

# arte

ILUSTRIRANI ČASOPIS ZA  
UMJETNOST I KULTURU  
BR 3-4, GOD 2011, CIJENA 30kn





# SADRŽAJ

RUŽICA KOVAČEVIĆ

**di je moša** • 4

ZRINKA PALADINO I IVANA HANIČAR BULJAN

**od moše do boogalooa** • 6

RENATA MARGARETIĆ URLIĆ

**dom socijalističkog prosvjetiteljstva** • 12

IVA CERAJ

**bernardo bernardi: sinteza funkcionalnog i organskog** • 32

KRSTIĆ & KRŠIĆ

**rock alternativa...** • 42

DRAGAN ROKSANDIĆ I GOROSLAV KELLER

**dizajneri u stvarnom svijetu i vremenu** • 44



PROGRAMI ODJELA ZA KULTURU PUČKOG OTVORENOG UČILIŠTA ZAGREB

**jesen 2011.**

## UMJETNIČKE RADIONICE (hobby programi)

- Digitalna fotografija
- Pejzažna fotografija
- Tiffani, vitraj, fuzija
- Keramika
- Mozaik
- Video-montaža
- Tkanje na tkalačkim stanovima

## LIKOVNE RADIONICE

- Likovni atelje
- Ulje na platnu
- Akvarel
- Kiparstvo

## VERIFICIRANI PROGRAMI KOJI SE UPISUJU U RADNU KNJIŽICU

- Fotografirani različitih tehnika
- Oblikovatelji suvremenog nakita
- Oblikovatelji predmeta od obojenog stakla — vitrajisti
- Oblikovatelji predmeta od keramike
- Voditelji plesnih tehnika
- Instruktori klasičnog baleta

## RADIONICE ZA DJECU I MLADE

- Vidi mama — likovna (5 - 8 g.)
- Što se sve može sa... — likovna (9 - 15 g.)
- Ne znaš crtati? — radionica razvijanja crtačke vještine (srednjoškolski, studenti i odrasli!!!)
- Modni dizajn i kostimografija (12 - 18 g.)
- Deset prstiju i jedan miš, informatička (8 - 15 g.)
- Smiješak molim, snimam te — digitalna fotografija i PhotoShop (8 - 15 g.)
- Miš-maš radionica brzo čitanje + kuhanje + dramska

## SEMINARI O ANTIKVITETIMA

Kako prepoznati i sačuvati antikvitetni namještaj

## SEMINARI - SUŽIVOT KULTURA

Priprema za stručno putovanje

## STRUČNE EKSKURZIJE

### PLESNI CENTAR

- Suvremeni ples za predškolsku i školsku djecu
- Jazz dance za školsku djecu i mladež
- Hip-hop za školsku djecu i mladež
- Break-dance za školsku djecu i mladež
- Jazz dance rekreacija i pilates i klasičan balet za odrasle
- Kreativna terapija plesom za osobe s posebnim potrebama



PUČKO  
OTVORENO  
UČILIŠTE  
ZAGREB  
CENTAR ZA KULTURU

ZA NAKLADNIKA Ivica Voloder

UREDNICI Tomislav Brlek, Bruno Kragić

GRAFIČKI UREDNIK Dean Roksandić

SAVJET ČASOPISA

Ružica Kovačević, Tonko Maroević,  
Željko Obad, Pavao Pavličić, Snježana Pintarić

LEKTURA uredništvo

UREDNIŠTVO

Pučko otvoreno učilište Zagreb,  
Odjel za kulturu  
Ulica grada Vukovara 68,  
10000 Zagreb

TAJNIŠTVO

tel.: 01 600 30 30, fax: 01 600 30 34  
e-mail: nakladnistvo@pou.hr  
www.pou.hr

Časopis **15DANA** izlazi tromjesečno:  
6 brojeva u 3 sveska. Godišnja pretplata za 2011  
iznosi 100 kuna. Za inozemstvo 30 USD ili 20  
EUR (ili ekv. u kunama).

UPDATE U KUNAMA NA ŽIRORAČUN:  
2360000-1101352593

Pučko otvoreno učilište Zagreb  
(za časopis **15DANA**)  
Ulica grada Vukovara 68, 10 000 Zagreb

Poštarina plaćena u gotovu.  
Rukopisi se ne vraćaju.

Časopis **15DANA** ubilježen je u Ministarstvu  
kulture pod brojem 427.

Godište LIV (2011) časopisa **15DANA** tiska se uz  
novčanu potporu Gradskog ureda za kulturu te  
Ministarstva kulture Republike Hrvatske.

## PRODAJA ČASOPISA

KIOSCI Tiska širom Hrvatske

KNJIŽARE: Megastore, Bogovićeve 7, Zagreb;  
Prosvjeta, Trg P. Preradovića 5, Zagreb;  
Vuković & Runjić, Teslina 16, Zagreb;  
Meandar, Kaptol centar, Nova Ves 11, Zagreb  
TAJNIŠTVO Centra za kulturu POUZ-a,  
Ulica grada Vukovara 68, 10 000 Zagreb

## TISAK

Intergrafika, TTŽ  
Bistranska 19, 10000 Zagreb  
Tiskano u listopadu 2011.

UPISI I INFORMACIJE | tel 0800 321 321, 611 98 86, 611 98 69  
url [WWW.POU.HR](http://WWW.POU.HR) | e-mail [kultura@pou.hr](mailto:kultura@pou.hr); [cekao@cekao.hr](mailto:cekao@cekao.hr)

# di je moša?



Kada sam tako davne '68 upisala Komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, svaki sam dan autobusom sa tada malo znane Remetinačke (kojom se danas bivši premijer vozi u pratnji) dolazila na Mažuranac, i pješice, kroz Runjaninovu, ispod pruge, pa Plitvičkom, izbijala na Ulicu proleterskih brigada i pretrčavajući tramvajsku prugu i cestu dolazila u današnju Lucićevu. Na mjestu sadašnjih *tower-a*, u kojima stoluje Burza i moćna Erste Banka (a s kim vi bankarite?), stajale su naslanjajući se jedna na drugu, s malim vrtovima punim starinskih mirisnih ruža i pokojom glavicom kelja, skromne prizemnice. Pumpajući vodu iz vrtnih pumpi često su me očima pratile stanarice tih kuća, u cvjetastim šlafrocima od matlasea, blago se smiješeci i pristojno odzdravljajući na moje *dobar dan*.

A s druge strane ulice stajalo je bijelo kameno zdanje. Nešto te sililo da ga pogledaš. Nije to bila veličina i nikakav poseban sjaj, bila je to u vrijeme čednih šezdesetih neka arhitektura kakvu se u Zagrebu nije tako često vidalo. Čak su i travnjaci oko zgrade, bez ijednog cvijeta koji bi im remetio čistoću (tek s pokojim zimzelenim grmom), kao i mala, povijena skulptura čovjeka koji se sjedeći na klupi nagnuo nad knjigu, bili nekako drugačiji od drugih. Nije me tada previše zanimalo što se to događa u toj tako posebnoj zgradi, kojoj je službeno ime bilo Radničko sveučilište Moša Pijade. Sveučilište za radnike! Kako je to gordo zvučalo. A onaj lik nad knjigom, rekli su mi, predstavlja Mošu Pijadu, Titovog suborca, koji eto sjedi u zatvoru, i prevodi Marxov *Kapital*.

Ali, kako sudbina često uvuče svoje prste u naše živote, na mom je Filozofskom fakultetu, punom veselih i radišnih studenata, bilo ponekad teško doći do žudene literature potrebne za ispit. I tako smo jednog dana moje kolegice i ja saznale da u Moši postoji knjižnica zlata vrijedna, da njome suvereno vladaju drugarice knjižničarke, seriozna Gorinka i vesela Erika, i da što je najvažnije do knjige možeš doći bez problema.

I tako se uputismo u Mošu! Preko bijelih stuba u bijelu zgradu. No, nije bilo lako ući u Mošu. Na ulazu nas je dočekala stroga portirka, koja nam je nevoljko otvorila vrata i pustila nas u veliko predvorje. A kad tamo, na kraju ogromnog ostakljenog prostora, s lijeve strane crni kut s velikim kožnim crvenim foteljama i niskim stolićima, valjda namijenjen umornim radnicima za odmor. Kako mi se tad moj fakultet učinio tijesnim i skromnim. Širok hodnik s lijeve strane predvorja, s pogledom na atrij s drvećem, vodio je do knjižnice. A u knjižnici ogroman okrugli stol, crne kožnate fotelje s drvenim naslonima, i puno svjetlosti koja je dopirala kroz staklene kupole na visokom stropu. I drugarice Gorinka i Erika. Koje ne samo da su znale za gotovo svaku knjigu na ovom svijetu, nego su nas i poticale da naručimo, ako nam treba literatura na stranom jeziku, jer eto baš je ostalo nešto dinara koje bi trebalo potrošiti na prave knjige. I ne samo to! S obzirom da smo studentice komparativne ne bi bilo loše da se pretplatimo na časopis *15 dana* za koga pišu i neki naši profesori! Zlu netrebalo. I tako se pretplatismo na časopis *15 dana*.

Kako je u vrijeme mojeg studiranja, pušenje bilo znak zrelosti, meni je, kako sam bila zadrti nepušač i vjesnik novog doba, boravak u maloj i zagušljivoj kafeteriji Filozofskog fakulteta postajao sve naporniji. I opet nam je neka ptičica rekla da u Moši postoji Klub, velik i svijetao, u kojem se dobro jede za male novce, a i kava nije loša. Ali trebalo je proći pokraj portirke, saznasmo da se zove teta Marica, kojoj se nikako ne smije spominjati Klub, jer je on namijenjen zaposlenima u Moši, nego redakciju časopisa *15 dana*, jer se zna da tamo često navraćaju *oni s Filozofskog fakulteta*. I tako doprijesmo do Kluba na I katu. Kad tamo. Glihine crno bijele *Gromače* i opet onaj ugodan namještaj. Niske fotelje i stolići s lijeve strane restorana, uz ostakljeni dio, koji je gledao na stepenice i južni atrij. Za one koji vole kavu. A s desne strane uz zid, visoki stolovi i stolice za one koji jedu. Nasuprot stolova, šank s ogromnom fotografijom u smeđem



tonu, na kojoj drug Tito, u prisutstvu drugarice Jovanke i drugarice Stojanke Aralice, direktorice Radničkog sveučilišta Moša Pijade reže vrpcu na dan otvaranja zgrade.

U tom smo klubu provele mnoge sate, tješeći se da kroz njegove velike prozore okrenute prema jugu vidimo Filozofski, pa kao da smo tamo. Jednog smo se dana uputile na II kat, u sobu 313, u redakciju časopisa *15 dana*. Obnoviti pretplatu. Tamo su nas primila dva gospodina. Jer za visokog i pomalo pogrbljenog Slavka Kovača, *glavnog i odgovornog*, mi smo bile *gospođice*, pred kojima se pristojno digao iz svog stolca, dok smo za Predraga Mihoka, *tehničkog*, bile *kolegice*, kojima je spremno ponudio stare brojeve časopisa sa tekstovima koji su nas zanimali. Iz pretrpane sobe pune stranih časopisa, knjiga, rukopisa i pepeljara punih opušaka, kroz velika je stakla pucao predivan pogled na katedralu i Medvednicu.

Na jednom od predavanja profesora Peterlića, saznasmo i za Filmski klub u Moši. I učlanismo se. Pa kud ćeš nego u Mošu! I tako dospjesmo i u Veliku kino dvoranu. Prvi sam puta sjedila na podu prepune dvorane, jer su u sklopu GEFF-a (međunarodnog festivala eksperimentalnoga filma) bili prikazivani filmovi nešto slobodnijeg sadržaja. Sjećam se filma Yoko Ono u kojem jedna zločesta muha u gro planu tumara nepristojnim dijelovima tijela (Yoko Ono?). U udobnoj kino dvorani s golubinjice plavim kožnatim foteljama mnogo sam naučila o mladom njemačkom, kao i francuskom, talijanskom i inom filmu. I često se s ostalom publikom veselila uvodnim govorima voditelja Kluba, Hanihala Dundovića, i gorljivim simultanim prijevodima s galerije kino dvorane u kojima su se ne tako rijetko i ljubavni uzdasi prevodili.

A onda je došao i kraj studija. Mislila sam, rjeđe ću u Mošu. A kad tamo, bez ikakve veze i protekcije, svoj sam radni vijek započela, a evo i završavam, u zgradi u koju sam nekad s puno strahopoštovanja ulazila. Prošla sam u njoj

muke *ourizacije*, *šumarizacije*, transformacije, tranzicije, izložbe mladih i snažnih umjetnika, *Oslobođenje Skopja*, skandal s grupom Laibach, Lepu Brelu i Ivu Pogorelića, prvi stranački skup HSLŠ-a. A sve u društvu Emanuela Vidovića, čija je slika Venecijanske lagune negdje do osamdesetih krasila moju sobu. Tako je to bilo u Moši. Kad se zgrada uređivala, mislilo se na sve. Rekli bi danas *total dizajn*.

I zato: ma kako mi se činilo da je djelatnost koja se u njoj obavlja vrijedna i važna, zgrada je, čini mi se, uvijek nekako bila važnija. Stalno ju je netko htio prisvojiti. Ali nitko o njoj nije htio brinuti. Iako sam u nju počela dolaziti dok je još bila u punom sjaju, tek sad kad je oronula, shvaćam koliko su bili genijalni njeni tvorci, arhitekti Radovan Nikšić i Ninoslav Kučan, i dizajner namještaja Bernardo Bernardi. Sve pregradnje i dogradnje, laminati, gres pločice, namještaj od mediapana i lažne kože, vandalizmi mladih buntovnih grafitera na njenim pročeljima, svjetleće palme na njenom krovu, otpale kamene ploče i klima uređaji, razni Boogaloo klubovi i TV postaje koje mijenjaju imena, ali iz nje ne odlaze, apetiti pohlepni građevinskih tajkuna i političkih elita, ne mogu uništiti svrhu i razlog zbog kojeg je ta zgrada sagrađena. A to su OBRAZOVANJE I KULTURA. Stotine tisuća ljudi je prošlo kroz nju tražeći znanje i ljepotu. I još uvijek dolaze.

Nadam se stoga, da OBRAZOVANJE I KULTURA, koji su tako ponosno uselili u ovu zgradu prije 50 godina neće biti izmješteni na neku drugu lokaciju, i da će se struka i Grad potruditi da ta nesvakidašnja tvornica učenja i kulture za odrasle i zaposlene, konačno, ne zbog skandala, nego zbog obnove uđe u žižu zanimanja onih koji kad to žele mogu financirati i most koji nikamo ne vodi.

I na kraju, obavještavam autora grafitu *DI JE MOŠA?*, koji je osvanuo na fasadi bivše kino dvorane nedugo nakon nestanka Augustinčićeve skulpture ispred zgrade u Vukovarskoj, da je Moša 1993. godine "izmješten" na Bukovačku 55, u park kod Doma Zaklade Lavoslava Švarca.

