

Татјана Карабеговић¹
Архитектонски факултет, Универзитет у Београду

МОДЕРНА АРХИТЕКТУРА И ИСКУСТВО МОДЕРНОСТИ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА БЕОГРАДА У ФИЛМУ ЉУБАВ И МОДА (1960)

791.221.4

316.728:72(497.11)*19*

COBISS.SR-ID 276109580

Апстракт

Модерна архитектура Београда у друштвеном (филмском) контексту није *mimesis* већ модел у производњи значења који функционише на основу знакова организованих у визуелни језик. Како су значења произведена у култури и историји, она је извор производње друштвеног (политички мотивисаног) знања, отворени текст у друштвеном и културном пољу који, посредством моћи, заступа одређени систем вредности, а као један у систему текстова, режима исказивости друштвеног идентитета, формира археологију знања. У филму Љубав и мода (1960) Авала филма, модерна архитектура Београда је репрезентована као друштвени феномен у елементима нових друштвених идентитета и друштвених промена (комерцијализма, урбане и потрошачке културе) захваљујући сетовима значења која су већ уређена интерпретативним традицијама. Као део система репрезентације самоуправно-социјалистичког идентитета, архитектура је заступала знање о аутентичном југословенском *Zeitgeist*-у, виђеном кроз објектив филмске камере (кроз еманциповани дискурс архитектуре уписан у нееманциповани дискурс филма).

Кључне речи

модерна архитектура, репрезентација, југословенска кинематографија, самоуправни социјализам, модерност

Након Другог светског рата нова власт у Југославији обећала је нови свет који је требало да постане свет једнакости и слободе – свет новог човека, до кога се, након 1948. године и утемељења идеолошке платформе у аутентичности југословенске револуције, могло стићи со-

1 tkarabeg@gmail.com

цијалистичком изградњом и преображајем друштва кроз аутентичан политички, економски и културни програм назван *југословенски пут*. У тренутку обећања институционализована је и филмска индустрија, која је, упркос либерализацијама, до краја 1968. године, када је идеолошка платформа измењена, остала у стању продукционог етатизма. Репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године била је део система репрезентације самоуправно социјалистичког идентитета кроз архитектуру приказану на филму. Овај идентитет се градио приказивањем система модерне архитектуре који је могао припадати било којој од конфигурација према постојећим интерпретативним традицијама. Модерна архитектура у филму *Љубав и мода*² (1960) Љубомира Радичевића у продукцији Авала филма, од почетка шпице (где су у другом плану педантно приказани архитектонски објекти на Тргу Теразије, на Тргу Маркса и Енгелса и на Булевару Револуције)³, преко приказа својеврсних пејзажа града, имала је значајну улогу у репрезентацији нове, самоуправно социјалистичке модерности.

Филм приказује покушај младих људи који се баве једриличарством да се, будући да аеро-клуб не може да им плати летовање, сами организују. У паралелној причи, предузеће „Југошик” разрешава проблеме око организације модне ревије, конкурентских односа са предузећем „Југомода” и кршења комерцијалног договора око иступања на тржиште. Филм се завршава спектакуларном „Југошиковом” модном ревијом и почетком романсе између главне јунакиње Соње (Беба Лончар), студенткиње архитектуре и Боре (Душан Булајић), „Југошиковог” модног креатора.

2 „Љубав и мода – пп. Авала филм – пс: Љубомир Радичевић, Ненад Јовичић – р: Љубомир Радичевић – ф: Ненад Јовичић – м: Бојан Адамић – сц: Душан Јеричевић – мт: Милица Полићевић (Јевтић) – гл: Десанка (Беба) Лончар, Душан Булајић, Мија Алексић, Миодраг Петровић- Чкаља, Љубомир Дидић, Северин Бијелић, Мића Татић, Владимир Медар – мет: 2.880 – тп: 35мм; колор; вајдскрин – род: играни – од: 22. XI 1960.” (Пић 1970: 190–191).

3 Данашњи назив Трга Маркса и Енгелса је Трг Николе Пашића, а Булевар Револуције Булевар краља Александра.

Пословна зграда „Хемпро“: интернационални стил и одсуство самоуправљања

У заплету, у сцени у којој је приказан Борин долазак на састанак у предузеће, јасно је предочено да је реч о уласку у Пословну зграду „Хемпро“ (1953–1956).⁴ Унутар архитектонског дискурса овај објекат је тумачен са више аспеката. Уз наводе о дOMETИМА архитекте Алексеја Бркића, који је „допринео продору [...] савременијег језика у интерпретацији тема архитектуре, ослобођеног стерилних образаца старе синтаксе и граматике осиромашеног функционализма“ (Martinović 1978: 163), зграда „Хемпро“ је названа првим значајним остварењем једног од представника „нове авангарде београдске архитектонске школе“, који је, будући да му је „далека свака догма у архитектури“, наговестио „појаву [...] неконвенционалне и оригиналне архитектуре својеврсног манира и ликовног 'каприца'“ (исто: 162). Интерпретације о ослобађању од догме у архитектури и сведочења о томе да је објекат изграђен у време „у коме се неталентованост заплитала о журбу и немоћ административног пројектората над пројектовањем“, када Бркић, „гради [...] мијесовском архитектонском једноставношћу и геометризмом тада популарног 'интернационалног' стила“ (Митровић 1975: 45), потврђују да је реализацијом објекта управо према синтакси интернационалног стила, Пословна зграда „Хемпро“ била један од значајнијих примера антидогматизма у архитектури којим се, кроз дискурсе архитектуре, стабилизовао пожељан систем вредности нове Југославије⁵.

