiji“, *Arhitektura*, br.158-159, (Загреб: Savez Arhitekata Hrvatske, 1976), 56-64.
100. Пејатовић, С., “Будући индустријски град“, *Побједа*, бр. 18, (Цетиње: 21. јануар, 1951), 4.
101. Пејатовић, С., “Са 107 отсто оствареним годишњим планом градско грађевинско предузеће у Пљевљима дочекало Дан Републике“, *Побједа*, (Цетиње: 29.11.1949), 3.
102. Пламенац, Бранка., „Култура отимања“, *Монитор*, бр. 1040, од 24.09.2010. (Извор: <http://www.monitor.co.me>)
103. Plešina, Lenko. “Dom culture-više aktivnost, manje spomenik”, *Arhitektura br. 158-159/76*, 39 - 40.
104. Radović, Ranko. „Spomen-kuća bitke na Sutjesci“, *Arhitektura*, br.158-159, (Загреб: Savez Arhitekata Hrvatske, 1976), 65-68.
105. Rašica, Božidar. „Arhitekt i dom kulture“, *Arhitektura*, br.158-159, (Загреб: Savez Arhitekata Hrvatske, 1976), 33-34.
106. Reba, Blagoje. „Uloga arhitekata projektanata u izgradnji domova kulture“, *Arhitektura*, br.158-159, (Загреб: Savez Arhitekata Hrvatske, 1976), 46-48.
107. Симоновић, Хајдана., “У вријеме када је Никшић имао четири биоскопа, Београд је имао само један“, (Извор: <http://www.vijesti.me/vijesti/u-vrijeme-kada-je-niksic-imao-cetiri-bioskopa-beograd-je-imao-samo-jedan-clanak-11678>, 26.02.2012.)
108. Р.С., “Станбена и комунална изградња у Иванграду“, *Побједа*, бр. 43, (Титоград: 19. октобар, 1958), 10.
109. Р.С., “Изградња фабричког хотела приводи се крају“, *Слобода*, бр. 44., (18. септембар, 1963), 8.
110. Р.С., “Још једна спомен-плоча у Колашину“, *Побједа*, бр. 46., (Титоград: 13. новембар, 1955), 5.
111. Рајковић, А., „Дом без крова а грађа труне“, *Побједа*, бр. 47, (Титоград: 16. новембар, 1958), 13.

112. Rolier, Andre. „Kulturni centri u Francuskoj“, *Kulturni život*, br.4, (1971), 362-375.
113. R.T. „Dom omladine u Beogradu“, *Arhitektura Urbanizam*, br. 44, (1967), 8-11.
114. С. К. „Спомен дом на Жабљаку“, *Пљеваљске новине*, бр. 440., (Пљевља, 1978), 7.
115. Словинић, А., “Изграђује се Жабљак – средиште дурмиторског среза“, *Побједа*,(02.07.1950), 2.
116. С., М., “Колектив Бродо-ремонтног завода у Тивту добио биоскоп“, *Побједа*, бр. 116. (Цетиње: 18. мај, 1951), 2.
117. Смолковић, Р., “Кухиње, терасе и балкони под ударом критике“, *Слобода*, бр.26.,(23. новембар, 1962), 3.
118. Т., М., „Фронтовци Бајица граде Дом културе“, *Побједа*, бр. 85, (Цетиње: 10. април, 1951), 2.
119. Т., “Усвојен предлог Вијећа да се подигне Дом синдиката“, *Побједа*, бр. 15, (Титоград: 12. април, 1959), 13.
120. У., Б., „Дом културе запуштен“, *Пљеваљске новине*, бр.458., (Пљевља: 1979), 6.
121. Шарановић, Љуба. “Активност домова ЈНА“, *Културни живот*, бр. 5. (1963), 588-596.
122. Šuvar, Stipe. “Škola kao dom kulture“, *Arhitektura br. 158-159/76*, 12 - 13.
123. „Aktivnosti domova JNA“, *Kulturni život*, br. 5., (Beograd: Savez kulturno-prosvetnih zajednica Jugoslavije, 1963).
124. *** “Фронтовци Пљеваља пружили велику помоћ Градском грађевинском предузећу“, *Побједа*, (Цетиње: 02.10.1949), 2.
125. *** „Изградња задружних домова“, *Побједа*, бр. 77, (Цетиње: 31. март, 1951),1.
126. *** “Како је замишљена даља изградња Титограда“, *Побједа*, бр. 118., (Цетиње: 15. мај, 1951), 3.
127. *** “Народни фронт Пљеваља у изградњи свог града“, *Побједа*, (Цетиње: 25.12.1949), 4.
128. *** „Pismo predsjednika Zajednice saveza arhitekata Jugoslavije, Živka Popovskog“, *Arhitektura br. 158-159/76*, 3.
129. *** „Убрзавају се радови на довршењу задружних домова“, *Побједа*, бр. 123., (Цетиње: 26. мај, 1951), 3.
130. *** “У Срезу беранском изграђено шест задружних домова“, *Побједа*, (05.02.1948), 3.
131. *** “Добар рад актива у Харемима“, *Слобода*, (Иванград: април, 1960), 6.
132. *** „Uloga kulturnih centara u kulturnoj politici“, *Kulturni život*, br.3, (1971), 257-267.
133. *** “Градски народни одбор у Пљевљима у прошлој години постигао велике успјехе у изградњи града“, *Побједа*, бр. 14, (Цетиње: 17. јануар, 1950), 2.
134. *** „Прво црногорско позориште“, *Побједа*, бр. 55., (Цетиње: 7. март, 1950), 3.
135. *** “Отворено Которско народно позориште“, *Побједа*, (Цетиње: 5. јануар, 1950), 3.