# od moše do boogalooa

|                            |                                                                            |
|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| investitor:                | Radničko sveučilište Moša Pijade, Zagreb                                   |
| današnji vlasnik:          | Pučko otvoreno učilište Zagreb, <a href="http://www.pou.hr">www.pou.hr</a> |
| korisna površina:          | 15 000 m <sup>2</sup>                                                      |
| građevinska dozvola:       | 5391-VIII-1957. od 19.7.1957.                                              |
| građevinski dnevnik:       | 25.6.1957. – 22.3.1962.                                                    |
| rad kolaudacione komisije: | 17.12.1961. – 27.12.1962.                                                  |
| projektant:                | Tehnički fakultet A.G.G. Zavod za građevinske konstrukcije                 |
| odgovorni projektant:      | Radovan Nikšić                                                             |
| rukovodilac gradnje:       | Vladimir Pasarić                                                           |
| izvođač:                   | Tehnika, građevno poduzeće Zagreb                                          |



**Z**a starije poznata pod nazivom Moša, zgrada današnjeg Pučkog otvorenog učilišta Zagreb u Ulici grada Vukovara 68, uskoro će proslaviti pedeset godina otvorenja. To je prilika za podsjećanje na njezine kvalitete, navođenje problema današnjeg stanja i poticanje procesa cjelovite obnove s aspekta zaštićenog kulturnog dobra. (Podaci u tekstu preuzeti su iz dokumentacije Gradskog zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode kao i precizno vođenih građevinskih dnevnika i ostale dokumentacije pohranjene u Pučkom otvorenom učilištu Zagreb.) Taj pojam mnogima je nejasan i obično predstavlja samo obvezujući teret. U Zakonu o zaštiti i očuvanju kulturnih dobara (ZZOKD) jasno stoji: "Svi su građani dužni skrbiti o zaštiti i očuvanju kulturnih dobara, te prijaviti nadležnom tijelu dobro za koje se predmnijeva da ima svojstvo kulturnoga dobra." No, bez obzira na ZZOKD svijest o vrijednostima arhitektonske i urbanističke baštine vrlo je niska. Nemali broj puta bili smo svjedoci kako su pojedini investitori kupovali građevine koje su bile vrijedna kulturna dobra na značajnim lokacijama u gradu i njihovim rušenjem stjecali idealne parcele za novogradnje.

Zgrada negdašnjeg Radničkog sveučilišta Moša Pijade zaštićena je 29. listopada 1985. godine rješenjem o preventivnoj zaštiti spomenika kulture Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu (klasa: 03-UP/I-927/1). Nakon izrađene revizije rješenja o preventivnoj zaštiti Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode u Zagrebu je 2002. godine kulturno dobro predložio za registraciju, te je rješenjem Ministarstva kulture (klasa: UP/I-612-08/02-01/982) od 31. siječnja 2003. godine, utvrđeno svojstvo kulturnog dobra. Predmetno je dobro upisano u Registar kulturnih dobara Republike Hrvatske – Listu nepokretnih kulturnih dobara, broj Registra: Z-676 (Narodne novine 63/03), te se na isto primjenjuje Zakon o zaštiti i očuvanju kulturnih dobara (Narodne novine 69/99, 151/03, 157/03-ispr., 89/99, 88/10 i 61/11. Kulturno je dobro pri registraciji popraćeno kraćim obrazloženjem:

Utvrđuje se da zgrada Radničkog sveučilišta "Moša Pijade" u Zagrebu, Ulica grada Vukovara 68, sagrađena na k.č.br. 966/2, k.o. Trnje, ima svojstvo kulturnog dobra. Slobodnostojeća atrijjska zgrada

Narodnog sveučilišta izgrađena je 1956-61. godine. Autori projekta su arhitekti Radovan Nikšić i Ninoslav Kučan, a interijera i opreme Bernardo Bernardi. Atrijjski 1-katni građevni sklop, s 3-katnim uredskim blokom u osi glavnog ulaza i jednovolumnim blokom kinodvorane na kraju ulaznog trijema. Višenamjenska sadržajna struktura s predavaonicama, kabinetskim prostorima, bibliotekom, učionicama, auditorijem, uredskim prostorima, ugostiteljskim i klupskim prostorima, te kinom, razvedenog i protočnog prostornog rješenja, s atrijima, trijemovima, terasama i hortikulturnim uređenjem. Skeletna nosiva struktura s kontinuiranim slobodnim staklenim opnama na pročeljima 1-katnog korpusa zgrade, 3-katni blok s fasadom nosivog uskog rastera, pune plohe u kamenoj oplati. Izvorna oprema i mobilijar djelomično sačuvani. Ova reprezentativna gradnja obrazovne namjene, cjelovitog i preglednog funkcionalističkog prostornog koncepta i dosljedno modernističkog oblikovnog govora, s naglašenom kvalitetom dizajna opreme, izuzetno je ostvarenje uvršteno u antologiju hrvatske arhitekture 1945-85. Nagrađeno je Nagradom Grada Zagreba 1962. godine.

Važno je naglasiti kako su prostorne međe kulturnog dobra određene katastarskim česticama br. 966/2 i 966/1, k.o. Trnje, čime je оформljena prostrana parcela pravokutna oblika, omeđena okolnim prometnicama Ulice grada Vukovara, Ulice Ivana Lučića i Čazmanske ulice.

Kulturna dobra od interesa su za republiku Hrvatsku i uživaju njezinu osobitu zaštitu i bez obzira na vlasništvo, preventivnu zaštitu ili registraciju uživaju zaštitu prema odredbama Zakona o zaštiti i očuvanju kulturnih dobara. Vlasnici i nositelji prava na kulturnom dobru, te drugi imatelji kulturnoga dobra odgovorni su za zaštitu i očuvanje kulturnih dobara prema istom Zakonu. Za zaštitu i očuvanje kulturnih dobara, za određivanje mjera zaštite i nadzor nad njihovim provođenjem za područje Grada Zagreba, kao nadležno tijelo, Zakonom određen Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode u Zagrebu, nadalje GZZSKP. Kako prema ZZOKD svrha zaštite kulturnih dobara predmnijeva zaštitu i očuvanje kulturnih dobara u neokrnjenom i izvornom stanju, te prenošenje kulturnih dobara budućim naraštajima; stvaranje povoljnijih uvjeta za opstanak kulturnih dobara i poduzimanje mjera potrebnih za njihovo





redovito održavanje; sprječavanje svake radnje kojom bi se izravno ili neizravno mogla promijeniti svojstva, oblik, značenje i izgled kulturnog dobra i time ugroziti njegova vrijednost; sprječavanje protupravnog postupanja i protupravnog prometa kulturnim dobrima; te uspostavljanje uvjeta da kulturna dobra prema svojoj namjeni i značenju služe potrebama pojedinaca i općem interesu; potrebno je u interesu daljnjeg očuvanja predmetnog kulturnog dobra realno sagledati razloge njegova današnjeg narušenog stanja.

## STANJE

Prema riječima arhitekta Aleksandra Lasla, osnovna kvaliteta štićenog kulturnog dobra je upravo u njegovoj arhitektonskoj funkcionalnosti, fleksibilnosti i transparentnosti prostora. Primjenom istovjetnih materijala u jedinstvenoj obradi interijera i eksterijera, te konzekventno provedenim oblikovnim principom svih prostora, zgrada predstavlja izuzetnu pojavu "moderne" u našoj arhitekturi. Rečene karakteristike, uz naglašene vrijednosti namještaja i opreme, odredile su nesumnjivo spomeničko svojstvo zgrade koje treba u cijelosti očuvati u izvornom oblikovanju i materijalima. Zakonska je obveza vlasnika kao i korisnika zgrade da s kulturnim dobrom postupa s dužnom pažnjom, da ga čuva i redovito održava. Prema odredbi članka 62. ZZOKD, radnje koje bi mogle prouzročiti promjene na kulturnom dobru, odnosno koje bi mogle narušiti cjelovi-

tost kulturnog dobra mogu se poduzimati samo uz prethodno odobrenje nadležnog tijela, tj. GZZSKP.

Proteklih je godina na predmetnoj građevini izveden niz bespravnih zahvata te je GZZSKP, temeljem Zakona o zaštiti i očuvanju kulturnih dobara, u više navrata utvrđivao činjenično stanje na licu mjesta, donosio rješenja o obustavi bespravnih radova (čl. 73. ZZOKD) i opetovano podnosio prijave nadležnim inspekcijama. Građevina je i danas većim dijelom u izvornoj namjeni, koju je kao primjerenu nužno i očuvati. Tijekom školske godine kroz ustanovu prođe i do 15 000 polaznika različitih obrazovnih i kulturnih programa, što ukazuje na funkcionalnost i praktičnost prostora koji i pola stoljeća od otvorenja, usprkos brojnim preinakama u interijeru, uspješno funkcioniraju. Današnje Pučko otvoreno učilište Zagreb, POUZ, je javna ustanova za obrazovanje i kulturu, čiji su osnivači do 2010. bili Republika Hrvatska i Grad Zagreb u jednakim dijelovima. Od 20. prosinca 2010. jedini osnivač POUZ-a je Grad Zagreb. Temeljem ugovora između osnivača POUZ-u je 2009. godine pripojen Centar za kulturu i obrazovanje Zagreb (u daljem tekstu CEKAO Zagreb), čime je formalno nastao jedan vlasnik, što bi umnogome trebalo pojednostavniti desetljećima dugu zavrzlamu u vezi vlasništva, upravljanja i održavanja, tijekom koje su vođeni i brojni sporovi među korisnicima prostora. Kako se radi o zgradi koja je kulturno dobro i predstavlja izuzetnu vrijednost, provođenje mjera zaštite radi očuvanja njezinih spomeničkih vrijednosti obveza je prije svega vlasnika i drugih korisnika tog kulturnog dobra, koji su ispravnim reguliranjem međusobnih odnosa dužni postupati u skladu s interesima



zaštićene građevine u smislu očuvanja njezina jedinstvena digniteta. Među korisnicima prostora su brojne institucije i lokali, od kojih se potrebno osvrnuti na one bitnije, s kojima je POUZ sklapao značajnije ugovore o najmu.

CEKAO Zagreb, negdašnji OOUR RANS-a Moša Pijade, se 1989. godine izdvojio od matične ustanove. Registriran je kao ustanova prema Zakonu o ustanovama, a Ministarstvo kulture i prosvjete je 10. veljače 1994. godine prenijelo osnivačka prava nad njim na Grad Zagreb. CEKAO Zagreb je naposljetku 2009. godine pripojen Pučkom otvorenom učilištu Zagreb. Poduzeće ONERO d.o.o. imalo je dva ugovora o najmu za prostor predvorja velike dvorane i prostor restorana na prvom katu koji su odavno istekli (ugovori su istekli 15. srpnja 2005), te bez ikakvog ugovora koristi još i prostor velike dvorane i terase (bivša ljetna pozornica). U nelegalno korištenim prostorima od 2400 m<sup>2</sup> redovito se odvijaju društvena događanja klupskog tipa (Boogaloo club), pri čemu se ljetna terasa koristi i kao nelegalno parkiralište te odlagalište smeća. Parkiranjem se neupitno uništava hidroizolacija terase, ionako lošeg i neodržavanog stanja, što rezultira procurijevanjem u suterenske stanove. U prostorima koji se nelegalno koriste izvedene su značajne nedopuštene intervencije. Zidne su kamene ploče oličene, preko velikog djela staklenih stijena postavljene su gipskartonske ploče, strop je izmijenjen, kao i prateća rasvjeta, velika je dvorana u cijelosti devastirana i kroz pojedine razbijene prozore u nezaštićeni i oronuli prostor ulaze atmosferilije. S konzervatorskog su stajališta nedopustive intervencije popraćene i neprimjerenim sadržajima, koji rezultiraju bukom, metežom i oštećenjima u zaštiće-

noj građevini. Nakon svakog koncerta hrpa je odbačenih opušaka i boca te drugih nečistoća svojstvenih takvim događanjima.

Uprava za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture je rujna 2008. godine od GZZSKP zatražila očitovanje o predmetu prijave Pučkog otvorenog učilišta o bespravnim radovima na uređenju prostora kluba Boogaloo u jugozapadnom dijelu zaštićene građevine. O predmetu po isteku roka za usklađivanje zatečenog stanja s odredbama Zakona o zaštiti i očuvanju kulturnih dobara Zavod se očitovao o poražavajućem činjeničnom stanju. Nakon rješenja Zavoda o privremenoj obustavi radova na rekonstrukciji i adaptaciji restorana od 25. siječnja 2008. godine, dostavljenog vlasniku poduzeća Boogaloo i svim nadležnim institucijama, investitor nije uputio zahtjev za utvrđivanje posebnih uvjeta, kao niti za ishođenje prethodnog odobrenja koje je, na temelju ZZOKD dužan ishoditi. Po zavodskom je očitovanju Uprava za zaštitu kulturne baštine lipnja 2008. godine rješenjem zabranila izvođenje daljnjih radova u prostoru kluba Boogaloo, na koje se investitor žalio, ali mu je žalba rješenjem ministra kulture u kolovozu iste godine odbijena. Ista stranka, vlasnik poduzeća ONERO d.o.o., nakon rješenja Zavoda o privremenoj obustavi radova na rekonstrukciji i adaptaciji noćnog kluba, izvorno kina unutar POUZ, do danas nije Zavodu uputila zahtjev za ishođenje potrebnog prethodnog odobrenja. Rješenje o obustavi je doneseno nakon očevida po prijavi za neodobrene građevinske radove koji su među ostalim uključivali i mijenjanje kamenih podnih obloga u keramiku u prostorima Kluba, uslijed kojih se urušio strop nad suterenskim prostorijama u najmu još jednog od korisnika.

Od većih su korisnika prostora u zgradi još i Otvorena televizija Zagreb d.d., OTV, (danas TV Jabuka) koja koristi približno 600 m<sup>2</sup> površine, Visoka poslovna škola 768 m<sup>2</sup>, Zavod za istraživanje i razvoj sigurnosti, ZIRS d.d. s približno 600 m<sup>2</sup>, Institut za povijest umjetnosti, s približno 800 m<sup>2</sup>, Zavod za zavarivanje s nešto više od 330 m<sup>2</sup>, te mnogi drugi. Namjena je prostora većine korisnika sukladna izvornoj namjeni zgrade, pri čemu edukacija i kultura moraju biti u prednosti pred sadržajima drugih namjena.

## KRONOLOGIJA INTERVENCIJA

U studenom 2001. godine, po prijavi POUZ, izvršen je očevid GZZSKP na građevini radi hitne intervencije na krovu koji je procurio u prostorije pod ravnim krovom. Provedena je nužna sanacija manjeg dijela ravnog krova koji je curio na više mjesta, a uslijed curenja su uništeni i spuštteni strop od iverice pod krovnom pločom te podovi od tekstila i linoleuma.

U siječnju 2002. godine Zavod je opomenuo POUZ radi neprovođenja mjera zaštite kulturnog dobra u vezi neprihvatljivih zahvata, među kojima i na interijerskim staklenim površinama, izvedenima bez odobrenja Zavoda. Brojnim se nezakonitim intervencijama u interijeru zgrade neuspjelo adaptirao restoran na prvom katu, prostor tzv. okruglog stola neprimjereno je zatvoren lexanom, u hodniku prvog kata izvorni je linoleum zamijenjen keramičkim pločicama, odvile su se agresivne intervencije u kafeteriji u prizemlju, uz kontinuirano održavanje nepriličnih sadržaja u holu zgrade. Uništavanje, iznošenje i neodržavanje Bernardijevog namještaja, koji je zaštićen i izrijekom rješenja o registraciji predmetne građevine, je priča za sebe. U prizemlju zgrade, u predvorju kinodvorane, na neprihvatljiv su način zatvorena ostakljena stijena lokala prema paciju te obložena pakpapirom, mineralnom vunom i gipskartonskim pločama, te je na katu, pod međuprostorom internog stubišta na prvom katu, plinobetonским elementima zazidano priručno spremište. Rečeni su radovi poduzeti bez prethodnog odobrenja Zavoda, neprihvatljivi su sa stajališta zaštite kulturnih dobara, te je, budući da nagrđuju i narušavaju spomeničko svojstvo zgrade, uvjetovano njihovo uklanjanje i vraćanje prostora u izvorno stanje. O početku svih radova uklanjanja i povrata u izvorno stanje bilo je potrebno pismenim putem obavijestiti Zavod.