У филму *Љубав и мода* исти објекат је, без обзира на то где су сцене у ентеријеру заиста снимљене, приказан као пословни простор, али не као простор специјализованог спољнотрговинског предузећа хемијских производа⁶, за чију је намену и пројектован, већ као епицентар пословања у области моде. Заплет и тема филма су елаборирани појмовима „модерна реклама“, „тржиште“, „конкуренија“, а овиме предочено да се филм бави најексплицитнијим производом потрошачке културе.⁷ Тема моде је у југословенским оквирима била покренута још 1946. године, у

4 Зграда се налази на адреси Теразије бр. 8.

5 Видети: Aleksandar Ignjatović, „Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980“, u: Miško Šuvaković, ed., *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata* (Београд: Orion Art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2012), стр. 689-710.

6 *Хемпро а.д.* <http://www.hempro.co.rs/> [Приступљено 17.7.2017].

7 Видети: Мирослава Малешевић, „Искушења социјалистичког раја – рефлексije конзумеристичког друштва у југословенском филму 60-тих година XX века“, *Гласник етнографског института* (Београд) бр. LX (2012), стр. 107–123.

првом броју часописа *Укус* у издању АФЖ Југославије, констатацијом: „Све претераности у име једне апстракције која се зове 'мода' доказ [су] одсуства укуса и претварају жену у карикатуру” (Велимировић 2007: 342, 359, 343). Уз одбијање западне моде као „производа буржоаског, класног друштва”, предложена је одећа која је требало да буде „бескласна, удобна, практична и лепа”, при чему је лепо одређено као „'ненаметљиво', 'скромно' и 'солидно’”, те су појмовима „једноставност, практичност, умереност, чедност и прикладност” успостављена нова естетска мерила и темељи „социјалистичког 'доброг укуса’” (исто: 343). Већ 1948. године, прилоге који су пратили изложбу модела московског Дома моде са страница поменутог часописа заменили су „Диоров *New Look* лансиран у Паризу претходне године” (исто.).

Одевање у Југославији, које је, унутар политике обнове земље, било строго рационализовано, након 1951. године, почиње да се либерализује (Марковић 1996: 312). Уз проблеме неквалификоване радне снаге и лошег дизајна, развој текстилне индустрије је интензивирао средином педесетих, када је, у складу са одлукама из 1955. године о сузбијању мера рационализације и повећању стандарда, паралелно са утростручењем увоза робе широке потрошње, повећан и увоз текстилне робе. Шездесетих је уследио преображај, те естетизација производа проузрокована отвореношћу ка Западу, шопинг туризмом, успоном социјалистичке средње класе, аспирацијама ка потрошачкој култури подстакнутим порастом личних доходака, прихватањем западних потрошачких навика, бојкотом неестетизованих производа од стране потрошача и, коначно, привредном реформом из 1965. године, којом је дозвољено рационалније пословање и „слободније деловање тржишних законитости потискивањем административне интервенције” (Велимировић 2007: 349). Годину дана пре него што ће филм бити снимљен, 1959, само једна четвртина Југословена куповала је конфекцијску робу (Марковић 1996: 313).

Иако се филмска значења Пословне зграде „Хемпро”, у ширем смислу, могу тумачити у контексту покушаја да се филмом учествује у промоцији нових производа југословенске модне индустрије, кључно место у семиотизацији имала је чињеница да зграда заправо није интерпретирана као место самоуправно социјалистичког пословања. Истовремено са горе поменутих појмовима, модни посленици се један другоме обраћају са „друже”, што је једино место у филму које реферира на тада важећи, самоуправно социјалистички систем. Иако делује да ће филм ос-

ветлити механизме социјалистичког тржишта на којима сам инсистира, они су из филма изостављени, као што су изостављене и било које друге референце на тада актуелни југословенски контекст. Ово потврђује сегмент интервјуа који је режисер дао 2010. године:

Док смо ми снимали, дошло је до кадровске промене у Авала филму – Ратко Дражевић дошао је да буде директор, а он је, зна се, кренуо из Удбе, па је био у спољној трговини, и довео је за уметничког директора Борислава Михајловића Михиза. Ратко се није мешао, само је рекао да нам је буџет загарантован, а Михиз је повремено постављао питања, гледао и тако смо ми филм почели са једним, а завршили са другим људима. Не могу ставити примедбу ни једнима ни другима – са једне стране били су добронамерни, а са друге било је умесних сугестија и примедба које смо узели у обзир у завршној монтажи и обради. Али, пре него што је кренуо у јавну дистрибуцију, то је Ратко Дражевић сазнао преко својих извора, и не гледајући филм, неки људи из тадашњих политичких, борачких структура запитали су како се то прави неки 'американизовани' филм, са 'американизованом' омладином, музиком, плесом, где су ту 'акције народне омладине' и тако редом. Па је онда дошао приговор да се у филму самоуправљање извржава руглу а то је у оно време била табу тема – не дирај у самоуправљање. И ја сам се забринуо шта ће се догодити. Михиз је саветовао да неке сцене, које би тога могле да се тичу скратимо. Нисам био вољан, али сам на крају пристао бојећи се најгорег – да се филм забрани. (Radičević 2010)

Архитектонски објекат реализован према синтакси интернационалног стила, заправо је коришћен у сценама у којима се тема моде у Југославији интерпретира изостављањем „табу” сцена о самоуправљању. Наратив који није утемељен у тада актуелном југословенском друштвено-политичком корпусу, а приказује тему која је најексплицитнији производ потрошачке културе, није се косио са одабиром архитектуре модерне естетике која је „тријумфовала у читавом свету педесетих година”, што је „популарно било познато као 'модерна архитектура' [...] испражњена и лишена свог социјалног идеализма” (Dženks 1990: 52). Одмак од самоуправљања био је подударан са чињеницом да су интернационални стил „већином прихватале националне владе као и водеће међународне корпорације”, тј. са његовом наводном апстакцијом и универзалношћу и „политиком аполитичног” (исто.). У фикционом контексту, архитектура интернационалног стила, употребљена је управо због њених на-

водних универзалних значења, а ово је допринело конструкцији слике не само деполитизоване и либерализоване, већ и пре свега од социјалистичког самоуправљања деидеологизоване реалности у филму. Деидеологизована слика фикционе реалности, позиционирала је ову реалност на запад, што је, у ширем друштвеном политичком контексту, у биполарном свету, носило специфична значења – не бити део истока, чиме се, уједно, потврђивала прокламована специфичност Југославије.