136. *** “У новом умјетничком павиљону у Титограду”, *Побједа*, бр. 30., (Титоград: 20. јул, 1958), 5.
137. *** “Иванград – привредни центар лимске долине“, *Побједа*, (Цетиње: 29.10.1949), 3.
138. *** “Нови Иванградски срез – јако економско подручје“, *Побједа*, бр. 32, (Титоград: 7. август, 1955), 7.
139. *** „Убрзани развој Никшића“, *Побједа*, бр.4., (Титоград: 19. јануар 1958), 5.
140. *** “Подигне се зграда новог позоришта у Никшићу“, *Побједа*, (Цетиње: 02.10.1949),3.
141. *** „Razvoj kulture u SR Crnoj Gori“, *Kulturni život*, br.8-9, (1970), str. 717-727.
142. *** “Шта је са новцем за Спомен-дом у Андријевици“, *Слобода*, бр. 30., (8. фебруар, 1963), 6.
143. *** “Музеј Народноослободилачке борбе у Цетињу“, *Побједа*, бр. 86, (Цетиње: 13. април, 1951), 2.
144. *** “У Жабљаку ће бити подигнут споменик-маузолеј“, *Побједа*, бр. 32, (Титоград: 7. август. 1955), 4.
145. *** „Спомен дом на Жабљаку“, *Пљеваљске новине*, бр. 439., (Пљевља, 1978), 4.
146. *** “Славље у Колашину“, *Побједа*, бр. 17., (Титоград: 26. април, 1959), 3.
147. *** „Сами - Себи“, *Побједа*, бр.3003., (Титоград: 11. фебруар, 1971), 5.
148. *** „Урбанистичко решење насеља Плужине“, *Архитектура – Урбанизам*, бр. 78-79, (Београд: 1977), 91.
149. *** “Модерна здравствена станица у Мојковцу“, *Побједа*, бр. , (Титоград: 14. јануар, 1971), 1.
150. *** „Основна школа Максим Горки“, *Архитектура урбанизам*, бр. 38 (1966), 51-52.
151. *** „Дом културе у Улцињу“, *Каталог 8. Салона архитектуре у Београду*, (Београд: Музеј примењене уметности, 1982), 53.
152. „Дом ЈНА – завршен“, *Пљеваљске новине*, бр. 429, (Пљевља, 1978), 1.
153. *Пљеваљске новине*, бр. 445, (Пљевља, 1979), 6.
154. *Пљеваљске новине*, бр. 437, (Пљевља, 1978), 14.
155. *Архитектура урбанизам*, бр. 38 (1966), стр. 51-52.

Интернет:

156. „Куда је нестало добри дух Никшића“, од 18.05.2009. (Извор: <http://nkgradinfo.blogspot.com/>, преузето 23.11.2012.)
157. „Дан Општине Бар“, (http://www.barinfo.co.me/Arhiva_vijesti/23.11.2011.html, 10.12.2012.)

Биографија аутора

Општи подаци

Мр Славица Стаматовић Вучковић је рођена 21. јула 1971. године у Подгорици, Црна Гора. Ради на Архитектонском факултету Универзитета Црне Горе у Подгорици од 2004. године као асистент – сарадник у настави. Члан је Инжењерске коморе Црне Горе и Савеза архитеката Црне Горе, гдје је била члан управног одбора и секретар у периоду 2008-2012. године.