POUZ višekratno naglašava nemogućnost provođenja mjera zaštite kulturnog dobra uslijed neriješenih vlasničkih odnosa, pa je GZZSKP travnja 2002. godine od Gradskog ureda za upravljanje imovinom grada zatražio obavijest o vlasnicima, odnosno zakupcima poslovnih prostora u građevini. Ured u svojoj evidenciji zakupa nije imao evidentirane poslovne prostore na predmetnoj adresi, a vezano uz ugostiteljske kioske koji su narušavali izgled spomeničke građevine, utvrđeno je da je za kiosk postavljen na javnoj površini jugozapadno od građevine zatraženo uklanjanje s predmetne lokacije od strane Ministarstva zaštite okoliša i prostornog uređenja, dok su dva kioska postavljena na javnoj površini sjeverozapadno od zgrade, imala pravovaljane Ugovore o zakupu.

Svibnja 2007. godine GZZSKP je izvijestio gradonačelnika o stanju s prijedlogom mjera zaštite zgrade Pučkog otvorenog učilišta u Zagrebu, prilikom kojeg je izvršen i novi očevid. Izvještajem je naglašeno spomeničko svojstvo zgrade, te zakonske obveze vlasnika kao i korisnika zgrade da kulturo dobro čuvaju, redovito održavaju i

s njime postupaju s dužnom pažnjom. Očividom su utvrđena višestruka oštećenja vanjskih dijelova zgrade nastala dugogodišnjim neodržavanjem, poput oštećenja kamene obloge pročelja koja mjestimično otpada, oštećenja kamenih pristupnih stuba, podne obloge trijemova, staklenih aluminijskih stijena i ravnoga krova koji procuri-jeva. Nadalje je utvrđeno da su bez prethodnog odobrenja Zavoda izvedeni radovi: stubišna rampa za pristup invalidima uz sjeverozapadno stubište te rampa prema terasi kluba Boogaloo. Izvedeni su i sa stajališta zaštite kulturnih dobara neprihvatljivi radovi: skladišni objekti uz ulaz u prostorije OTV i gospodarski dio zgrade, vanjske klima jedinice, reklame, panoi, satelitske antene, reklamni portal uz rampu na ulazu u klub Boogaloo i drugo. U unutrašnjosti zgrade su bez prethodnog odobrenja Zavoda ostvarene adaptacija knjižare Kamešnica, u prizemlju uz ulaz u zgradu, klupske prostorije Boogaloo, u negdašnjem prostoru kinodvorane, caffè bar u prizemlju, prostorije OTV-a u suterenu, adaptacija negdašnje garderobe u kancelarijske prostore, te različite adaptacije u unutrašnjosti za potrebe korisnika zgrade. Utvrđeno je i kako kino-dvorana i restoran nisu u funkciji.

Na građevini su recentno izvedeni i radovi odobreni od strane GZZSKP, za izvođenje kojih je uvjetovan izvođač radova s dopuštanjem nadležnog Ministarstva kulture za radove na kulturnom dobru. Za sve je odobrene radove pri izvođenju uvjetovan kontinuirani nadzor predstavnika Zavoda. Pri izvođenju je svih odobrenih radova investitor dužan o početku radova obavijestiti Zavod, a rješenje i odobrenu dokumentaciju čuvati na radilištu radi provođenja konzervatorskog nadzora. Izvođač je bio dužan na građevini izvoditi probne uzorke, a svi izvedbene detalje sanacija primijeniti i eventualno mijenjati samo uz zajedničku suglasnost predstavnika projektantskog i konzervatorskog nadzora.

Lipnja 2005. godine izdano je prethodno odobrenje za uređenje i sanaciju hodnika CEKAO Zagreb. Projektni je zadatak predviđao zamjenu postojećeg spuštenog stropa, izvođenje novih instalacija struje, brušenje postojećeg kamenog poda, ličenje drvenih vrata uljnom bojom, popravak i ličenje zidova, popravak ulaznoga podesta na sjevernoj strani, popravak i bojanje metalnih rukohvata stubišta, popravak i podešavanje aluminijske bravarije na pročelju i unutrašnjem dijelu, popravak i podešavanja okova, te predlaganje mogućnosti postave plakata i oglasa na jednom mjestu. Odobrenjem je uvjetovano da sve završne obrade zamjenskih elemenata moraju biti istovjetne izvornima, te da predstavnik Zavoda sudjeluje u izboru svih obrtničkih detalja i materijala, uključujući boje i završne obrade koje će se rabiti u izvedbi, a mogli bi utjecati na izgled i svojstva kulturnog dobra.

Studena 2005. godine istom je investitoru izdano prethodno odobrenje i za radove na sanaciji sjevernog ulaznog podesta s čeonim frizom, uz uvjete da se kamene podne ploče moraju zamijeniti identičnima, a nijanse su boja stropa iznad ulaza i metalne ograde određene od strane predstavnika Zavoda.

Predmetna građevina nije stambena ili pretežno stambena kuća, te je lipnja 2007. godine odbijen zahtjev PUZOZ za korištenje sredstava spomeničke rente i sufinanciranje provođenja zaštitnih radova i mjera, kojima se planirala sanacija pročelja i ravnog krova.

Kolovoza 2009. godine izdano je posljednje prethodno odobrenje korisniku prostora "ZIRS-učilište-Ustanova za obrazovanje odraslih" za postavljanje natpisne ploče na pročelje zgrade. Sa stajališta zaštite postavljanje je ploče ocijenjeno dopustivim jer je planirano na istovjetan način već postavljenim pločama s lijeve strane glavnoga ulaza u zgradu.

Navedene intervencije događale su se uglavnom u interijeru građevine, izvedene su od lako demontažnih materijala i ne zadiru u konstrukciju građevine. Optimistički gledano, jednostavno ih je ukloniti i vratiti izvorni izgled.

#### SUSTAV MJERA ZAŠTITE

Za cjelovitu obnovu građevine neophodna je izrada konzervatorske studije te projekta obnove zaštićene građevine u cijelosti. Sustavom mjera zaštite predviđeno je da se putem stručne i ovlaštene pravne ili fizičke osobe koja posjeduje propisano odobrenje Ministarstva kulture utvrdi opseg i vrsta svih intervencija na zaštićenom kulturnom dobru, te da se za sve radove na obnovi i uređenju pročelja i krovšta zgrade, te interijera, izraditi detaljan troškovnik za cjelovitu sanaciju, a sve prema detaljnim konzervatorskim smjernicama.

Današnja namjena zgrade je primjerena i treba ju očuvati, a neke postojeće i krajnje neprimjerene sadržaje treba zamijeniti sukladno izvornima.

Sve intervencije na zgradi, ukoliko je postojeće stanje nemoguće sanirati, podrazumijevaju korištenje zamjenskih materijala istovjetnih izvornima, s rješenjima i najsitnijih detalja sklopa. Konstruktivni sistem građevine potrebnim radnjama treba sanirati i osigurati od propadanja, dok intervencije na pročeljima podrazumijevaju kvalitetne sanacijske zahvate uz cjelovito očuvanje izvornih zidnih i podnih obloga, te prateće opreme. Potrebno je u cijelosti sanirati ravni krov zgrade sa svim pripadajućim elementima, kupolastim nadsvjetlima, odzračnicima i opšavima.

Izvorne pročeljne ostakljene stijene, prozore i vrata, koji već desetljećima, uslijed nekvalitetne izvedbe i slabog održavanja predstavljaju problematičnu točku u održavanju građevine, moguće je zamijeniti novima, uz konzervatorski uvjet očuvanja izvorne obli-

kovnosti, rastera te dimenzija bravarskih stavki.

Interijersku opremu i namještaj Bernarda Bernardija treba u cijelosti obnoviti i očuvati na izvornim pozicijama u zgradi, a recentno izmijenjene situacije u prostoru vratiti u izvorno stanje. Konzervatorskom studijom treba utvrditi u kojoj mjeri je moguće provesti obnovu s obzirom na suvremene opreme učionica i nastavne djelatnosti.

Potrebno je osmisliti suvremeni centralni sustav instalacija koji bi uključivao i kvalitetnu klimatizaciju, smješten u prikladnom prostoru unutar zgrade, bez interveniranja na pročeljima ili krovu, kako bi gabarit građevine ostao intaktan.

Reklamiranje bi brojnih subjekata u korištenju prostora zaštićene građevine trebalo biti predmetom zasebnog konzervatorskog elaborata. Istim bi se definirali principi reklamiranja za zgradu u cjelini, ali i dozvoljive zone intervencije za postavu reklama, čime bi se očuvao spomenički integritet građevine. Obljepljivanje ostakljenih površina pročelja, ali i interijerskih stijena, folijama ili panoima sa stajališta zaštite je neprihvatljivo.

Predmetno zaštićeno kulturno dobro predstavlja značajno ostvarenje hrvatske arhitekture skladno položeno na pravilnoj parceli omeđenoj značajnim prometnicama, te premda gabaritom manje od okolnih građevina u takozvanoj "Sveučilišnoj aleji", iskreno svjedoči o vremenu svog nastanka i kao takvo treba biti očuvano od ikakvih daljnjih dogradnji ili nadogradnji na parceli. Parkirališne potrebe treba riješiti smještajem u susjednim garažama, a ne planirati ih interveniranjem na parceli ili terasama građevine.

Ozelenjeni prostor koji okružuje štice dobro također treba očuvati od daljnjih, te očistiti od svih dosadašnjih intervencija. Hortikulturno rješenje oko građevine, izvorno izrađeno od krajobrazne arhitektice Silvine Seissel, izgubilo je svoju osnovnu koncepciju i obilježja te podrazumijeva obnovu prema izvornom projektu. Od izvornih su se kompozicija danas održali samo kvalitetni soliteri i grupacije, uglavnom vrste platane, graba ili javora, koji moraju ostati očuvani i novim hortikulturnim rješenjem.



# dom socijalističkog prosvjetiteljstva



**P**odatak je li Josip Broz, partijski i državni poglavar jedne od predvodnica međunarodnog Pokreta nesvrstanih, inzistirao da se svečano otvorenje jednog od antologijskih primjera suvremene nacionalne arhitekture priredi prije nego što je doista završen, danas uopće više nije važan. Ali prije pola stoljeća, taj je podatak bio tek jedan u nizu uobičajenih trikova dobro promišljenog političkog marketinga, jedinstvene strategije kakvu je održavao vođa jedne male, nerazvijene balkanske zemlje, kako bi opstao u igri velikih sila. Tito je, naime, dao intervju članu talijanske komunističke partije, milanskom novinaru Aldu Tortorelu, upravo u Domu Radničkoga sveučilišta, neposredno nakon njegova otvorenja i završetka Prve konferencije Nesvrstanih zemalja u Beogradu ("Tito: Stvorili smo kolektivnu snagu koja će djelovati kroz UN: intervju Predsjednika Republike s direktorom milanskog lista *Unità*," *Vjesnik*, 12. 09. 1961). Ta će se građevina često kasnije pojavljivati na novinskim stranicama i u televizijskim reportažama posjeta stranih državnika koje će Tito voditi u obilazak Zagreba, pogotovo onih iz "bratskih" komunističkih zemalja s kojima je početkom šezdesetih ponovno uspostavio komunikaciju, poput predsjednika SSSR-a Nikite Hruščova.

No, privlačnost Doma Radničkoga sveučilišta, njegova fotogeničnost i reprezentativnost nije se temeljila na socrealističkom monumentalizmu, megalomaniji kićenosti ili luksuznim materijalima. Naprotiv, riječ je o gotovo skromnoj kući jednostavne geometrijske kompozicije u kombinaciji monokromne čistoće bijelog mramora i staklene membrane, izgrađenoj na postulatima moderne, odnosno njezinog zrelog, poslijeratnog odjeka. To sjajno



djelo, kojim se osnažio urbani identitet novog socijalističkoga društva, kruna je zajedničkoga rada Radovana Nikšića i Ninoslava Kučana, protagonista žive arhitektonske scene burnog i iznimno plodnog razdoblja poslijeratne izgradnje zemlje.

Dom Radničkog sveučilišta bilo je zapravo sjedište ustanove koja je u povijesti nacionalnog obrazovanja odigrala važnu prosvjetno-kulturološku ulogu. Moglo bi se, naime, reći kako ta građevina posjeduje i povijesno-dokumentarnu važnost jer se mnogi političko-gospodarski uvjeti zrcale na izvan-umjetničkom planu njezine izgradnje. Ponajprije, raspisivanje gotovo istodobnih natječaja za zagrebačku Gradsku vijećnicu i Dom Radničkoga sveučilišta – čak u istoj ulici – podatak je koji upućuje na povoljnu političko-ekonomsku situaciju, koja označava završetak razdoblja obnove isključivo stambene i privredne infrastrukture, te početak izgradnje reprezentativnih javnih objekata (kakvi su se do tada gradili uglavnom u prijestolnici bivše države). Osim toga, važan je i aspekt lokacije Doma na reprezentativnom mjestu križanja novog središta grada, odnosno sjecištu ulice sa tzv. Sveučilišnom alejom.

Treba također podsjetiti kako se novi Dom Radničkog sveučilišta gradi usred ubrzane izmjene strukture stanovništva, što je rezultat promijenjenih društvenih uvjeta proizvodnje. Nakon rješavanja niza primarnih egzistencijalnih problema, gotovo usporedno se rješava i problem nepismenosti nove radničke klase. U odnosu na početak tridesetih godina, kada je u Hrvatskoj bilo 34,7% nepismenih, početkom pedesetih brojka se doslovno prepolovila na 16,3%. Kako bi se

što brže eliminirala nepismenost, 1947. godine organizira se, uz već postojeću strukturu dječjih škola, osnovno obrazovanje odraslih, odnosno otvaraju općeobrazovne škole za radnike. Osim organizirane prosvjetne mreže, u tome su važnu ulogu odigrala Narodna ili Radnička sveučilišta s programima i razvojem posebnih vrsta obrazovanja odraslih (usp. *Opća enciklopedija Jugoslavije* [Zagreb: JLZ MK, 1988], str. 229).

Graditeljski kontekst razdoblja bio je uvjetovan općom, vrlo nepovoljnom političko-gospodarskom situacijom. Ipak, cijela je zemlja pretvorena u gradilište s čestim "dobrovoljnim" radnim akcijama. Nakon teškog ratnog razdoblja, u razorenim gradovima i selima obnavljala se ponajprije privredna infrastruktura, a gotovo je istodobno na red došla izgradnja stambene arhitekture za naglo povećanje radničke klase. Unatoč političko-ideološkim premisama, arhitektura pedesetih godina, kako u obnovi na početku (tzv. petoljetke), tako i kasnije sredinom desetljeća slijedila je postulate Internacionalnoga stila, prakticirane u Zagrebačkoj školi arhitekture u tridesetim godinama prošloga stoljeća. Listajući stranice arhitektonske periodike sredinom pedesetih i zbrajajući raspisane natječaje, očit je snažan zamah izgradnje. Pregledavajući izvedene građevine, jasno je koliko se poštuje kombinacija geometrijskih oblika u asimetričnim kompozicijama s ravnim površinama i kontinuiranim staklenim stijenama, što ukazuje na *čiste kristale*, kojima po uzoru na najbolja prijeratna ostvarenja Le Corbusiera i Miesa van der Rohea, teže arhitekti "svih zemalja."

Lokacija Doma Radničkoga sveučilišta određena je na križanju jedne potpuno nove poslijeratne ulice i produžetka postojeće. Okomiti je pravac produžene Runjaninove ulice, odnosno nastavak zapadnog kraka donjogradske zelene potkove. No, potez koji se sastoji od niza fakulteta (Elektrotehničkog, Filozofskog te Fakulteta strojarstava i brodogradnje) a bio je poznat pod neslužbenim nazivom Sveučilišna aleja, do danas nije uspio preuzeti prometnu ulogu između Vukovarske ulice i autoputa. Horizontalni je pravac zato os novog središta grada, o kojem je još za vrijeme izgradnje, struka javno diskutirala i polemizirala. Čak je i česta promjena imena te ulice, uvjetovana očitim političkim razlozima, dokaz kako je taj golemi prostorni potez od Savske do Držićeve ulice neprestano bio u središtu pozornosti.<sup>1</sup> Pretvaranje siromašnog predgrađa (naplavnoga Trnja) u suvremeno urbano područje, kao monumentalni spomenik novoj komunističkoj ideologiji nasuprot starom, "kapitalističkom" donjogradskom pojasu, vlast je doista shvaćala kao povijesnu mogućnost izgradnje novog dijela grada.