Будући да је Пословна зграда „Хемпро“, филмском интерпретацијом извучена из окружујућег, актуелног југословенског контекста и репрезентована у складу са поставкама интернационалног стила као „политике аполитичног“, *Љубав и мода* је, изузимајући идеолошку супстанцу, на ново идеологизовала, дискурсима архитектуре већ идеологизовану, наводно политички неутралну, верзију модернизма у послератним годинама. У ширем друштвено-политичком контексту, реч је о производњи значења која су била далеко од политички неутралних верзија.

Аеродром „Београд“: слика не-места

Највећи део филма снимљен је у окружењу „бежанијског“ аеродрома, унутар архитектонско-урбанистичког простора који је изграђен пре Другог светског рата. До 1927. године завршена је прва етапа уређења ваздушног пристаништа, подигнути су пратећи објекти и бетонски хангари, када је, 25. марта 1927, као међународно јавно пристаниште и војна ваздухопловна база – Аеродром „Београд“, и отворен (Трифунковић 2013: 99). Друга етапа изградње започела је 1929, а завршена 1931. и 1932. године, изградњом Пристанишне зграде (1931), Официрског дома краљевског ваздухопловства (1931–1932) Богдана Несторовића, Хангар-радионице за поправку и ремонт авиона (1931) Милутина Миланковића, централног складишта војног ваздухопловства и више мањих монтажних хангара типа *Ахенбах*.⁸ Након Другог светског рата, на овом аеродрому је обновљен цивилни ваздушни саобраћај. У употребном стању остали су хангар-радионица, централно складиште, монтажни хангари типа *Ц*, два монтажна *Ахенбах* хангара и део инфраструктуре. Пристанишна зграда преправљена је за смештај аеродромских служби, а почетком 1946. изграђен је нови објекат за прихват путника и торањ за контролу лета (АЈ, фонд 620, ф. 409. према: Мишић 2008). Од 1947. до 1962. године бежанијски аеродром, тј. Аеродром „Београд“, био је

8 Видети: Мишић 2008: 95–114.

матична база предузећа Југословенски аеротранспорт и главна међународна ваздушна лука у Југославији (исто.).

Архитектонско урбанистички простор Аеродрома „Београд” приказан је као простор урбане свакодневице, забаве, слободног времена, место сусрета, али и као не-место, путников простор (Оже 2005: 73–111). Једини путник који прелеће државну границу је директор „Југошика”. Сцене одласка и повратка из Рима снимљене су уз референце на запад и без јасних визуелних интерпретација зграде аеродрома. Марк Оже (Marc Auge) пише:

Нека места постоје једино кроз речи које граде њихову слику; то су заправо непостојећа, имагинарна места, баналне утопије и клише-тиране представе о простору. То су супротности онога што Мишел де Серто назива не-местом, супротности митских места [...]. Јер, у таквим случајевима речи не стварају јаз између свакодневно функционалног имена и изгубљеног мита, него производе слике и митске представе чинећи их делотворним, пунећи их животним ситуацијама [...]. (Оже 2005: 90, 91, наглашавање М.О.)

Аеродром је репрезентован и као слика „пролазног простора” ка западу, место са кога се несметано може путовати на запад, и као „клишетирана представа” запада, место које се налази на западу. У ширем идеолошком контексту, ово је носило значења места либерализације, јер, док је исток мобилност сматрао декадентном, запад ју је, тумачењем ограничења путовања угрожавањем људских и грађанских права, сматрао синонимом политичке и индивидуалне слободе (Vowincke 2012). Један од чиниоца у изградњи представе запада било је управо брисање слике зграде Аеродрома „Београд”. Да ли је ова слика избрисана јер у време снимања филма аеродром није имао репрезентативну зграду? Нова пристанишна зграда аеродрома „Београд”, на новој и садашњој локацији аеродрома, изграђена је годину дана након реализације филма. (Žunković 1962: 3) Да ли би сцене са аеродрома биле снимљене на исти начин да је нова зграда, за коју су пројектанти 1962. године награђени Седмојулском наградом за архитектуру (*Arhitektura urbanizam* 1962: 52), била изграђена у време снимања филма?

Трг Маркса и Енгелса и Палата СИВ-а: вожња центром Београда и лет над Београдом

Филм почиње шпицом где камера прати Соњу, која на веспи пролази центром Београда. У другом плану приказани су архитектонски објекти на Тргу Теразије, Тргу Маркса и Енгелса и на Булевару Револуције – сегменти архитектонских објеката који су изграђени и пре и после Другог светског рата – Палата „Албанија” (1938–1939) Бранка Бона, Миладина Гракалића, Миладина Прљевића и Ђорђа Лазаревића; зграда Дома металургије (1957) Стојана Ковачева; зграда Савезне привредне коморе, која је реализована по иницијалном пројекту Лавослава Хорвата за Савезну индустријску комору, а након освајања награде на конкурсу расписаном 1954, завршена 1959. године; зграда Југословенске инвестиционе банке (1958) Владете Максимовића; Дом синдиката (1951–1955) Бранка Петричића; објекат бивше зграде ЦК КПЈ, који је као Привилегована аграрна банка (1932–1934) реализован по пројекту Петра и Бранка Крстића; зграда Савезне скупштине ФНРЈ (1907–1936), реализована као Дом народне скупштине по пројекту Јована Илкића и уз учешће Павла Илкића; палата Главне поште, са Поштанском штедионицом, Главном поштом и Главним телеграфом (1933–1934), које су изграђене према пројекту Василија Андросова.