Образовање и усавршавање

Основну школу и Гимназију (природно-математички смјер) завршила је у родном граду. Дипломирала је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 1998. године са просјечном оцјеном 8.37, чиме је стекла звање дипломираног инжењера архитектуре. Као стипендиста италијанске владе завршила је два Мастер програма II степана. Најпре је, у периоду 2001-2002. године, завршила Мастер II степана на Универзитету Леће на школи I.S.U.F.I. - Innovative Materials and Technologies School (University of Lecce, Lecce, Italy) са финалним радом „High Resolution Remote Sensing Data for Urban Monitoring and Control“. Затим, у периоду 2003-2004. године и Мастер II степана на Универзитету „La Sapienza“ у Риму (Prima Facolta' di Architettura “Ludovico Quaroni”, Roma, Italy) са финалним радом „Verso il fiume-un affaccio sull'acqua“ и оцјеном - *briljantno*. 2008. године је као стипендиста Владе Сједињених Америчких Држава у оквиру универзитетског програма размјене - Exchanging Program JFDP (Junior Faculty Development Program) - боравила на Архитектонском факултету (College of Design) Ајова Универзитета у Ејмсу, САД (Iowa State University, Ames, Iowa, USA). Била је и номинована и као стипендиста грчке владе али ту стипендију није искористила.

Рад и напредовање у струци

Након завршетка основних петогодишњих студија на Архитектонском факултету у Београду, мр Славица Стаматовић Вучковић је радила као пројектант приправник у *Секретаријату за развој Владе Републике Црне Горе* (1998-1999), а затим као пројектант сарадник у *Републичком Заводу за урбанизам и пројектовање* (РЗУП) у Подгорици (1999 – 2001), гдје је учествовала у изради великог броја архитектонских и архитектонско-урбанистичких пројеката.

У периоду 1998 – 2001. године такође сарађује са Поштом Црне Горе као пројектант ентеријера. У периоду 2005-2008. године сарађивала је са студиом *BusinessArt – Architectural and project management, Milan, Italy* - студио у Подгорици – као главни и одговорни пројектант на великом броју архитектонских пројеката и пројеката ентеријера (Аеродром у Подгорици и Тивту, Телеком, Ресторан „Галион“, Хотел „Вардар“, итд.). Из те сарадње је и I награда на међународном архитектонском конкурс за идејно решење Atlas Capital Centra - АСС у Подгорици (са арх. Младеном Крекићем и арх. Ксенијом Булатовић), који је у извођењу, праћен изложбом „Трансформатор“ на којој је приказано идејно решење (Бетон хала, Београд, 2007). У периоду 2008-2010. године сарађивала је са *Центром за архитектуру и урбанизам* (САУ) и *студиом Synthesis* у Подгорици као главни пројектант и планер на великом броју идејних и главних архитектонских, архитектонско-урбанистичких и урбанистичких пројеката.

Била је аутор и медијатор серијала „*Архитектура и филм*“ који се састојао од предавања и дискусија прећених пројекцијама филмова са циљем разумевања и повезивања простора архитектуре и простора филма (Vol.1: „Frank Lloyd Wright“ - Рајтова архитектура у филмовима, и Vol.2: „Невидљиви градови“ - Индустијски и Постмодерни град, КИЦ “Будо Томовић“, Подгорица, март-април 2005). Била је и члан више стручних комисија и жирија за оцену и одабир архитектонских, урбанистичких и умјетничких рјешења. Организовала је и учествовала на великом броју студентских радионица као ментор и предавач. Добитник је Плакете за допринос развоју Архитектонског факултета у Подгорици (2012). Излагала је на Салонима Архитектуре у Београду (Музеј примењене уметности, 2004, 2007).

За представљање државе Црне Горе са радом - „Трансформација - од Арсенала до Порто Монтенегро“ на XI Бијеналу архитектуре у Венецији 2008. године (*Out there: Architecture Beyond Building*) у својству заменика комесара мр Славица Стаматовић Вучковић је један од три добитника (са проф. др. Гораном Радовићем и проф. Александром Кековићем) највећег државног признања, *Тринаестојулске награде* за архитектуру, за 2009. годину.

Списак научних и стручних радова

Публикације у уредништву:

1. Stamatović, Slavica... et all. *Savremeni izraz tradicionalnih kuća u Crnoj Gori*, (Podgorica: Ministarstvo turizma i zaštite životne sredine, Ministarstvo za ekonomski razvoj, GTZ- Njemačka tehnička saradnja, 2007).
2. Stamatović, Slavica... et all. *ECO Lodge koncept u Crnoj Gori*, (Podgorica: Ministarstvo turizma i zaštite životne sredine, Ministarstvo za ekonomski razvoj, GTZ - Njemačka tehnička saradnja, 2008).