Novo se središte postupno oblikovalo prema planu funkcionalnog grada Vlade Antolića, gdje su razdvojeni "industrija, poslovne, stambene i rekreativne zone te zamijenjene substandardne gradnje problematičnih gradskih područja civilizacijski i tehnički korektnim urbanim standardom."<sup>2</sup> Ulica je tako postala reprezentativna okosnica novog središta grada, oblikovana po CIAM-ovskim načelima soliternih građevina s dovoljno zraka, sunca i zelenila, u kojoj je naglasak više na jurećem ritmu vozila, nego na potrebama pješaka. U doba raspisivanja natječaja za Dom Radničkog sveučilišta, u njegovom su susjedstvu već izgrađene stambene zgrade iznimne kvalitete, a programom natječaja za urbanističko rješenje poteza Zrinjevac – Sava i za novu gradsku Vijećnicu predloženi su kulturni sadržaji.<sup>3</sup>

Kritike jednog od najvažnijih poslijeratnih zahvata ispisivali su već suvremenici i sudionici njegova oblikovanja, no najžešće su ipak uslijedile u šezdesetim godinama u skladu s osvještavanjem i priznavanjem grešaka funkcionalizma. Žarko Domljan je proziva "magistralnim urbanističkim promašajem" ("Poslijeratna arhitektura u Hrvatskoj," *Život umjetnosti*, br. 10/1969, str. 17) a Grgo Gamulin "divot-potezom političkog urbanizma" ("Ulica Proleterskih brigada u Zagrebu," *Telegram*, 10. XI 1961, str. 4.), dok joj Antoaneta Pasinović zamjera "jureće mjerilo," "vanljudsku perspektivnost" i uspoređuje ju sa "skalpelom" koji siječe, umjesto da povezuje grad ("Ulica kao skalpel," *Vjesnik u srijedu*, br. 1298, 26. 3. 1977). No, kasnije se stra-

sti smiruju, kako bi se struka prisjetila njezinih pozitivnih karakteristika, Ivo Maroević navodi "utemeljenost na postulatima zdravog stanovanja" (*Zagreb njim samim* [Zagreb: Durieux, 1999], str. 127), a Darja Radović Mahečić "prepoznatljivost polazišta za socijalni monumentalizam," koji ta avenija inaugurira u nacionalnu arhitekturu ("Likovni red u hrvatskoj arhitekturi pedesetih godina," *Arhitektura*, br. 1(215)/2003, str. 140).

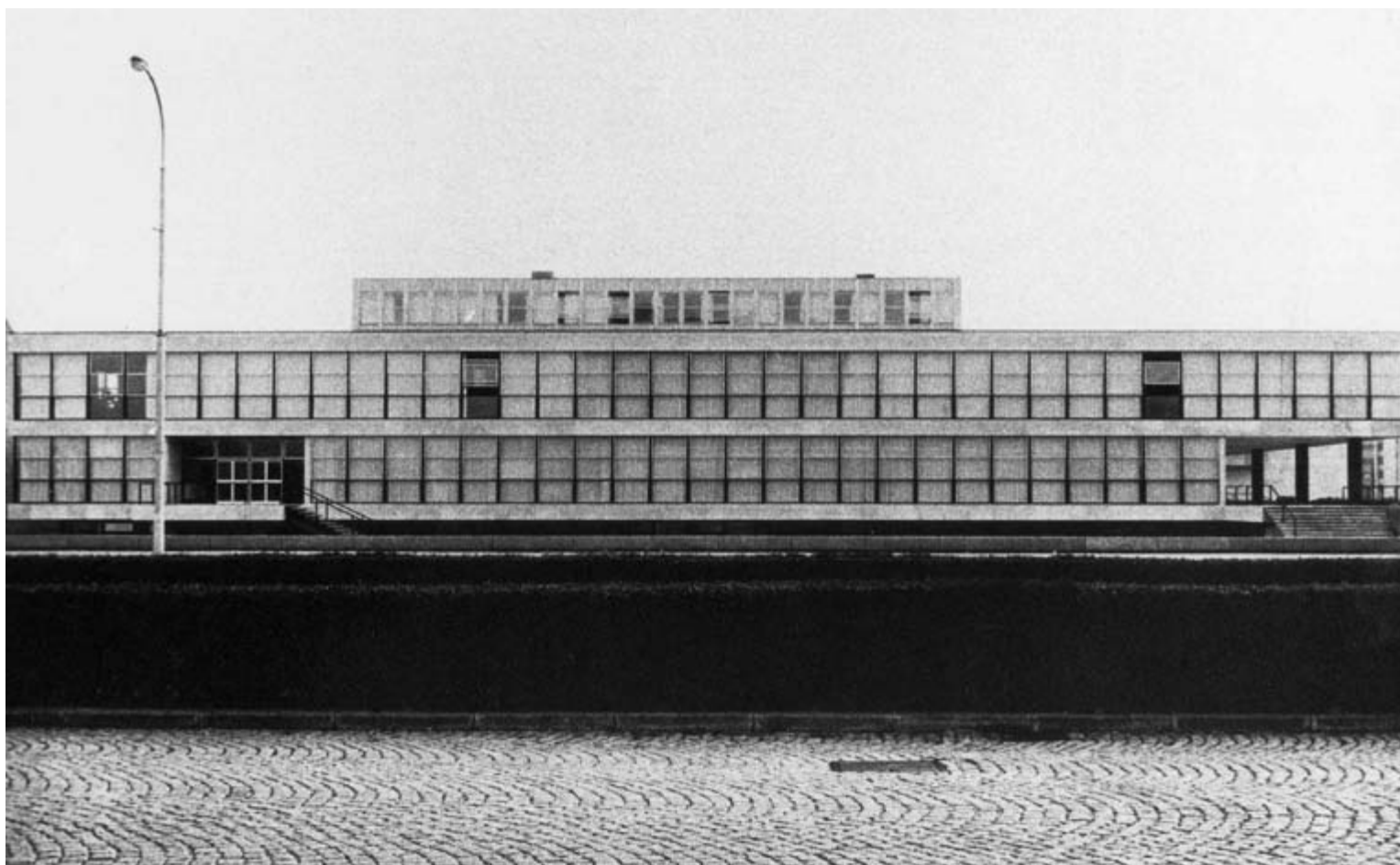
Prigodom proslave desete godišnjice oslobođenja, na sjednici Narodnog odbora grada Zagreba, 8. svibnja 1955, "u znak priznanja za zasluge radničke klase u borbi za oslobođenje Zagreba, te potrebe što većeg općeg i stručnog prosvjećivanja radnika," donesena je odluka o izgradnji Doma Radničkog sveučilišta. U siječnju 1956. objavljeni su rezultati natječaja. Prvu je nagradu i 700.000 dinara dobio rad pod šifrom 60006, odnosno zagrebački autori, arhitekti Radovan Nikšić i Ninoslav Kučan, uz suradnika, tada apsoluta arhitekture, Petra Kušana. Drugu nagradu dobili su Božidar Tušek, Emil Pernar i Milan Mihaljević, treću Dragica Crnković i Vladimir Fulla, a četvrta je pripala Arhitektonskom uredu Haberle. (usp. *Narodni list*, o8. 01. 1956, str. 8). Projekt tima Nikšić-Kučan najbolje je odgovorio na raspisani program novog sadržaja, objavljenog uz rezultate natječaja u časopisu *Arhitektura*, koji je potpisala ravnateljica Doma, Mirjana Krstinić ("Natječaj za Radničko sveučilište u Zagrebu," *Arhitektura*, br. 1-6/1956, str. 60). Premda je bila ponesena ideološkim zanosom i ponosom na originalni socijalistički model, iznijela je gotovo točan podatak kako je riječ o novom tipu "socijalističke institucije," kreirane upravo "u našoj zemlji iz društvene prakse radničkog samoupravljanja." No, u povijesnom kontekstu ne radi se baš o potpuno novoj, socijalističkoj izmišljotini, jer je čak i u programskoj shemi naslijedilo Pučko učilište, koje je u Zagrebu utemeljeno 1907. godine. Ključna se promjena doduše, dogodila na ideološkoj, ali i na metodološkoj razini, što će se kasnije razviti u programsku orijentaciju društveno-političkog obrazovanja. Građevina namijenjena tako složenom sadržaju, bila je jedinstveni pothvat u ovom dijelu svijeta, ne samo obrazovni, već i kulturni centar, kakvi se gotovo istodobno realiziraju u "bogatijem svijetu." Činjenica je osim toga, i da su arhitekti trebali "stvoriti" potpuno novi tip građevine za originalnu prosvjetno-kulturnu ustanovu, a ne samo odgovoriti na poznate arhitektonske zahtjeve kakve su navikli rješavati.

Sjajno iskoristivši lokacijske prednosti, kao i kontekst novog središta grada, arhitekti su postavili svoju horizontalnu, nisku kompoziciju. Skladno se uklopila u nizove velikih stambenih blokova, ali i nasuprot dva okomita kvadra tzv. Sveučilišne aleje, te postavila originalne, vlastite omjere, tako majstorski izvedene, da se bez obzira na njezin niži format, uspjela nametnuti okolini i "nehumanoj" brzini prometne Vukovarske ulice. Riječ je o potpuno razvedenoj asimetričnoj kompoziciji dvaju izduženih kvadara (na sjeveru povezanih manjim, trećim kvadrom) koje po načelu zlatnog reza spaja i okomiti središnji, už i viši kvadar, odnosno centralno tijelo građevine (usp. Natječajni projekt za Radničko sveučilište Moša Pijade u Zagrebu, HMA HAZU /RN/3/18/1-135/). Okviri su to sjevernog atrija i južnog dvorišta (koje se nastavlja na terasu ljetnog kina), oko kojih se nižu ili okupljaju prostorne jedinice, kako bi se u unutrašnjost građevine dovabilo što više svjetla. Posebno su istaknute sve tri dvorane. Istočna, manja i kvadratna, smještena je u nastavku središnjeg, poprečnog, pravokutnika. Na istoku je još jedna, najmanja, dvorana, kamuflirana unutar južnog dijela istočnog krila, smještena uz vertikalnu središnju traktu. Na suprotnoj se zapadnoj strani nalazi velika dvorana koju

1 Prije rata je nosila ime grada Varaždina, a poslije Moskve; međutim, ubrzo se zbog raskida sa Staljinom preimenovala u Beogradsku. Nekoliko godina kasnije gradske joj vlasti ponovno mijenjaju ime u Ulica proleterskih brigada, a danas zaslužno nosi ime Vukovara, kao spomen gradu-heroju domovinskoga rata.

2 Vlado Antolić je pobijedio na međunarodnom natječaju za Generalnu regulaturnu osnovu grada 1931. Od 1947. do 1950. ponovno se prema njegovu projektu izrađuje nova direktivna osnova. Od 1954. do 1956. rad na detaljnim osnovama nastavlja se pod vodstvom Stjepana Hribara. Usp. Darja Radović Mahečić, *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih* (Zagreb: IPU, 2007), str. 39-45.

3 U svibnju 1955. godine, natječajem je zadano prvo rješenje arhitektonsko-urbanističke problematike, odnosno kreiranje središta novog gradskog predjela, s kompleksom gradske Vijećnice u središtu. *Čovjek i prostor*, br. 31/1955, str. 8.



dinamička ravnoteža udružuje unutar asimetričnog rasporeda elemenata u skladnu cjelinu.

Stvorena je tako iznimno složena dinamična kompozicija pravilnih geometrijskih tijela koja se suprotstavljaju, prožimaju ili meandriraju. Njihov položaj i suodnosi upućuju na mnoštvo mogućnosti koje nudi struktura slobodnog tlocrta unutar stroge stereometrijske sheme. U unutrašnjosti se zato ističe dominantna kontinuiranog prostora s raznovrsnim podjelama koje neometano omogućavaju neprekidno kretanje kroz cijelu građevinu. Njezin propusni plašt, s druge strane, na mnogim mjestima upućuje na prožimanje vanjskog i unutrašnjeg prostora. Uz usklađivanja ćelija osnovnih prostornih jedinica, ujednačeni ritam određuju i potporni stupovi koji kroz cijelu građevinu ističu strukturalnu mrežu, a njezini pojedini dijelovi ritmički se smjenjuju prema toj racionalnoj geometrijskoj formuli.

Osim istaknutog parapeta prvog kata, u odnosima funkcija i okružja građevine, prostorna je organizacija prvoga kata slična onoj u prizemlju: u istočnom su krilu raspoređeni seminari prirodnih i društvenih znanosti, te dvorana za 200 osoba, a u zapadnome krilu biblioteka s čitaonicom i popratnim sadržajima na sjevernoj, te dvorana za 500 osoba, odnosno klupske prostorije na zapadnoj strani. Drugi i treći kat građevine gotovo su identično oblikovani, a namijenjeni su seminarskoj vrsti rada. Ta dva kata čine prozirni kristalni kvadar, rastvoren prozorskim vrpčama, sa svih strana

dostupan dnevnom osvjetljenju. Budući da su ti sadržaji namijenjeni manjem broju polaznika, svrstavaju se u privatniju, obrazovnu zonu, te su zato *vertikalno udaljeni*, na više katove. Brzom komunikacijom istočnim stubištem, ipak su lako dostupni studentima iz seminara i više škole, a ponavlja se i ideja fleksibilnih obrazovnih jedinica koje se mogu prenamijeniti prema različitim potrebama. Svako je pročelje potpuno različito oblikovano, manje ili više dinamično, prema kompoziciji raznovrsnih i zanimljivo razigranih elemenata (usp. "Pročelja: zapadno, sjeverno, istočno, južno," HMA 00 / 369 A 5). Unatoč različitim funkcijama koje su im namijenjene (reprezentativno lice ili jednolična leđa građevine), ni na jednoj strani nije izgubljena mjera za harmonično usklađivanje kontrasta. Sklad proporcija, praznina i ispuna, horizontala i vertikala znalački je, vrlo muzikalno, komponiran kroz sve nivoe, odnosno duž svih vrpci plašta zgrade. Zapadno je pročelje reprezentativnije, ulazno, ima ulogu lica, dok istočno kao najjednoličnije funkcionira kao leđa građevine.

#### SLOŽENI SADRŽAJ I PROSTORNI RASPORED

Na zadani su program Nikšić i Kučan odgovorili, dakle, natjecajnim projektom koji može obuhvatiti svih šest ustanova Radni-

kog sveučilišta (Viša radnička škola, te Centri za opće obrazovanje, ekonomsko obrazovanje, stručno obrazovanje radnika, metalsku struku i praktičnu izobrazbu kadrova), zajedno s Instruktorsko-dokumentacionim centrom te Centralnim klubom. U čitanju tlocrta, očito je kako su arhitekti temeljnu oblikovnu jedinicu izjednačili s osnovnom obrazovnom jedinicom. Svjesni su kako je u programu namijenjenom odraslima seminar osnovna metoda rada, a prema praksi sveučilišta obrazovna se grupa sastojala od 15 do 20 osoba. U tekstu direktorice Krstinić, izneseni su i podaci kako "340 stalnih i honorarnih suradnika, [...] svakodnevno radi s oko 5 000 slušalaca u 197 seminara." Zbog preglednosti složenog organizma građevine, arhitekti su posebno znalački riješili raspored obrazovnog sustava. Prostornu organizaciju, njezin ritam i omjere razvijali su od najmanje obrazovne grupe preko prostora za grupni seminarski rad do najvećih predavaonica smještenih u amfiteatralne dvorane. Računali su da će zgrada biti maksimalno u upotrebi, od ranog jutra do kasne večeri, te da neće biti vremena za radikalnije izmjene unutar učionica. Zato su interijeri prostorija za grupni seminarski rad, ponegdje odvojeni paravanima i naznačeni slobodnim rasporedom stolova i stolica, većinom u obliku slova U, u luku polukružnog ili u krugu okrugloga stola.