Иако нема јасних трагова о разлозима за одабир управо ове архитектуре за конструкцију филмске слике мелодрамског заплета „скупе лимунаде” и „мале љубавне заврзламе” (Munitić: 1963: 117), може се претпоставити да се савремени филм⁹, могао произвести и интерпретацијом архитектонских објеката, који су, без обзира на то да ли су били реализовани пре или после рата, оличавали значајне домете. Палата „Албанија” (ИАБ, фонд бр. 6, ф. 30-25-1938) након рата је интерпретирана са бројних становишта¹⁰, посебно у вези са спорењем око ауторства и у разговорима о евентуалним изменама 1958. године (М. О. 1958: 7), иако се раније писало да је „јединствен пример савременог стварања у области архитектуре у свету” (Здравковић 1940). Зграда Дома металургије тумачена је у контексту намере да се пројектанти у Југославији у широком фронту опробају на савременим објектима са челичним скелетом, и иако се, због помањкања префабрикованих елемената, сматрало да

9 „Имао сам идеју да урадим нешто што је савремени филм.”, Radičević. (курзив Т.К.)

10 Видети: Милица Церанић, „Историја и архитектура Палате 'Албанија' у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. VI (2005), 147-162; D. Šarenac „Ideja o izgradnji palate 'Albanija' rođena je tačno pre 25 godina – o najlepšoj zgradi u Beogradu”, *Duga*, 10. oktobar 1960.

је имала недостатака, оцењено је да је „позитивни корак [...] у развоју наше савремене архитектуре” (Poznanović 1962: 25).

О згради Савезне привредне коморе расправљало се пре свега у вези са променом намене, и констатовано је да „на оваквом месту једна изложба индустрије не би могла економски да опстане” (Olga Milićević-Nikolić 1960), да је уместо „сталне изложбе индустрије” (Minić 1960: 19) потребно поставити друштвени центар комерцијално-пословно-забавног карактера. Зграда Југословенске инвестиционе банке названа је објектом изграђеним „у тренутку када је тај простор рушио грађевинске и урбанистичке симболе своје старобалканске прошлости” и када је изградњом тунела требало спајати „Нови Београд са главном саобраћајницом топографског хрбта старог града” (Митровић 1975: 89). Такође, сматрана је производом Максимовићевог приступа пројектовању, који је био „нов за београдске прилике, иако је тада под корбизијанским протекторатом много коришћен у свету” (исто.), и који је „у свет стереотипне и обезличене серијске архитектуре унео [...] елементе функција као свеж и савремен мотив ликовног израза” (Martinović 1978: 124). Дом синдиката је описан као „невољни прилог неокласицизму наших дана” (исто. 144), док је објекат бивше зграде ЦК КПЈ анализиран са становишта обнове и надоградње Привилеговане аграрне банке за потребе ЦК КПЈ након рата и девастирања објекта током бомбардовања Београда (Крстић према Просен 2014). Зграда Савезне скупштине ФНРЈ (1907–1936)¹¹ и палата Главне поште, са Поштанском штедионицом, Главном поштом и Главним телеграфом¹², нису биле предмет посебних архитектонских интерпретација.

Поменућа архитектура, реализована на најразличитијим архитектонским принципима, имала је и шири културни значај – објекти изграђени у социјалистичкој Југославији, делимично, а објекти реализовани пре Другог светског рата, сви, у потпуности, јесу служили за смештај најзначајнијих југословенских институција. Мелодрамски заплет „скупце лимунaде” био је постављен у простор са својеврсним симболичким потенцијалом нове, самоуправно социјалистичке Југославије.

11 Видети: Александар Кадиевић, „У трагању за узорима Дома народне скупштине”, *Наслеђе* (Београд), бр. VI (2005), 45-54.

12 Видети: Михајлов, Саша, Мишић, Биљана „Палата Главне поште у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. IX (2008), 239–264.

Из архитектонских интерпретација Трга Маркса и Енгелса, који је доминантно анализиран са урбанистичких аспеката, никада у потпуности није изузимана идеја о симболичком потенцијалу који је овај трг у новој Југославији требало да добије. Под Тргом се подразумевао „шири градски простор између Теразија и Улице Маршала Тита, са зградама Дома синдиката, 'Борбе', бивше зграде ЦК КПЈ, Савезном скупштином, Пионирским парком и зградама Градске скупштине и Скупштине Србије (некадашњим дворовима), с Главном поштом и Ташмајданским парком” (Stojanović 1978: 93). Након што је 1955. објављен општи, југословенски, анонимни конкурс за споменик Марксу и Енгелсу и за могуће просторне интервенције на тргу, започета је реализација по првонаграђеном раду Хранислава Стојановића. Постављање споменика Марксу и Енгелсу требало је да заокружи нови репрезентативни простор нове Југославије, чија је изградња започела изградњом Дома синдиката и смештањем ЦК КПЈ у објекат Привилеговане банке, и може се сматрати последњим степеником у брисању претходних симболичких вредности истог простора који је, у идеолошком колоплету предратне Југославије, педантним реализацијама поменутих објеката, заједно са дворовима и Црквом Светог Марка у непосредној близини, грађен као њен репрезентативни простор.¹³ Од тренутка расписивања конкурса 1955. године до фазе реализације првонаграђеног решења дошло је, међутим, до измене. Након победе Стојановићевог рада, којим је предвиђено затварање саобраћаја испред зграде Дома синдиката, са осовински постављеним спомеником на пешачком платоу, испред кога је предвиђен базен у коме би се скулпторални израз, са намером да искаже „захвалност народа социјалистичке Југославије оснивачима модерног социјализма” (Стојановић Б. 1956: 556), „огледао” (исто: 558) и тако удвајао ефекат, споменик је из решења изостављен, а 1959. године. Према Стојановићевом решењу, заснованом на идеји да би се „приликом решавања проблема споменика требало осврнути и на моменат оперисања воденим површинама” (Стојановић Х. 1950: 184), реализован је само каскадни базен са водоскоцима. Симболички потенцијал трга овиме, међутим, није изгубио на снази.