Радови објављени у зборницима:

1. Стаматовић Вучковић С., Кујунџић К., Бојковић В., “Валоризација и потенцијали ревитализације индустријских објеката у Црној Гори“, III Конференција *Индустријско наслеђе - проблеми и могућности интегративне заштите, презентације и ревитализације*, Београд, 23. новембар, 2012., ур. Светлана Димитријевић Марковић, (Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2012, CD- ROM), ISBN 978 – 86 – 81157 – 86 – 2, COBISS. SR – ID 195894540.
2. Stamatović Vučković, Slavica., „Literature and Architecture: Alessandro Baricco - Boundaries of Space“, *Међународни научни skup Interdisciplinarni pristup književnosti*, Centar mladih naučnika pri Crnogorskoj akademiji nauka i umjetnosti (CANU), Podgorica, 20. novembar 2012. (Podgorica: CANU, 2013, zbornik u procesu izrade)
3. Stamatović Vučković, Slavica., „Architectural communication aspects: Denotative and Connotative Meanings of Revolution Memorial Hall in Nikšić, Montenegro“, *Internatinal Conference Architecture and Ideology*, Belgrade, 28-29 September, 2012., digital proceed. (Belgrade: Faculty of Architecture University of Belgrade, 2012), pp. 165 – 172.
4. Stamatović Slavica., “Revivifications and articulations of public space in central part of Podgorica“, Зборник радова са годишњег саветовања урбаниста и архитеката, *КОМУНИКАЦИЈЕ 2004 – Јавно добро – идентификација*,

употреба, управљање, дизајн, (Београд: ЦЕП - Центар за планирање и развој, 2004), 81-84.

5. Stamatović Slavica., “IMPRESSIO – Охридска кућа”, Зборник радова са Међународног стручног-научног саветовања *КОМУНИКАЦИЈЕ XXIV - Урбано и архитектонско наслеђе у III миленијуму*, Пераст, (Београд: ЦЕП - Центар за планирање и развој, Архитектонски факултет, 1999), 149-150.

Остали релевантни радови:

1. Stamatović Slavica., „Kontrola prostora – Zid“, *Transformacija - od Arsenala do Porto Montenegro*, Katalog za XI Bijenale arhitekture u Veneciji “Out there: Architecture Beyond Building” - Crnogorski paviljon, ur. G. Radović, (Podgorica: Ministarstvo kulture, sporta i medija Crne Gore, 2008), str. 103 – 113. (ISBN 978-86-907295-7-9, COBISS.CG – ID 12969232)

Излагања/предавања:

1. “Prostor između - KONTRAPROSTOR” (“Space BETWEEN - CONTRASPACE”), *II Multidisciplinarna konferencija “GRAD”*, (Beograd: Filozofski fakultet, 2004).
2. “Montenegro – Under Construction”, College of Design, Iowa State University, Iowa, USA, april, 2008.
3. “Solar decathlon – američko iskustvo”, Workshop: “Urbani menadžment, planiranje, projektovanje i održivi razvoj Tivta”, studentska radionica, GTZ (German Technical Cooperation), Tehnički Univerzitet – Berlin, Arhitektonski fakultet – Podgorica, Tivat, jun 2008.
4. “Tradicionalna arhitektura i energetska efikasne tehnike”, *Konferencija: “Energetska efikasnost u Crnoj Gori”*, Ministarstvo za ekonomski razvoj, Austrijsko-Crnogorsko partnerstvo, CHF, GTZ, jun 2008.
5. M.E.C.C.A. - Middle European Colony of Contemporary Art – Architectural Workshop “From the ideal city to reality – a vision for a town” – Terezín, Češka Republika, jul - avgust 2001.

Умјетнички радови:

1. “COPY - PASTE”, дигитална графика, изложба Webart-а “Cloning”, Podgorica, jun 2004.
2. Перформанс “Урбана провокација - ТРАГОВИ”, у оквиру уметничког пројекта *Ланац откривања* трг Ивана Милутиновића – центар Подгорице, септембар 2001.
3. Film „Sativa Cannabis“ (trajanje 8:50min), Akademski Filmski Centar (AFC) „Studentski grad“, Beograd, produkcija 1995 / 1996.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Славица Стаматовић Вучковић

Број уписа

205/38

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

**„Облици архитектонске комуникације на објектима културе
у Црној Гори у другој половини XX века“**

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високо-школских установа,
- да су резултати коректно наведени, и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

У Београду,

18. 04. 2013. год.

Потпис докторанта

Славица Стаматовић Вучковић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Славица Стаматовић Вучковић
Број уписа 2605 / 38
Студијски програм АРХИТЕКТУРА / URBANIZAM
Наслов рада „Облици архитектонске комуникације на објектима културе
у Црној Гори у другој половини XX века“
Ментор PROF DR. VLADIMIR MAKO
Потписани-а Славица Стаматовић Вучковић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања 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.

У Београду,

18. 04. 2013. год.

Потпис докторанта

Славица Стаматовић Вучковић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Облици архитектонске комуникације на објектима културе
у Црној Гори у другој половини XX века“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Common) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа)

У Београду,

18. 04. 2013. год.

Потпис докторанта

Нашава Николић