Iz programa su arhitekti prepoznali i potrebu za *izoliranjem*, odnosno *otvaranjem* pojedinih sadržaja, jer se Dom, uglavnom s kulturnim priredbama (predavanja, koncerti, filmske projekcije, itd.) trebao otvarati javnosti. Prostore za tzv. slobodne aktivnosti te za kulturne sadržaje postavili su u izravnijoj komunikaciji s vanjskim prostorom, s obzirom da ih neće koristiti samo polaznici sveučilišta. U programu se nalazilo i svojevrsno upozorenje kako se ta ustanova stalno mijenja i "razrađuje svoj sistem i unutrašnju strukturu rada." Upravo zato, u prostornoj organizaciji, odnosno modularnoj mreži na kojoj ona počiva nalazimo otvorenost slobodnoga tlocrta, fleksi-

bilnost rasporeda gdje se među potpornim stupovima smještaju većinom pregradni zidovi, što upućuje na bezbroj mogućnosti budućih prenamjena ili pregradnji pojedinih prostora. Upravo je ta odlika, prepoznata u slobodnom tlocrtu moderne prijeratne arhitekture, primijenjena prvi put u našoj zemlji u novom, složenom tipu građevine obrazovno-kulturnog sadržaja i reprezentativnog urbanog karaktera.

Zgrada Doma Radničkog sveučilišta, čiji projekt nastaje sredinom pedesetih, a izvedba završava početkom šezdesetih godina prošloga stoljeća, više je iznimka koja potvrđuje pravilo, nego paradigmatička građevina burnog razdoblja koje se kretalo od potpune oskudice do početka poboljšanja životnih standarda. To potvrđuje već natjecajni projekt s velikim dimenzijama prostora, "neprimjerenim" imperativima ekonomičnosti, racionalizacije i funkcionalnosti svakog milimetra građevine. Bjelina kamenih oplata, stupovi od crnoga mramora, "stotine metara" staklenih stijena na pročeljima i u unutrašnjosti, čine izvedbu ovog antologijskog primjera hrvatske arhitekture veličanstvenim zdanjem poslijeratne gradnje, koja je oskudijevala osnovnim materijalima, kvalificiranom radnom snagom i suvremenom tehnologijom. Siromaštvo i štednja, ekonomičnost i racionalnost, neki su od imperativa razdoblja, a ujedno i recidivi poslijeratne obnove i masovne izgradnje stambenih blokova gdje su se arhitekti natjecali kako bi u što minimalnijim dimenzijama ugradili sve funkcije potrebne za život. Takva je desetogodišnja situacija morala ostaviti posljedice u radu arhitekata poput svojevrsne autocenzure, koja ne dopušta ni pomisao na nepotrebno razbacivanje prostora ili materijala, koliko je god to moglo biti estetski, odnosno arhitektonski utemeljeno.

Na stranicama *Arhitekture i Čovjeka i prostora*, u vrijeme neposredno prije natječaja za Dom radničkoga sveučilišta, prepoznatljive su racionalne strukture tlocrtnoga rasporeda unutar jednostavnih geometrijskih oblika kao temelji arhitektonskoga projektiranja što je sukladno



navedenim socio-ekonomskim imperativima. Tim se strogim stereometrijskim osnovama arhitekti "novog doba" nimalo nisu udaljili od svojih prethodnika, nositelja Internacionalnoga stila dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća. Naprotiv, napredne su ideje prilagođavali suvremenim potrebama, te unutar geometrijskih tijela i modularnih mreža kreirali fleksibilne, neodređene prostore primjerene različitim namjenama. Slobodni tlocrti, naglasci na prostoru i volumenu, a ne na masi; asimetrija i načela ravnoteže nasuprot simetriji, skladnost proporcija i jasno izražena konstrukcija kao i namjena građevine; geometrizam, ravni krovovi, kontinuiranost površina te prozor kao dio zida, odnosno sam zid; kao i ostali postulati Internacionalnoga stila, koriste se kao stroga pravila i u ovom razdoblju. Potpuno odgovaraju ekonomskoj situaciji siromašne zemlje koja održava svoju egzistencijalnu ravnotežu primajući materijalnu pomoć sa Zapada (usp. Tvrtko Jakovina, *Američki komunistički saveznik: Hrvati, Titova Jugoslavija i SAD 1945-1955* [Zagreb: Profil, 2003]). Ti se postulati, dakako mogu provjeriti i na primjeru pobjedničkog projekta čija je prva kvaliteta u jednostavnom rješenju iznimno složenog programskoga zadatka. Tlocrti je raspored toliko pregledan s jasno izdvojenim i brzim komunikacijama, te podjelom na privatnije, obrazovne, i javnije, opće-kulturne sadržaje. Mogućnosti slobodnoga tlocrta osiguravaju fleksibilnost pojedinih prostora u brzom prenamjeni, odnosno upotrebu zgrade od ranoga jutra do kasne večeri, što je iznimno funkcionalna kvaliteta maksimalne iskorištenosti prostornog minimuma. Osnovne obrazovne jedinice u funkciji raznovrsnih obrazovnih metoda i sadržaja, organizirane su u grupe ili veće cjeline, kako bi se uštedjelo na zajedničkim pomoćnim prostorijama poput kabineta, spremišta ili zahoda, te na komunikacijama – hodnicima i stubištima. Tri dvorane raznovrsnih veličina, koje se na različite načine usijecaju u tijelo građevine, također mogu poslužiti širem spektru namjena od kinematografskih projekcija, preko obrazovnih do glazbeno-scenskih priredbi.

Posebno se ističe likovna vrijednost potpuno razvedene asimetrične kompozicije jednostavnih geometrijskih volumena što u ravnotežu uvodi klasično načelo zlatnoga reza. Treba upozoriti i na kvalitete oblikovanja prostora i iznimno bogatstvo promjenjivih vizura unutrašnjeg oboda koje posjetitelj upija kretanjem kroz građevinu. Otkriva se tako ogoljena konstrukcija, kao i geometrijska jednostavnost ravnih linija, kontinuiranih ploha, uravnotežena kompozicija ispunjena i otvora te skladne proporcije pod kontrolom pravilnog modularnog sustava. Upravo se zato može zaključiti, da ako je bilo koji element osmišljen pod imperativom siromašnog i štedljivog razdoblja, to nimalo i ni po čemu nije oštetilo koncepciju građevine, a najmanje njezinu estetsku vrijednost. Očito je da su arhitekti postali majstori u prevođenju ili preusmjeravanju raznih mana razdoblja u pozitivne, kvalitetne arhitektonske ideje. Natječajni projekt Doma Radničkog sveučilišta jedan je od boljih primjera koji to potvrđuju.

## FUNKCIJA FORME

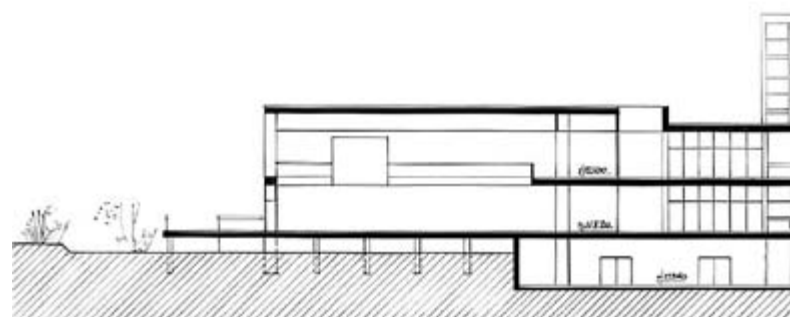
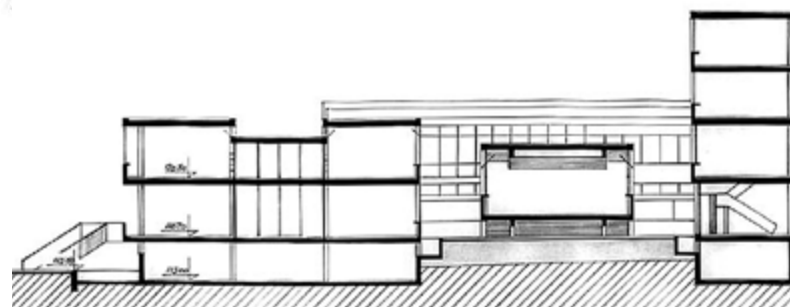
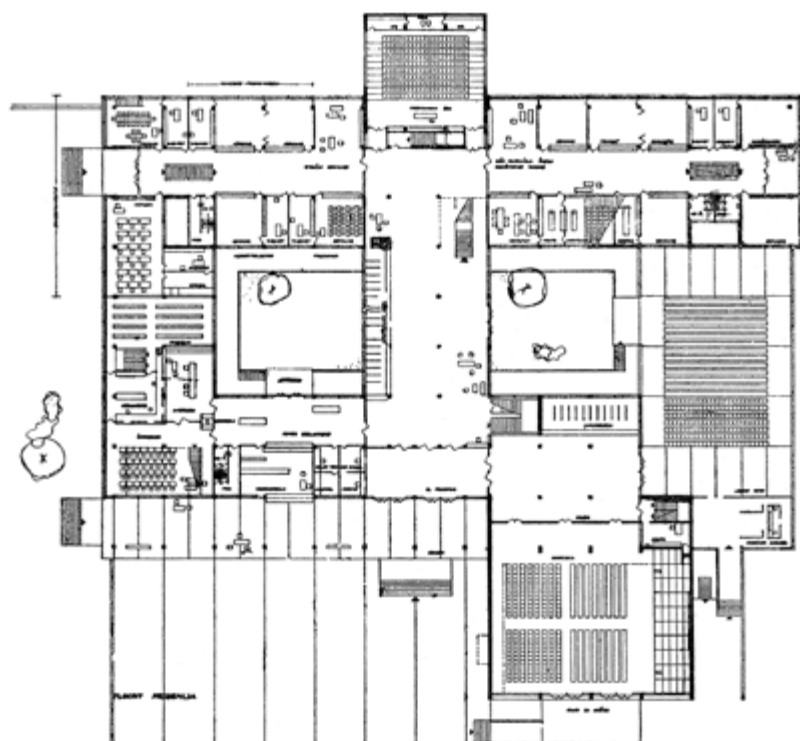
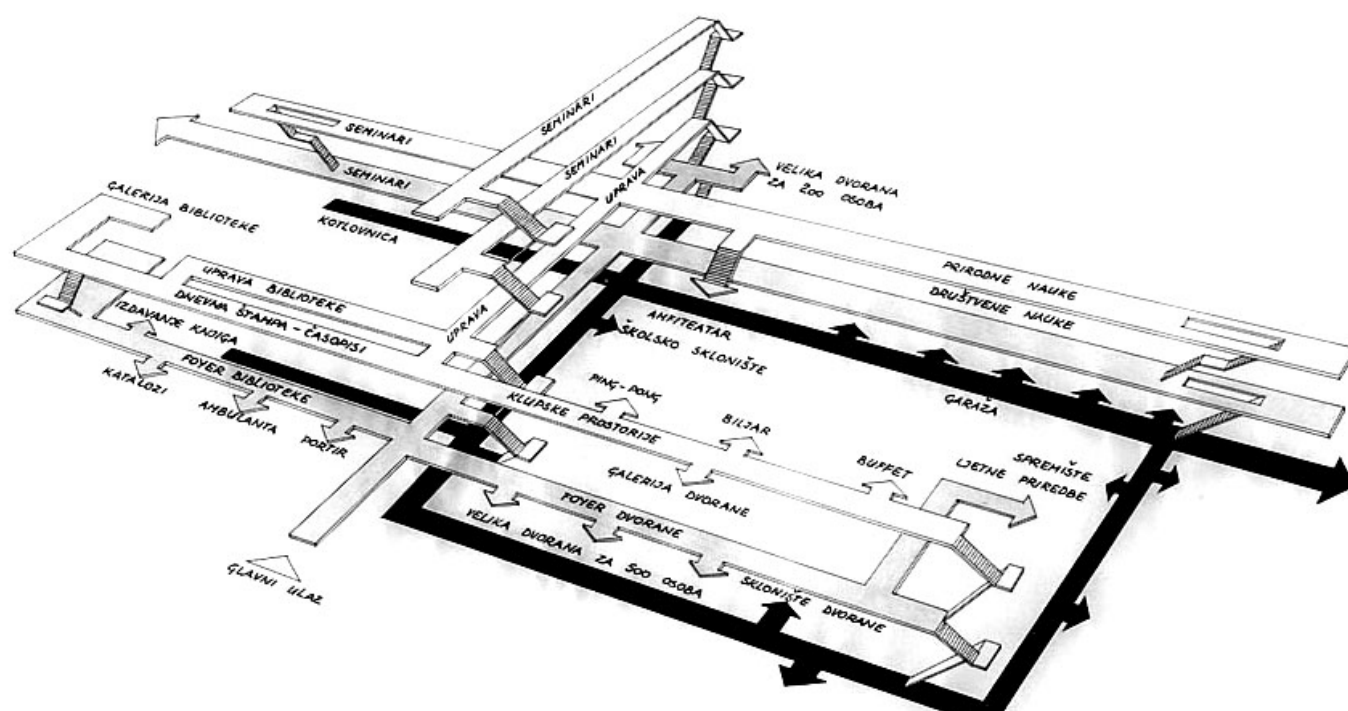
Gledajući iz perspektive konačne realizacije, očito je da je natječajni projekt u svojoj razvedenoj vanjskoj opni srodni poietici predratnoga razdoblja, dok se kasnija izvedba više uklapa u svoje vrijeme, pa čak uvodi i nove oblike i pristup građenju u hrvatskoj arhitekturi. Ne bi bilo pretjerano realizaciju uspoređivati s istodobnim dosezima *kristalnih kocaka* Miesa van der Rohea, jer činjenica

je kako su staklenim stijenama obavijeni gotovo svi dijelovi građevine stvorili ogoljene, *čiste kristale*, kojima su težili i velikani epohe. Kontrastni elementi zatvorenih ploha dvorana, samo su pojačali taj dojam. Oba pristupa, i razigrana obrada svakog pojedinog pročelja natječajnog projekta, nasuprot likovno urednijoj, ujednačenoj realizaciji, odgovaraju osnovnoj odrednici Internacionalnoga stila, koju su i u Hrvatskoj primjenjivali pioniri moderne, a to je obrada zaštitne opne koja je izgubila ulogu nosača zahvaljujući unutrašnjoj skeletnoj konstrukciji. Glatke ravnine laganih materijala ili stakla, postupno su postajale sve transparentnije, kako bi se što više poništila granica između unutarnjeg i vanjskog prostora. Modularna struktura i elementi, te slobodni tlocrt kojim se razvijaju fleksibilni, neodređeni i višenamjenski prostori, upućuju na načela predratne arhitektonske prakse, koja se nastavlja i u promijenjenim uvjetima poslijeratne izgradnje. Asimetrija i pravila ravnoteže u kompoziciji izduženih kvadara nasuprot otvorima atrija, sklad proporcija cjeline kao i detalja, te jasno izražena konstrukcija kao i namjena građevine, također se ističu u prilogu tezi o nastavku kontinuiteta moderne arhitekture.