Одустајање од споменика, који је требало да евоцира темељ југословенске аутентичности, ослоњен на, како је навођено, правилно ишчитавање марксизма и лењинизма, може се сматрати знаком промењене парадигме југословенства, који је регулисан кроз дискурсе архитектуре. Семиотичка структура споменика Марксу и Енгелсу, која је била

13 Видети: Михајлов, Саша, Мишић, Биљана „Палата Главне поште у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. IX (2008), 239-264.

уписана у Стојановићеву тврдњу о модерном социјализму, сведочила је о особинама споменика аутентичном југословенству као садржају југословенске нације, скупу њених моралних вредности и трезору њене културе, али, чини се да су архитектонски објекти, који су формирали трг, и пре свих зграда Дома синдиката, као место „општенородног парламента”, сталног заседања представника радничке класе, већ били довољан и адекватан споменик самоуправљању.

Филмска слика девојке која, обучена по последњој моди, пролази тргом на веспи, такође се може разумети као знак промењене парадигме југословенства, коју је, пак, регулисао дискурс филма. Семиотичка структура филмског наратива урбане свакодневице из које су изостављани идеолошки садржаји, била је предмет и бројних наратива филмске критике, а подразумевала је оно што Мунитић назива „незаинтересованост аутора [...] за било који вид наше стварности” (Munitić 1963: 117). Простор идеолошке репрезентације нове Југославије је ресемантизован филмском интерпретацијом која га је приказала као простор удаљен од идеологије. У новом, фикционом контексту, поменута архитектура, и то не само модерна, већ и архитектуре социјалистичког реализма у случају Дома синдиката, или академизма у случају Савезне скупштине, јесте деидеологизована и наново идеологизована, у складу са пожељном позицијом Југославије на трећем, посебном путу. Да ли би се исто могло рећи у случају да је на Тргу постојао споменик Марксу и Енгелсу?

Филм се завршава након љубавног неспоразума. Соња са ревије бежи веспом, а за њом креће и Бора. У јурњави моторциклима по граду, у кадровима испред Пете београдске гимназије (1938), изграђене као Прва женска реална гимназија по пројекту Предрага Зрнића, Народног музеја (1903), реализованог као Управа фондова по пројекту Андре Стевановића и Николе Несторовића, 1952. године приведеног новој намени (*Завод за заштиту споменика културе Града Београда*, н. д.), зграде Централног одбора Савеза синдиката Југославије (1952), изграђене као додатак Дому синдиката, према пројекту Бранка Петричића (ИАБ, фонд бр. 17, ф. 17-40-1952), јунаци стижу и заустављају се на Тргу Маркса и Енгелса. Филм се завршава *happy end*-ом, помирењем Соње и Боре, који од среће ускачу у фонтану. Из кадрова трга су, међутим, изостављени зграда Дома синдиката и делови трга показани у шпици. Виде се зграда заступништва иностраних фирми „ФАБЕГ” и зграда „Југославија филма” (1959–1963) (ИАБ, бр. 17, ф. 18-8а-1959;

456-6-1963), административна зграда Скупштине града Београда (1956) Бранислава Маринковића (Milićević-Nikolić 1965: 21) и пословна зграда Београдске банке (1954) Ђорђа Стефановића и Ивана Антића¹⁴, којима су архитектонске интерпретације посветиле посебну пажњу. О згради банке, која је „интонирана јасним акордима ’интернационалног стила’”, писало се да је „у том тренутку [...] значила прекретницу у даљем развоју наше архитектонске културе” (Митровић 1975: 121) Радичевић управо ову зграду држи у крупном кадру, а потом додаје слику младих који ускачу у фонтану. Слика Соње и Боре у фонтани на крају филма може се сматрати и својеврсном заменом за споменик Марксу и Енгелсу – нови југословенски споменик на репрезентативном тргу, којим је, путем филмских дискурса, и у колоплету са другим доменима не само из области стваралаштва, произведено ново пожељно знање о Југославији као либералној заједници.

Београд је приказан и из ваздуха. Сlike града из авиона, док Соња у кабини слуша музику или млади у једрилицама разговарају о заљубљивањима, нису биле различите од слика са шпице. Из једрилице, Београд је приказан са удаљености са које се заправо не може видети. Овиме, сва архитектура, реализована и пре и после Другог светског рата и, парадоксално, све оне које су реализоване на подлогама најразличитијих категорија од академизма до парадигме интернационалног стила, метаморфозира у јединствени просторни оквир који није конструисан дихотомизацијом у историјском смислу, прошлост-садашњост, старо-ново, или пак у стилском смислу, већ дихотомизацијом према довршености транзиције, макар она укључивала и прошлост. Архитектура Београда је третирана као супериорни пар бинара, и то брисањем из кадра свих архитектонских објеката или урбанистичких целина чија је реализација у време снимања филма била у току. Искључивањем и девалвирањем инфериорног пара, кроз одсутног „другог”, где је „други” био управо недовршена архитектура транзиционе садашњости, реализована архитектура Београда, иако реализована на најразличитијим принципима, јесте репрезентована као архитектура спроведене транзиције и окончане модернизације. Исецање, искључивање, брисање нереализованог подразумевало је брисање границе између југословенске транзиционе садашњости и њене замишљене будућности, а границе су се налазиле по ивицама кадра.