U komparativnoj analizi nezaobilazne su usporedbe prema tipologiji i sadržaju građevine, odnosno prema tipu multifunkcionalnih objekata s dvoranom, te obrazovno-kulturnom programu. Prema podrijetlu tipologije, treba se prisjetiti briselske Maison du Peuple (1896), kojom je Victor Horta inaugurirao novi tip nosive čelične konstrukcije u Belgiji, ali i tipologiju Narodnih domova. U Hrvatskoj je tu tipologiju do Drugog svjetskog rata obradio Aleksandar Freudenreich u knjizi *Prosvjetna ognjišta*, a za njezin razvoj u Hrvatskoj, nezaobilazna je tema Pičmanovog, odnosno Albinijeva Hrvatskog kulturnog doma na Sušaku (1934-1947) (usp. D. Radović Mahečić, *Moderna arhitektura*, str. 423-426). Projekti dvaju domova podudaraju se dakako u općim značajkama: poštivanju postulata moderne i rješavanju složenog programskog scenarija.

Neposredno nakon objave rezultata natječaja za Radničko sveučilište, Radovan Nikšić odlazi na stipendiju u Nizozemsku. Od sredine siječnja do sredine srpnja 1956. godine provest će u jednom od tada najuglednijih, te sigurno najproduktivnijih europskih ureda, koji vode Jacob Bakema i Johannes van den Broek. Stigavši sredinom pedesetih u Nizozemsku, Nikšić se našao usred optimističkoga poleta obnove i izgradnje, kakav se osjećao po cijeloj Europi, te u središtu novih tendencija koje su strujale europskom arhitektonskom scenom.<sup>4</sup> Van den Broek i Bakema svoje su stavove temeljili na snažnoj tradiciji neoplasticizma, odnosno rotterdamskog funkcionalizma (usp. Hans Ibelings (ur.), *Van den Broek en Bakema, 1948-1988: Architectuur en Stedenbouw: De Functie van de Vorm* [Rotterdam: NAI uitgevers, 2000], str. 15). Bakema je među ostalim osmislio i termin *funkcija forme*, što znači da forma nije samo rezultat funkcije već ima neovisno značenje. Zajedno s Van den Broekom, težio je humanijoj dimenziji funkcionalizma, pod geslom *funkcionalizam je humanizam*, a uloga koju je odigrao u stvaranju posebne CIAM-ove radne grupe Team 10 ključna je za povijest moderne arhitekture uopće (usp. Max Risselada i Dirk van den Heuvel, ur., *Team 10, 1953-1981, In Search of a Utopia of the Present* [Rotterdam: NAI uitgevers,

4 Za vrijeme boravka u Nizozemskoj, Nikšić je vodio dnevnik, a svoje dojmove zapisao je i u skici za predavanje koje je nakon povratka održao svojim kolegama u Društvu arhitekata u Zagrebu. Oba se rukopisa čuvaju u arhivu Radovana Nikšića u Hrvatskom muzeju arhitekture HAZU.



2005]). U redefiniciji dimenzije zajedništva u arhitekturi i urbanom planiranju, članovi grupe Team 10 razvili su teme okupljanja i gradskog konteksta, te organske analogije razvoja, promjena i mobilnosti. Ključan je i jedan od njihovih termina *mat-building* (tepih – građevina), struktura matrica koje se mogu ponavljati prema potrebi širenja ili povećavanja programa određenog korisnika.

Osim dubrovačkoga kongresa, Team 10 organizira i onaj u Otterlou 1959. godine, na kojem je sudjelovao i Radovan Nikšić, prezentirajući upravo Dom Radničkoga sveučilišta, projekt koji je već u svojoj natječajnoj verziji pokazivao elemente usporedive s navedenim postavkama grupe Team 10. Dom od početka nosi snažne urbanističke potencijale, određuje ne samo ulicu, križanje, nego i cijelu novu gradsku četvrt, te preuzima važnu društvenu i kulturnu (pa čak i političku) ulogu za cijeli grad (što će biti važno i za procese identi-

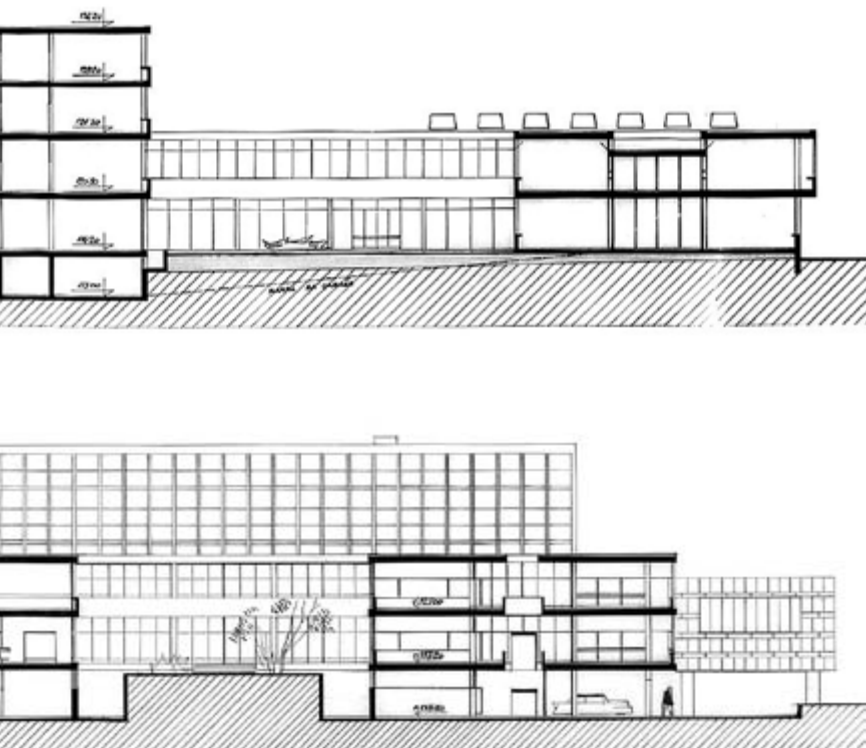
fikacije korisnika). Osim toga, premda struktura nije zamišljena da se u budućnosti nadograđuje, fleksibilnost je već imanentna slobodnome tlocrtu.

Analizirajući sve sačuvane nacрте na kojima Nikšić radi neposredno po povratku iz Nizozemske, otkriva se očiti utjecaj ne izravno holandske arhitekture, već prepoznatljivih poteza poslijeratnog Institucionalnog modernizma.<sup>5</sup> Treba pri tome istaknuti kako nije riječ

<sup>5</sup> Idejni su nacrti označeni pečatom Zavoda za građevne konstrukcije Tehničkoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, s podacima o investitoru (Radničko sveučilište Zagreb), objektu (Dom RAS-a), oznaci-broju (idejni), sadržaju (npr. podrum) i projektantu (ing. Nikšić, R. i ing. Kučan, N.), a upisan je i datum, vjerojatno ovjere: 16. XI 1956.

o novom projektu, premda je vanjski plašt gotovo potpuno izmijenjen, već o različitom pristupu koncepciji, odnosno ideji prostora, dok kompozicija ostaje ista. Naglašena horizontalnost, kompaktnost jednostavnih geometrijskih tijela koja se u dinamičnim odnosima prepliću ili meandriraju čini osnovnu estetsku kvalitetu, što se intenzivira u unutrašnjem uređenju s osebujnom kreacijom fluidnih prostora. Osobito je zanimljivo kako su arhitekti, bez obzira na transparentnost kontinuiranih vrpce prozora duž pročelja, uspjeli postići dojam svojevrsne "utvrde znanja," okrenute prema vlastitoj unutrašnjosti, osobito prema otvorenim šuplinama atrija.

U idejnom se projektu potpuno smirio i ujednačio ritam prozorskih vrpce i ostakljenja, dok su ispune svedene na minimalnu mjeru, što je građevinu pretvorilo u prozirnu staklenu kocku koja



po danu upija, a noću isijava svjetlo. U kontrastu s tim rastvorenim volumenom, oblikovane su velike zatvorene, glatke površine istaknutih tijela velike i male dvorane, te istočna i zapadna strana poprečnog kvadra. Najvidljivija je razlika, izravnavanje kosina od blago uklošnog leptir krova na velikoj zapadnoj, do izrazito kose linije poda istočne dvorane, uključujući i potpuni nestanak jednoslivnog krova treće, najmanje dvorane čija se amfiteatralnost zamaskirala pod ravninom krova istočnoga krila. Pri čitanju crteža pročelja, do izražaja dolazi oblikovanje razine podruma, odnosno prozorske vrpce u gornjoj zoni koja se uzdiže nad terenom. Tako se pojačava dojam lebđenja pogotovo noću kad umjetna rasvjeta isijava kroz njih. Sjeverno pročelje, svojom je ujednačenošću, ili jednoličnošću, prozorskih vrpce ne samo prizemlja i kata sjevernoga, već i drugog i trećeg kata središnjega krila, primjer tih novih ideja kojima su arhitekti

počeli preoblikovati oplošje građevine. Stvaranjem jednoličnog plašta s kontinuiranim prozorskim vrpicama dobila se ne samo potrebna količina osvjetljenja, nego i estetska kvaliteta stanovitog likovnoga reda koherentne, pročišćene, jednostavne i u svojoj skromnosti, iznimno reprezentativne građevine skladnih proporcija, odnosno jasnih odnosa geometrijskih tijela.

Premda se ne može govoriti o radikalnim izmjenama u odnosu na natječajni rad, jer su glavne konture građevine ostale gotovo iste, utvrđeno likovno pročišćenje plašta u idejnome projektu kao rezultat ujednačavanja, odnosno kontinuiranih ostakljenja fasada, ne može se nazvati ni tek kozmetičkim promjenama. Preoblikovan je osim toga i južni krak istočnoga krila (premještena je i smanjena amfiteatralna dvorana i produljen atrij, te formirana skupina oko maloga dvorišta), zatim stvoreno polovično južno krilo, te proširen južni dio istočnoga krila s druge strane hodnika prema atriju. Tako se smanjuje atrij, ali povećava opseg terase. No, skraćen je i sjeverni atrij, jer je i sjevernom dijelu istočnoga krila uz hodnik dodat niz od tri prostorije. Osim tih zamjetnih promjena, u tlocrtnom su se rasporedu izmijenili neki sadržaji koji upućuju na funkcionalnije korištenje prostora. Prema mogućnostima moderne nosive konstrukcije, arhitekti su se mogli poigravati premještanjem, dodavanjem ili ukidanjem nekih pregradnih zidova, kako bi kreirali nove ili preoblikovali prostore za druge sadržaje. Osnovni format nastavnih prostora iznosio je 48 metara četvornih, što svjedoči o zavidnoj prostranosti (usp. Radovan Nikšić, "Dom Radničkog sveučilišta Moša Pijade," *Obrazovanje radnika*, bilten Radničkog Sveučilišta Moša Pijade, br. 2/1957, str. 0-1). Povećana je zapremnina podruma, gdje su osim skloništa i pomoćnih sadržaja, smještene i obrazovne jedinice (uglavnom radionice). To je postignuto ne samo korištenjem kosine terena, nego i ukopavanjem dodatnih prostora ili izdizanjem nultog nivoa nad zadanom ravninom terena. Podignuta je tako i razina prizemlja, što opravdava formiranje reprezentativnoga glavnoga ulaza sa širokim stubištem, kao i još dva sjeverna. U prizemlju su smješteni komercijalni sadržaji (knjižara umjesto ambulate, koja je preseljena u podrum), dok se na prvome katu ukida rascjepkanost Centralnog kluba, u korist cjelovitosti, odnosno kontinuiranog prostora.

#### ČISTI KRISTALI

Prema dosadašnjoj analizi, može se govoriti o pojednostavljenju rasporeda određenih sadržaja u korist jednostavnije i koherentnije prostorne organizacije, pa tako i preglednosti (sličan je smještaj na pojedinim razinama i stranama poput javnih sadržaja na zapadu i obrazovnih na sjeveru), te lakšoj dostupnosti obrazovnih jedinica koje su jasnije povezane u skupine. Dodatnim je stubištima pojačana i komunikacija kroz zgradu. Rezultat navedenih promjena bio je kompaktniji volumen cijele građevine pod jedinstvenom ravninom krova, gdje do izražaja dolazi meandriranje krila i njihovih krakova oko praznina atrija i malih dvorišta u odnosu prema gradaciji nivoa od njihovih nižih, ali dužih prizmi, preko istaka dvorana do najvišeg, središnjeg dijela.

Razlike u prostornoj organizaciji i obradi plašta, odnosno racionalniji raspored sadržaja, pojačavanje komunikacija, izostanak kosina i zaobljenja te transparentniji tretman pročelja, mogle su se pripisati neprocjenjivom iskustvu koje je Radovan Nikšić stekao

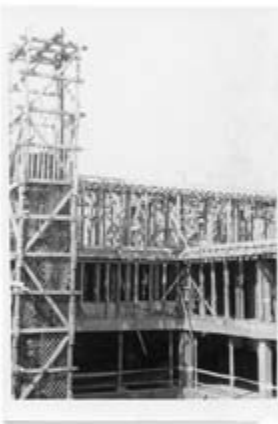


radeći u uredu Van den Broeka i Bakeme. Od konkretnih projekata na kojima je tamo radio, usporediti se može jedino Montessori gimnazija, na kojoj je vjerojatno proučavao raspored pojedinih sadržaja oko dugog hodnika ("kraljeznice" građevine, koja povezuje učionice i laboratorije i prelazeći preko aule, nastavlja mostom prema krilu za nastavnike). Kontinuirani hodnici, pogotovo istočnoga krila, i centralni *hall* natječajnog projekta Doma Radničkog sveučilišta funkcioniraju kao slična kraljeznica. U oba je projekta važno načelo fleksibilnosti i multifunkcionalnosti. Jednako kao i u natječajnom projektu Doma, na višim katovima tornja gimnazije nalaze se učionice za teoretski rad i školski klub, što znači da raspored javnijih i privatnijih sadržaja Nikšić nije naučio u Rotterdamu, već ranije, u Zagrebu.

U slučaju preinaka na idejnome projektu Radničkoga sveučilišta, važno je spomenuti kako u predavanju svojim kolegama, nakon povratka iz Nizozemske, Nikšić nekoliko puta ponavlja izraz "čisti kristali reducirani na najbitnije" (za stambene objekte na Bergpolderu i Plaslaanu iz tridesetih godina Van Tijen i Maaskanta). "Najveći talent Holandije," prema Nikšiću je bio Johannes Duiker, čijim se djelima divio kao "kruni neoplasticizma," a osobito Zonnestraal sanatoriju zbog, "međusobnog djelovanja staklenih volumena." Važno je i uočavanje Duikerove sposobnosti da "konstrukciju doživljava kao savladano, pomoćno sredstvo" te kako "suverenim baratanjem odnosa punog prema praznom" može nespunito poigravati rasporedom prozorskih otvora ili prožimanjima prostora. Važnost poznavanja i svladavanja konstrukcije – "Samo dobar konstruktor može biti dobar arhitekt," upozorava Nikšić (*Konstrukcija u suvremenoj arhitekturi*, rkp, HMA) – reduciranje na najbitnije, odnosno na savršenstvo jednostavnosti koju predstavlja kristal, nadarenost za

ritam u igrama otvora i ispuna, tek su neke od odrednica kojih se taj arhitekt držao i u ostalim svojim radovima. No, ono što se može povezati s određenim nizozemskim utjecajima jest Nikšićeva usporedba metode naših i nizozemskih arhitekata, koji prostor koncipiraju već u tlocrtu i grade ga isključivo plohama, što znači da je "dematerijalizacija već postignuta u početku, dok se gotovo uvijek kod nas zbiva na kraju." Nikšić sa svojim suradnicima, za razliku od natječajnoga projekta, više ne oblikuje vanjski plašt kao neku samostalnu plohu s razigranim ritmovima i odnosima punog i praznog, svjetla i sjena, itd. U idejnome projektu preuzima zapravo holandsku metodu i gradi prostor prema kojemu je vanjski plašt dematerijaliziran već u tlocrtu. Prema načelu istinitosti, staklene membrane su potegnute u širokom zamahu cijelom istočnom, sjevernom i zapadnom stranom, te dijelom južne, jer se oslanjajući samo na stupove – nosače uz rubove između vanjskog i unutrašnjeg prostora u tlocrtnom rasporedu, ta granica zapravo briše. Upravo se u tome prepoznaje načelo Nizozemaca i njihovih, osobito prijeratnih "otvorenih" škola, među kojima je jedna od najpoznatijih Duikerova Škola na otvorenom u Amsterdamu, u kojoj je, kao i u sanatoriju Zonnestraal, usavršio "sustav armirano-betonskih okvira Hennebiquea i kombinirao ga s velikim područjima čelično-uokvirenog stakla kako bi stvorio transparentnu arhitekturu usklađenu s ekonomičnom konstrukcijom" (Hans Van Dijk, *Twentieth Century Architecture in the Netherlands* [Rotterdam: 010 Publishers, 1999], str. 67). Ali, također, i jedan od općih postulata moderne, koje već u prijeratnom razdoblju naznačuje, a poslije rata u golemim opsezima i realizira Mies van der Rohe.