14 Видети: Martinović 1978: 179.

Најилустративнији пример за ово је сегмент сцене наградног лета. Док су Соња и Бора у једрилици, једино што Радичевић показује је кадар полетања, снимљен изнад Палате Савезног извршног већа (СИВ), у коме се, преко крила авиона, види објекат. Филмска слика младих у једрилици, где се једно од њих летењем бави у слободно време, и то слика полетања над Палатом СИВ-а, административног седишта нове Југославије, била је *par excellence* идеолошки конструкт деидеологизоване и посттранзиционе реалности. У слици онога што Фрицше (Peter Fritzsche) назива „снови о летењу обликовани чежњом за слободом”¹⁵, која је приказивала либерализовану заједницу, интерпретација Палате СИВ-а имала је значајну улогу будући да је у време снимања филма, 1960. године, имала специфични, измењени симболички потенцијал у односу на објекат на чијим је темељима изграђена. Реализација је започела расписивањем конкурса 1947. године за зграду Председништва ФНРЈ на Новом Београду, што је био један од првих послератних конкурса за три, у том тренутку најзначајнија објекта Новог Београда: за зграде Председништва владе ФНРЈ, Централног комитета КПЈ, и репрезентативног хотела. Након што се, према пројекту првонаграђеног решења Владимира Поточњака, Антона Улриха, Златка Нојмана и Драгице Перак, изградњи приступило 1948. и 1949. године, а онда 1949. и одустало, што је касније названо последицом „познатог става источних земаља после 1948. године, услед чега је Југославија морала мењати своје економске планове и концентрисати се само на изградњу кључних индустријских објеката” (Vuković 1960: 13), наставак изградње, али сада Палате СИВ-а, образлаган је у односу на „време кад је реорганизована друштвена управа” (Митровић 1975: 127). Вуковић 1960. године пише:

Развијање и усавршавање нашег друштвеног и политичког система учинило је да програм за некадашње Претседништво владе, са јако разгранатом администрацијом, није више одговарао. Уместо Претседништва владе које је имало да руководи великим бројем министарстава која су, такође, требало да се подигну у Новом Београду, организовано је Савезно извршно веће са својим саветима и секретаријатима и знатно смањеном администрацијом. (Vuković 1960: 14)

Изградња објекта настављена је након смрти архитектке Поточњака и након што је „савезна комисија архитеката проучавала насталу ситу-

15 Видети: Peter Fritzsche, *A Nation of Flyers: German Aviation and the Popular Imagination* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992).; Vowinckel, 181–200.

ацију и дала своје сугестије” (исто.). Даљи рад на пројектовању био је поверен атељеу „Стадион” и архитекти Јанковићу (исто.)¹⁶, а домети, условно речено новог објекта, тумачени су у вези са променом намене, са чињеницом да је до 1949. године архитектонска конструкција била реализована, али и у вези са „естетско-обликовним планом”, јер било је потребно задовољити „нове функционалне захтеве и дати [...] пластично решење које ће као архитектонско-естетско остварење бити достојно изузетног друштвеног значаја ове грађевине” (Vuković 1960: 15). Речено је и да је „Некадашњи неокласицистички монументални концепт првобитног решења измењен [...] новим архитектонским приступом који је, према новим потребама, осавременио програм и садржај зграде, а у извесном степену и њен ликовни израз.” (Митровић 1975: 127). Заправо, овим објектом је требало показати дисконтинуитет са друштвеним и политичким системом пре 1948. године, те се преименовање и промена намене објекта не могу сматрати пуким осавремењавањем архитектонског програма зграде и ликовног израза, или задовољавањем нових функционалних захтева, те каквим пластичним решењем достојним друштвеног значаја грађевине које је постигао архитекта Јанковић, већ као ауторство, које је, путем свега наведеног, произвело да Палата СИВ-а, као упросторена идеологија социјалистичке демократије, делује осавремењено и усклађено са прокламованом вредносном платформом демократизације, децентрализације и дебиروقратизације Југославије након 1948. године. Док је дискурсима архитектуре идеологија социјалистичке демократије потврђивана путем осавремењавања архитектонског програма, ликовног израза, функционалних захтева објекта, у дискурсима филма је потврђена сликом лета над објектом. У години снимања палата није била завршена. Отворена је септембра 1961. године, за Прву конференцију шефова држава или влада несврстаних земаља (Marković 1977: 8–9). У време снимања филма извођени су последњи радови, истовремено са радовима на изградњи Новог Београда, које Радичевић не узима у обзир.

Фикциона реалност, која је репрезентована као либерализована, приказана је и као реализована, досегнута будућност. Архитектура Београда, незаинтересованошћу за транзицију, доживљава метаморфозу. Она је сегмент либерализованог окружења, али је и репрезент посттранзиционе будућности, која се, већ сада, ту, одиграва. Побројани архитектонски објекти део су пожељног новог југословенског пејзажа, који није

16 Видети и: Tomislav Marković, „Neimar arhitekta Mihailo Janković”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 78,79 (1977), 8–9.