Usprkos toj načelnoj promjeni ne mora se govoriti o potpuno novoj građevini, jer je program ostao isti, a uglavnom i raspored



sadržaja s određenim promjenama u tlocrtu. Ono što se radikalno izmijenilo jest pristup projektiranju, jer Nikšić sada *cjelinu misli i koncipira prostorno* a ne pojedinim građevnim elementima. Ostaje dakle, nepromijenjena ideja fluidnih, kontinuiranih prostora koji se zahvaljujući slobodnom tlocrtu unutar zadanog racionalnog modularnog rastera redaju i prožimaju jedan za drugim. Preciznije rečeno, tlocrt je iscrtan prema primarnom oblikovanju unutarnjeg prostora, s dematerijaliziranom granicom prema vanjskom prostoru. To se načelo čini mnogo važniji Nikšićev suvenir s nizozemske stipendije, nego utjecaji nekih konkretnih građevina. Za zaključak, bez obzira na opseg nizozemskih utjecaja, treba naglasiti kvalitetu humanijih omjera niže građevine, te kompoziciju koja je integralna i nedjeljiva poput uobičajenih postava vertikalnog (nebodera) i horizontalnog kvadra u projektima mnogih javnih građevina toga razdoblja.

No, promjene su uslijedile i u slijedećoj fazi razrade projekta. U usporedbi sa skicom lokacije idejnoga, u izvedbenom je projektu očita promjena oblikovanja istočnoga krila (ukinut je južni istak ili polovično južno krilo, a sadržaji su prebačeni u prošireni volumen krila što je dovelo do skraćivanja prostora oba atrija).<sup>6</sup> Na krovu se uočava izostanak balkona u sjeveroistočnom uglu, te postavljanje tri reda po šest komada okruglih otvora nadsjvetla, koja su prije bila ucrтана poput uskih pravokutnih kutija u smjeru istok – zapad. Atriji ostaju simetrično postavljeni, terasa gubi rampu jer je dobila stubište uz južni zid dvorane koja ima vlastito stubište s podesta za izlaze na zapadu. Osim širokog, reprezentativnoga stubišta glavnoga ulaza, dodana su i dva manja na sjevernoj strani.

#### PROSTOR-VRIJEME

Krajem 1958. godine, odgovorima na anketna pitanja dvanaestorice arhitekata, obrađena je tema izgradnje Vukovarske ulice u časopisu *Čovjek i prostor* ("Ulica Proleterskih brigada," *ČiP*, br. 80-81/1958, str. 1 i 5). Za interpretaciju projekta, važno je prokomentirati Nikšićovo iskustvo i tvrdnju kako je osnovna arhitektonska ideja u komponiranju objekta bila stvoriti *space-time*. Upotreba upravo te sintagme *prostor-vrijeme*, može se povezati s glavnom temom znamenitog Giedionova djela *Prostor, vrijeme, arhitektura*, gdje se tumači nova prostorna koncepcija, očitovana ponajprije u kubizmu, a temeljena na glasovitoj Einsteinovoj teoriji relativnosti (vrijeme se više ne shvaća odvojeno od prostora, već njegovo mjerenje ovisi o položaju ili pokretu promatrača u prostoru).<sup>7</sup> Simultanost i transparentnost prikaza razloženih objekata, odnosno vrijeme kao četvrtu dimenziju u novom shvaćanju i prikazivanju prostora, Giedion ističe kao revolucionarni čin prekida s dotadašnjim, renesansnim pojmovima o perspektivi. Upozorava i na važnost površine (za razliku od dotadašnje linije) kao osnovnog elementa prikaza veze prostora i vremena, te nove uloge boje, odvojene od objekta, te tako upućuje na posve novo

<sup>6</sup> Šesnaest nacrtu izvedbenog projekta čuva se u Državnom arhivu u Zagrebu, datirani su 1957. godine. Poput prethodnih, označeni su pečatom Zavoda za građevne konstrukcije Tehničkog fakulteta, i s istim podacima, uključujući i potpis oba projektanta (ing. Nikšić R. i Kučan N.).

<sup>7</sup> Knjigu *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition* (Cambridge, Mass., Harvard University Press), Sigfried Giedion objavio je 1941. godine

promatranje, shvaćanje i osjećanje prostora u modernoj arhitekturi (usp. S. Giedion, *Prostor, vreme, arhitektura*, str. 305). Za razliku od povijesnih stilova temeljenih na zakonu renesansne perspektive, kvalitete moderne arhitekture pronalazimo upravo u dimenziji vremena koje nam je potrebno da je obilazimo poput kakve skulpture. Nadalje, važno je i objašnjenje novog urbanističkog promišljanja u odnosima između pojedinih kuća u novim stambenim naseljima kakav je bio Le Corbusierov Pessac kraj Bordeauxa iz 1925. Uvodeći fluidnost, odnosno jedinstvenost i nedjeljivost prostora kao konstituirajući čimbenik moderne arhitekture, Le Corbusier je prema Giedionu preokrenuo stoljetno poimanje volumena i prostora, stoga se o modernoj arhitekturi može govoriti samo u odnosima i među-prožimanjima (ne u masama kao do tada), a prezentirati i razumjeti samo u mediju filma. Ljuske između unutrašnjeg i vanjskog su pale, tvrdi Giedion interpretirajući Le Corbusierove "beskonačno otvorene kuće" s "maksimumom zraka i minimumom zidova," čiji se suodnosi i među-prožimanja vizualno očituju u penetracijama "zračnih kocaka" te u prisvajanju prostora ispred i iza stambenih nizova, koji ih spaja i ujedinjuje jednako kao silnice kompozicije volumena (S. Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, Santa Monica: Getty Research Institute, 1995, str. 168-176).

Te ideje koje upućuju na europski duh vremena zotih godina, utjelovljene u Internacionalnom stilu, u pedesete su stigle preko raznih prijevoda i interpretacija. Naslijeđe zagrebačke škole, odraz konstruktivizma u naprednom krugu Exata 51, s kojim preko Bernarda Bernardija, Nikšić i Kučan imaju i neposrednu suradnju, ili odjeci tradicije neoplasticizma, koje Nikšić donosi iz Nizozemske, sigurno su doprinijeli ideji i korištenju upravo termina *prostor-vrijeme*. Sve najbitnije elemente nove prostorne koncepcije poštuju i arhitekti Doma Radničkoga sveučilišta, od simultanosti ili pokrenutosti gledišta i transparentnosti, do važnosti površine i jedinstvenog prostora ili među-odnosa i prožimanja volumena. Upravo zato kad Nikšić i Kučan zamišljaju reprezentativan Dom za dodatno obrazovanje radnika, skladaju likovno uredno i izražajno, te istodobno i funkcionalno djelo poput *space-time* stroja. Zajedno s mnogim drugim uspješnim kompozicijama moderne arhitekture koji potječu iz Wrightovih izvora, i ono se može usporediti s Malevičevim *arhitektonima* i neoplasticističkim, Vantongerloovim skulpturama. Međutim, neizostavna je, pa čak vizualno snažnija komparacija s Miesovim apstraktnim, čistim staklenim ploham, koje su zapravo u tako velikom opsegu prvi put uspjeli izvesti u Hrvatskoj. Autori su naime, kreirali uglavnom niske, ali duge prizme s akcentom centralne trokatnice, koje se međusobno prepliću u unutrašnjosti kao i na vanjskom plaštu. Jednako je vrijedno i prožimanje unutarnjeg i vanjskog prostora kroz atrije i mala patia (usporedive s *kockama zraka*). Premda je u izvedbenom projektu tretman svih pročelja ujednačen, zanimljivost postava nameće obilazak sa svih strana, a ne izdvaja samo pogled na glavno pročelje. Jednostavnost i funkcionalnost komunikacija, odnosno laka dostupnost raznovrsnih sadržaja unutar zgrade također stvara poseban odnos prema dimenziji vremena. No, svi su ti aspekti podređeni onom najvažnijem mjerilu moderne arhitekture, a to je korisnik za kojeg zapravo arhitekti kreiraju humane, svijetle i udobne prostore.

Ideju kreiranja višefunkcionalne građevine, pristup i metode njezina projektiranja, odnosno rješavanja složenog zadatka raznorodnih sadržaja, voditelj realizacije Doma Radničkoga sveučilišta, Radovan Nikšić, predstavio je na najuglednijem svjetskom okupljalištu arhi-

tekata. Njegova kratkotrajna suradnja i dugotrajni kontakti s međunarodnom arhitektonskom elitom toga doba rezultirale su predstavljanjem projekta na posljednjem kongresu CIAM-a održanom 1959. godine u nizozemskom Otterlou. Team 10 (čiji su članovi ugledni europski arhitekti Aldo Van Eyck, Giancarlo de Carlo, zatim bračni par Alison i Peter Smithson, te tim Georgesa Candilisa, Alexisa Josica i Shadracha Woodsa, predvođeni producentom tog skupa, Jacobom Bakemom), u gostio je i dvije svjetske zvijezde, Louisa Khana i Kenza Tangea, te niz manje poznatih, uglavnom europskih arhitekata među kojima se našao i naš Radovan Nikšić (usp. Oscar Newman i Jürgen Joedicke (ur.), *CIAM '59. in Otterlo / Dokumente der Modernen Architektur* [Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1961], str. 8). U povijesti hrvatske arhitekture, to je sigurno jedno od važnijih međunarodnih priznanja.

U povijesno važnom dokumentu, zborniku radova tog skupa, ostat će tako zapisano Nikšićevo tumačenje realizacije fleksibilnog projekta "drugog doma za radnike" u kojem je svaka prostorija "brižno oblikovana kako bi u radnicima razvila osjećaj za mjeru, formu i lijepo ponašanje." S tim su projektom pokušali "utjecati na ukus radnika i omogućiti mu da se postupno navikne na nove prostore, kako bi upravo njihova jednostavnost postala dio njegova obrazovanja i dovela ga do stupnja na kojemu će početi prihvaćati takvu ljepotu." Sa svakom se pojedinom prostorijom naime, želio "postići poučni utjecaj na polaznike, kako bi u njihovim proporcijama, površinama i prostorima mogli pronaći sintezu arhitekture, slikarstva i skulpture." Navedeni citati upućuju na utjecaj egzotičkih ideja, te primjenu obrazovnih načela Bauhausa. Oprema pojedinih prostorija, prema njegovim je tvrdnjama također trebala "stimulirati intelektualne i umjetničke sposobnosti radnika." Osim toga, iznosi i manje poznatu ideju da se oko zgrade postavi park skulptura, te pozovu "mladi umjetnici i arhitekti kako bi kreirali okolinu koja bi svakom čovjeku, željom stjecanju znanja istodobno pružila osjećaj razumijevanja umjetnosti." S obzirom da ga u tom tekstu ne spominje, očito je da Bernardo Bernardi, za vrijeme kongresa, još nije bio angažiran na uređenju i opremi interijera Doma. No, Nikšić i Kučan su od početka imali određene zamisli o uređenju pojedinih prostora, a posebnu su pozornost posvećivali osvjetljenju, budući da se rad odvijao uglavnom u kasnim popodnevnim i večernjim satima. Znakovita je također i namjena *rastvorenog* središnjeg, ulaznoga hodnika, gdje su zamišljali postaviti informacije o svim kulturnim događajima u gradu, te o novim publikacijama s pregledom časopisa. Osim što priznaje da su namjerno projektirali niski format građevine kako bi smanjili dojam monumentalnosti, o koncepciji vanjskog izgleda ističe i namjeru "reduciranja elemenata arhitektonskoga jezika kako bi naglasili ozbiljan izgled škole," te kreirali što jednostavniju građevinu "lišenu svih pomodnih arhitektonskih pretjerivanja" (*ibid.* str. 204). Svojim Domom za radnike, Nikšić se očito svrstao u prestižnu grupu autora koji socijalne probleme rješavaju individualnim pristupom. Humanija mjerila i ideja identiteta i pripadanja, u kontekstu važnosti zajednice, odnosno susjedstva, mogu se povezati uz program socijalističkog sveučilišta i socijalno osviješteni pristup arhitekata.

#### POLITIČKI MARKETING

Među dokumentima sačuvanima u Državnome arhivu u Zagrebu, nalazi se i molba za tehničkim prijemom i pregledom, koju

nova direktorica, Stojanka Aralica, upućuje građevnom inspektoru 21. prosinca 1961. godine, ističući kako su radovi na zgradi dovršeni, osim velike dvorane. No, Tito je presjekao vrpcu početkom rujna, ili gotovo puna četiri mjeseca prije nego su radovi bili doista dovršeni. Nedostatak prostora i neprimjereni smještaj, očito su prisilili upravu da se ranije preseli u novogradnju. Možda je otvorenje požurio i povoljan politički trenutak, kako bi Josip Broz sa svojim izvršnim smislom za promidžbu, iskoristio strane političare i novinare koji su u tadašnju Jugoslaviju doputovali na Prvu konferenciju nesvrstanih zemalja (što se upravo početkom rujna održavala u Beogradu), te im se pohvalio otvorenjem najmodernije građevine u državi. Za politički marketing *samoupravnoga socijalizma i nesvrstanosti* u izvanblokovskoj orijentaciji, doista je našao pravo "mjesto radnje." Pokazao je, naime, svijetu gdje i kako jedna komunistička zemlja obrazuje svoju radničku klasu. Osim toga, trenutak otvorenja je sjajno upakiran u zagrebački itinerer predsjednika, koji je tom prigodom obišao i Velesajam, te tako *nesvrstanu Jugoslaviju* predstavio u primjerenom gospodarskom kontekstu (otvorivši putove nimalo nesvrstanim trgovačkim ugovorima).

Otvorenje je dakako, bilo odlično popraćeno u dnevnome tisku, kao i kasnije u stručnoj periodici, uz isticanje impresivnih podataka: broja prostorija, popisa sadržaja, ali i troškova investicije i gradnje, koji su neslužbeno iznosili milijardu i tristo milijuna dinara. U jednom se tako podnaslovu priznaje kako zgrada zapravo nije završena, već da su nakon pet godina radovi pri kraju, te kako će se preseljenje odvijati postupno. Dojam novinara sažeo se pak u naslovu *Jedina u Europi*, jer premda se ograđuje citiranjem "upućenijih," navodi kako bi se sličnu građevinu iste namjene "tako funkcionalno sagrađenu i takve veličine teško pronašlo u Europi" (K.Š., "Jedina u Evropi: Radničko sveučilište Moša Pijade seli za tjedan dana u novu zgradu," *Večernji list*, 22. 08. 1961, str. 6). Prema sačuvanim fotografijama sa svečanog otvorenja, glavni projektant zgrade, Radovan Nikšić pokazivao je, zajedno s Bernardom Bernardijem, Titu i njegovoj supruzi Jovanki Broz manju, istočnu dvoranu.<sup>8</sup> Tako je ovjekovječeno kako su prvi čovjek i prva dama države iskušali suvremeni sustav klupa s preklopnim dodatkom naslona za ruke koji služi za pisanje poput pomoćnog stolića.