пејзаж идеологизоване реалности на хоризонту очекивања, већ пејзаж реалности урбане свакодневице, која се одвија управо сада и далеко од идеологије. Архитектуром Београда, као местом урбане свакодневице у деидеологизованој фикционој реалности, која је са модернизацијом завршила, при чему је архитектура Београда репрезентована као доказ завршене модернизације, конструисани су обриси југословенског раја, којима је посматрача требало уверити у правоверност и веродостојност југословенског прогреса и модерности. Конструкцијом оваквог пејзажа, филм је истовремено сакрио транзициону реалност. Иако је конструисана филмска слика могла да потврди стереотип, по коме се југословенство потврђује на идеји слободе, она, укидањем његове транзиционе супстанце, није могла да потврди и стереотип о југословенству као транзиционој категорији. Одабир теме филма и њена интерпретација нису могли бити од потпуног значаја за репрезентацију југословенског идентитета на пожељан начин, јер иако филмске интерпретације нису проблематизовале никакве доминатне стереотипе о златном добу Југославије које се налази на хоризонту очекивања, проблематизовале су стереотип о томе да су очекивања на хоризонту.

Реализација филма *Љубав и мода* завршена је 22. новембра 1960. године. Премијера филма *Слатки живот* (*Dolce vita*) (1960), Федерика Фелинија (Federico Fellini), са сценом у Фонтани ди треви (Fontana di trevi), одржана је исте године, 6. фебруара у Италији, да би 11. маја био представљен на Међународном филмском фестивалу у Кану, где је награђен златном палмом за најбољи филм. Уколико се ова два догађаја, путем асоцијација, и без икаквих доказа, ипак доведу у везу, *Љубав и мода* се може тумачити као репрезентација југословенског слатког живота, а архитектура Београда као његови обриси. Али, док *Слатки живот* почиње сценом у којој лутку Исуса хеликоптер носи над Римом, што је, како пише Бонданела (Peter Bondanella), био Фелинијев покушај да укаже на вредности и морални пад који је стигао са модернизацијом Италије (Bondanella 2002), из Соњине једрилице се ори песма о „девојчету пуном наде”, над Београдом, који је завршио модернизацију и досегао будућност либералног друштва. Ван оквира филмске слике, чекала је другачија реалност, хуманизована транзиција и прокламована слобода, за чијим је идеалним обрисима тек требало трагати.

Закључак

Покушаји да се модерна архитектура тумачи изван институционализованих модела разврставања, утемељених у модерној науци, и да се остане у домену визуелних уметности, да се истраживање окрене ка филмским приказима архитектуре и интердисциплинарним приступима, те употреба постмодерне теоријске платформе, довели су до закључка да су универзална значења архитектуре у филму *Љубав и мода* послужила конструисању представе самоуправно социјалистичког идентитета као аутентичног модела спровођења масовне утопије, кроз филм, који је био колективна конструкција настала у институционализованој мрежи југословенске кинематографије током процеса преплитања идеолошко-политичких и економско-административних категорија. Модерна архитектура је кроз програмске, морфолошке, функционалне, естетске домене, конструишући нове друштвене реалности и сегменте аутентичне модерности, и уређујући садржаје и границе самоуправно социјалистичког идентитета, указивала на његову кључну, транзициону, категорију. Замишљање самоуправног идентитета модерном архитектуром у филму *Љубав и мода* уређивало је пожељне обресе степена и нивоа досегнутости циља транзиције. Архитектуром су се еманциповале идентитетске ознаке самоуправљања, које су се у реалности налазиле далеко од пројектоване верзије, и репрезентовала се будућност ка којој се југословенско друштво кретало. То, међутим, није била репрезентација будућности која је настала као ауторски израз „мноштва приватних”, већ „једне колективне митологије”, како је, појашњавајући „философски, идеолошки и стилистички план” *новог филма* писао Душан Стојановић (Stojanović 1998: 170).

Литература

- *Arhitektura urbanizam*. 1962. „Projektantima Pristanišne zgrade surčin-skog aerodroma dodeljena sedmojulska nagrada”, Beograd, br. 16, str. 52.
- Bondanella, Peter. 2002. „La dolce vita: The Art Film Spectacular”, in: Bondanella, Peter, *The Films of Federico Fellini*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 65–92.
- Велимировић, Данијела. 2007. „Мода и идеологија: ка новој политици стила”, у: Ристовић, Милан, (ур.) *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Београд: Clio, стр. 342–359.

- Vowinckel, Annette. 2012. „Flying Away: Civil Aviation and the Dream of Freedom in East and West”, in: Romijn, Peter, Giles Scott-Smith, Joes Segal, eds. *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 181–200.
- Vuković, Siniša. 1960 „Zgrada Saveznog izvršnog veća na Novom Beogradu”, *Arhitektura urbanizam*, Beograd, br. 2, str. 13–15.
- Žunković, Zoran. 1962 „Pristanišna zgrada aerodroma 'Beograd'”, *Arhitektura urbanizam* Beograd, br. 16, str. 3–11.
- Здравковић, Иван. 1940. „Значајнији архитектонски објекти подигнути у Београду у прошлој грађевинској сезони. Две палате Хипотекарне банке Трговачког фонда”, *Правда*, 28. јануар 1940.
- Ignjatović, Aleksandar. 2012. „Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952–1980”, u: Šuvaković, Miško, ur. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata*, Beograd: Orion Art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, str. 689–710.
- Ilić, Momčilo, ur. 1970. *Filmografija jugoslovenskog filma 1945–1965*. Beograd: Institut za film.
- Јанковић, Мика. 1975. „Међу нама: како је пројектована палата СИВ-а”, *Политика*, 9.август 1975, стр. 20.
- Кадјијевић, Александар. 2005. „У трагању за узорима Дома народне скупштине”, *Наслеђе*, Београд, бр. VI, стр. 45–54.
- М. О. 1958. „Разговори са урбанистима – Палата 'Албанија' – бела, сива или зелена?”, *Политика*, 15. новембар 1958, стр. 7.
- Малешевић, Мирослава. 2012. „Искушења социјалистичког раја – рефлексije конзумеристичког друштва у југословенском филму 60-тих година XX века”, Београд: *Гласник етнографског института*, бр. LX, стр. 107–123.
- Марковић, Предраг Ј. 1996. *Београд између истока и запада 1948–1965*. Београд: Службени лист СРЈ.
- Marković, Tomislav. 1977. „Neimar arhitekta Mihailo Janković”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 78,79, str. 8–9.
- Martinović, Uroš. 1978 „Arhitektura: autori i ostvarenja”, u: Bratislav Stojanović, Uroš Martinović, *Beograd 1945–1975: urbanizam arhitektura*, Beograd: Tehnička knjiga. str. 105–247.
- Milićević-Nikolić, Olga. 1965. „Administrativna zgrada Skupštine Grada Beograda na Trgu Marksa i Engelsa”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 33, 34, str. 21.
- Milićević-Nikolić, Olga. 1965. „O realizacijama, projektima i načinu rada projektnog biroa GP 'Komgrap'”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 33,34, str. 3–22.

- Milićević-Nikolić, Olga. 1960. „Robna kuća 'Beograd'”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 1, str. 21–23.
- Minić, Oliver. 1960. „Transformacija centra Beograda”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 1, str. 18–21.
- Митровић, Михајло. 1975. *Новија архитектура Београда*. Београд: Југославија.
- Михајлов, Саша, Биљана Мишић. 2008. „Палата Главне поште у Београду”, Београд: *Наслеђе*, бр. IX, стр. 239–264.
- Мишић, Биљана. 2013. „Хангар старог аеродрома – сведочанство првог ваздушног пристаништа у Београду”, Београд: *Наслеђе*, бр. XIV, стр. 95–114.
- Munitić, Ranko. 1963. „Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, Zagreb: *Filmska kultura*, br. 34, 35, str. 116–119.
- Ože, Mark. 2005. „Od mesta do nemesta”, u: Ože, Mark, *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti*, Beograd: Biblioteka XX vek, str. 73–111.
- Poznanović, Milenko. 1962. „Dom 'Metalurgije' u Beogradu”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 17, str. 25.
- Просен, Милан. 2014. „Палата Привилеговане аграрне банке у Београду”, Београд : *Наслеђе*, бр. XV, стр. 63–76.
- Radičević, Ljubimir. 2010. „Hteo sam da snimim savremeni film”, u: Matijević, Ivana, „Amerikanizacija socijalizma”, *Danas*, 2. jul 2010. доступно на http://www.danas.rs/dodaci/vikend/amerikanizacija_socijalizma.26.html?news_id=194110 [Приступљено 23.8.2017].
- Трифуновић, Д. 1927. „Отварање бежанијског аеродрома, Ваздушна одбрана Београда”, *Политика*, 26. март 1927, стр. 5.
- Stojanović, Bratislav. 1978. „Urbanizam”, u: Stojanović, Bratislav, Uroš Martinović, *Beograd 1945–1975: urbanizam arhitektura*, Beograd: Tehnička knjiga, str. 9–103.
- Стојановић, Братислав. 1956. „Споменик Марксу и Енгелсу у Београду”, Београд: *Годишњак Музеја града Београда / ГМГБ*, књ. III, стр. 553–588.
- Stojanović, Dušan. 1998. *Velika avantura filma*. Novi Sad: Prometej; Beograd: Institut za film.
- Стојановић, Хранислав. 1950. „О споменицима”, у: *Реферати за I саветовање архитеката и урбаниста Југославије. Први део. Дубровник 23. до 25-XI-1950 год.* Београд: Научна књига, стр. 181–186.
- Fritzsche, Peter. 1992. *A Nation of Flyers: German Aviation and the Popular Imagination*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Хемпро а.д. <http://www.hempro.co.rs/>, [Приступљено 17.7.2017].

- Церанић, Милица. 2005. „Историја и архитектура Палате 'Албанија' у Београду”, Београд: *Наслеђе*, бр. VI, 147–162.
- Dženks, Čarls. 1990. *Moderni pokreti u arhitekturi*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Šarenac, D. 1960. „Ideja o izgradnji palate 'Albanija' rodjena je tačno pre 25 godina – o najlepšoj zgradi u Beogradu”, *Duga*, 10. oktobar 1960.
- *Завод за заштиту споменика културе Града Београда* http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/stari_grad/narodni_muzej.html [Приступљено 14.4.2016].
- ИАБ, фонд бр. 17, ф. 17-40-1952.
- ИАБ, фонд бр. 6, ф. 30-25-1938.
- ИАБ, бр. 17, ф. 18-8а-1959; 456-6-1963.
- АЈ, фонд 620, ф. 409.

MODERN ARCHITECTURE AND THE EXPERIENCE OF MODERNITY: REPRESENTATIONS OF BELGRADE IN FILM *LOVE AND FASHION (1960)*

Abstract

*Belgrade's modern architecture in societal (cinematic) context is not a mimesis, but rather a model utilized in the production of meanings that function on the basis of signs organized in a visual language. As meanings are produced within culture and history, modern architecture is seen as the source of production of societal (politically motivated) knowledge, an open text in societal and cultural fields, and which by way of power advocates for a particular value system. Moreover, being just one of the texts in the system of texts, modern architecture represents regimes of expressible social identities and forms an archeology of knowledge. In the film *Love and Fashion (1960, Avala Film)* Belgrade's modern architecture is represented as a social phenomenon in the elements of novel social identities and social transformations (commercialisation, urban and consumer culture). This is facilitated by way of already establish interpretative traditions of meaning sets. As a part of the system of representation of self-governed socialist identity, architecture stood for the knowledge of authentic Yugoslav Zeitgeist, as seen through the lens of a film camera (through the emancipated discourse of architecture embedded in the non-emancipated film discourse).*

Key words

modern architecture, representation, Yugoslav cinematography, self-governed socialism, modernity