Prvi stručni tekstovi, s iznimno detaljnom analizom Bernardijeva pokušaja objavio je Radovan Ivančević u *15 dana*, jednom od najboljih časopisa za kulturu toga doba, koji izdaje upravo Sveučilište (usp. "Nova zgrada Radničkog sveučilišta Moša Pijade," *15 dana*, br. 1/1961, str. 7). Uz službene podatke o troškovima izgradnje, potrošnji goriva i sapuna za čišćenje podova, u tekstu pod znakovitim naslovom *Horizontalni neboder*, iznesene su i "manje službene" zamjerke izvođačima (među kojima je bilo četrdeset različitih tvrtki). "Pucaju stakla i razbijaju se stolice," a direktorica Aralica novinaru je nabrojala "tridesetak građevinskih artikala," žaleći se kako "riječ *nema* prati izgradnju od prvog pijuka" (K. Špeletić, "Horizontalni neboder: Ljudi o jednoj zgradi i zgrada o ljudima," *Večernji list*, Nova godina, 1962, str. 13). Vrijedni su i podaci kako se za grijanje u zgradi troši sedam tona ugljena dnevno, 40 sapuna tjedno za čišćenje linoleuma, a 314 tisuća dinara mjesečno za rasvjetu. No, najinteresantnija je anketa među polaznicima, koji se uglavnom žale na suhi zrak, nedovršene

prostorije, dalek put tramvajem, pa čak i "crno-bijele površine koje naprosto ubijaju," dok su pozitivne izjave upućene s nadom u budućnost "kada će se zgrada uhodati."

Samo godinu dana poslije, sudeći po novoj anketi i osvrtu na realizaciju zgrade, sve se promijenilo. U *Vjesniku u srijedu* je 15. svibnja 1963. objavljen tekst Seada Saračevića pod nadahnutim naslovom *Škola u staklu*, koji svjedoči kako je sve "profunkcioniralo" i kako je taj suvremeni ambijent pozitivno djelovao na ljude. "Izgled same zgrade učinio je da se i ljudi koji u nju zalaze prilagode njemu," što je ujedno i najbolja pohvala nastojanjima arhitekata. Predavanja o modernoj arhitekturi, suvremenom dizajnu ili glazbi, slušaju primjerice radnici koji su "do pred nekoliko sati namotavali elemente generatora, radili za tokarskim klupama ili u običnim skladištima. [...] U ekspres-bifeu vlada red i čistoća [...], mada je ovdje uvedeno samoposluživanje. Po izgledu posjetilaca teško je zaključiti tko su nastavnici, a tko đaci. Sve je čisto, uredno, muškarci u bijelim košuljama i kravata, djevojke dotjerane" ("Škola u staklu: jedinstveno sveučilište koje je nastalo i koje raste bez uzora," str. 6). Zapisano je čak kako zajedno odlaze na koncerte Zagrebačkog muzičkog bijenala te se unaprijed upoznaju s djelom, a naknadno komentiraju i iznose dojmove (primjerice o operi *Wozzeck*, u izvedbi Hamburške opere). Premda je teško povjerovati u tako golemu promjenu za samo godinu dana, ta dva novinska teksta zapravo su sonde za razdoblje neposredno nakon izgradnje i sjajni pokazatelji sociološke strukture i programa Doma Radničkog sveučilišta.

U trenutku izgradnje svojega novoga doma, Radničko sveučilište je relativno mlada ustanova, utemeljena 1953. godine. Međutim, budući da se u osamdesetima integrirao s Narodnim sveučilištem službeni kroničari priznaju mu i povijest pred-komunističke ere, što je duže za gotovo pola stoljeća. Zajednička im je tako postala prapovijest utemeljenja početkom stoljeća, odnosno karizmatični Albert Bazala, u ulozu oca sa svojim entuzijazmom za pučku prosvjetu. Nakon Drugog svjetskoga rata zagrebačko se Pučko sveučilište preimenuje u Centralno narodno sveučilište, pod izravnim nadzorom Ministarstva prosvjete, s adresom u Kordunskoj ulici. Pri toj se ustanovi 1953. osniva Radničko sveučilište te od tada djeluju paralelno, sa sličnim programima sve do 1980. godine, kada se ujedinjuju pod nazivom Radničko i narodno sveučilište Moša Pijade. Razlike se pronalaze jedino u novim potrebama za obrazovanjem i usavršavanjem radnika za stručne poslove, no uglavnom zbog "funkcija radničkog samoupravljanja i upravljanja kolektivima." To znači da se razlozi osnivanja Radničkog sveučilišta mogu protumačiti jedino "željom da se što prije afirmira radničko samoupravljanje u praksi" ("Kronika razvoja od 1907. do 1997. godine," u Željko Obad *et al.*, *Pučko otvoreno učilište, 1907-1997* [Zagreb: Otvoreno učilište, 1997], str. 85). Upravo se zato može govoriti o "socijalističkom prosvjetiteljstvu" i glavnoj ulozi Radničkog sveučilišta u njegovu širenju, pogotovo ako se u obzir uzmu statistički podaci poput brojke od 380 000 radnika koji su se tamo školovali između 1953. i 1983. godine. Osim funkcije "političke škole," Sveučilište ima i mnoštvo drugih opće-obrazovnih i specijalističkih programa, koji se nisu mogli ostvarivati tradicionalnim metodama školovanja, pa čak ni uobičajenim tečajevima i predavanjima donedavnih Pučkih sveučilišta. Reorganizacija se zato svodi na uvođenje složenijih i dugotrajnijih oblika rada s odraslima od seminara preko jednogodišnjih do višegodišnjih škola raznih struka.

Službenim podacima o osnivanju i strukturiranju Radničkoga sveučilišta, komplementarno je i tumačenje koje se u knjizi *Project Zagreb: Transition as Condition, Strategy, Practice* (Barcelona/New

<sup>8</sup> Fotografije iz privatnoga vlasništva Radovana Nikšića, koje se čuvaju u Hrvatskome muzeju arhitekture.



York: Actar D, 2007) Eve Blau i Ivana Rupnika temelji dijelom i na istraživanju *jugoslavenskog eksperimenta* povjesničara Dennisona Rusinowa. Prema toj interpretaciji, Radničko sveučilište se uvrštava u projekte restrukturiranja odnosa grada i industrije, koje uvodi gradonačelnik Većeslav Holjevac, kako bi grad (a ne federalna vlada preko tvornica, kao do tada) imao neposrednu ulogu u obrazovanju radnika. Gradska vlast, odnosno republička, uspjela je zahvaljujući Holjevcu održati "autonomnost u jednom od ključnih zadataka socijalističkog društva: tehničkom, političkom i kulturnom obrazovanju radničke klase." No uspješna izgradnja suvremenog Doma Radničkog sveučilišta, kojim će se hvaliti čak i predsjednik države, bio je moguć samo zahvaljujući mudroj Holjevčevoj ekonomskoj strategiji pretvaranja grada u "samoupravljačko poduzeće," a "ohrabrivao je samoupravljačka poduzeća da investiraju u grad, nudeći im zauzvrat urbane pogodnosti i druge poticaje" (str. 200-213).

#### PROGRAMI I METODE SOCIJALISTIČKOG HUMANIZMA

Projektirajući Dom Radničkog sveučilišta (koje je u međuvremenu od raspisa natječaja 1955. do službenog otvorenja 1961. dobilo ime političara i umjetnika Moše Pijade), arhitekti Radovan Nikšić i Ninoslav Kučan morali su ne samo proučiti programe, nego i dobro poznavati metode rada te ustanove, odnosno složeni sustav djelatnosti. Odabir programa i metoda uvjetovan je ne samo uvođenjem novog političko-upravljačkog sustava (samoupravnog socijalizma), nego i novih, modernijih tehnologija u privredi. Čitajući tekstove o programu i metodama rada u raznim prigodama, od otvorenja do kasnijih monografija, svugdje se nailazi na ponavljanje podataka iz



spomenutog teksta prve ravnateljice Mirjane Krstinić (i teksta njezine nasljednice, Stojanke Aralice, prigodom otvorenja Doma). Specijalistički tečajevi bili su prema tome rezultat stvarnih potreba tvrtki zagrebačke industrije, koje su većim dijelom financirale izgradnju Doma te rad Radničkog sveučilišta. Ukratko, razvoj sveučilišta kretao se od prvog, Uvodnog seminara za članove radničkog savjeta metalne struke iz 1953. godine, "preko stvaranja grupe ekonomskih seminara do osnivanja Više radničke škole za sustavno osposobljavanje radnika u obavljanju društveno-ekonomskih funkcija upravljača i organizatora proizvodnje." Sve do reforme školstva 1974. godine, djelovali su tako specijalizirani centri i škole od kojih su se neke čak priključivale fakultetima.









U trenutku projektiranja i izgradnje Doma, edukacija radnika provodila se kroz nekoliko aspekata od osnovnog, preko stručnog (prema granama privrede) i društveno-ekonomskog obrazovanja (za samoupravljače koje se razvilo u Više radničke škole) do posebnih centara za kulturno uzdizanje radnika te za učenje stranih jezika (usp. Radovan Nikšić, "Radničko sveučilište Moša Pijade u Zagrebu," *Arhitektura*, br. 158-9/1976, str. 69). Prigodom dvadesete obljetnice izgradnje Doma, izneseni su podaci kako je prve nastavne godine u svojoj novoj kući, Radničko sveučilište imalo osamdeset i dva zaposlenika, te više od devet stotina stalnih vanjskih suradnika, a primalo 16 500 polaznika od "škole za opće obrazovanje, preko one za kadrovičke i referente zaštite na radu, do Više radničke škole, te u centrima za obrazovanje radnika, funkcije upravljanja, za opće obrazovanje, estetsku kulturu te granskim centrima za stručno i tehničko obrazovanje radnika." Tom popisu treba pribrojiti i zajedničke službe od "odjela za izučavanje obrazovnih potreba i analizu rezultata, preko onoga za programe, do stručne biblioteke, i izdavačkog odjela (izdaje skripte, priručnike, udžbenike i dva časopisa: *Radnik i obrazovanje* i *15 dana*)" (Sava Bogdanović, "20 godina u novom domu: uz 20-godišnjicu djelovanja Radničkog, sada i narodnog sveučilišta Moša Pijade u novim prostorima i 40-godišnjicu ustanka naroda i narodnosti Jugoslavije," *15 dana*, br. 7/1981, str. 3-6).

Metode Radničkog sveučilišta temelje se na aktivnom radu, odnosno na andragoškim istraživanjima, što znači da su arhitekti trebali proučiti vrste andragogije, osobito industrijske, i upoznati se s različitim dimenzijama radnih postupaka u obrazovanju odraslih. Zato je kao osnovna metoda rada odabran seminar, koji se temelji na pojedinačnom i grupnom radu, a obrazovna jedinica sastoji se od 15 do 20 osoba. U publikacijama *Obrazovanje radnika*, koje krajem pedesetih izdaje ta ustanova, može se proučavati detaljan sadržaj pojedinih programa, kao i razmatranja metodologije rada s odraslima, od pedagoških i andragoških teorija do praktičnih savjeta među kojima treba izdvojiti "recept" za stvaranje voditelja obrazovnih grupa. To je inače vrlo važan čimbenik strukture sveučilišta, a može se opisati kao kombinaciju mentora i domaćina koji pomaže svojim "štićenicima" da lakše svladavaju obrazovne programe (usp. Velčić, Čeklić, Velčić i Završki, "Što mora znati voditelj obrazovne grupe? Osnovni seminar za izobrazbu voditelja grupa na Radničkom sveučilištu Moša Pijade u Zagrebu," *Obrazovanje radnika*, br. 2/1957, str. 36-49).

Kako se uočava i u novinskim tekstovima, posebna se pozornost posvećuje *kulturnom uzdizanju* te se potiče sudjelovanje u raznovrsnim kulturnim priredbama. Od 1953. kada su otprilike u sklopu općeg obrazovanja svladavali osnove higijene, do 1963. kada ih novinar *Vjesnika* nalazi kako gledaju dijafragme s Wrightovim priređivanjem kućama ili komentiraju Bergovu glazbu, zahvaljujući programima i metodama Radničkog sveučilišta, radnici su izveli, karikirano rečeno, golemi civilizacijski skok.

Za proučavanje strategije stvaranja radnika-samoupravljača, najzanimljivije se štivo pronalazi u publikacijama *Obrazovanje radnika*, koje je u biblioteci *Dokumenti naše stvarnosti* objavljivao Ured za informiranje Izvršnog vijeća sabora NRH. Za ovu temu ključna je monografska publikacija iz 1958. gdje je uz tekstove Ivana Leke i Mirjane Krstinić, objavljen detaljni opis strukture sveučilišta, zatim popis službenika i nastavnika, te opsežnije predstavljanje svih programa i sadržaja pojedinih seminara (usp. *Obrazovanje radnika*, 1958). Uz velikodušno citiranje Marxa i Engelsa, oni donose idealnu sliku budućnosti koja će procvati zahvaljujući obrazovanju rad-

ničke klase, "najsnažnijem oružju u borbi protiv zaostalosti." Upravo su takve usporedbe karakteristične za poslijeratni diskurs, kada je svaki dokument završavao sloganom *Smrt fašizmu, sloboda narodu!* Čitajući danas te utopijske eseje o "sistemu direktne socijalističke demokracije koji utječe na razvitak i usklađivanje ličnih i kolektivnih interesa," a prema radniku se odnosi kao prema "kompleksnoj ličnosti," doista možemo zaključiti kako je socijalizam njegovao iznimno humani pristup pojedincu. No, ako na trenutak čak i uspijemo zaboraviti realno poslijeratno stanje stvari, svejedno teško možemo povjerovati u mogućnost da "afirmacija općeg društvenog interesa" može postati "sredstvo razvijanja ličnog interesa." Na toj se postavci temelji i glavni cilj obrazovanja: "svestrani razvitak radnika" jer se "jak kolektiv može izgraditi samo od jakih ličnosti." Obrazovati i odgajati "slobodnu, stvaralačku i svestrano razvijenu ličnost," a ne "poslušnog člana društva," bazične su postavke socijalističkoga društva, usko povezane s jednom od ključnih ideja socijalističke jednakosti: omogućavanje napredovanja prema individualnim sposobnostima. Zato je struktura Radničkog sveučilišta otvorena različitim oblicima dodatnog obrazovanja i prekvalifikacijskih seminara. Posebno je zanimljivo kako se u tim tekstovima često ponavlja i naglašava individualnost, premda je riječ o eri kolektivismu, odnosno društvenog vlasništva. Za razumijevanje važnosti sreće pojedinca čemu stremi humani socijalizam, važno je spomenuti marksističku ideju sretnog radnika koji brže, više i kvalitetnije proizvodi, od nezadovoljnog.

No, zapravo je glavni razlog tog socijalističkog optimizma bilo pomanjkanje visokokvalificiranih radnika, što je trebalo stimulirati i određenim poticanjem interesa za doškolovanjem. S obzirom na potrebu obrazovanja radnika, ali i stvaranja ponajprije članova Radničkih savjeta, a zatim i rukovodioca poduzeća, kreatori programa i pedagozi sveučilišta, anketirali su radnike i ispitivali potrebe za obrazovanjem proizvođača. Mirjana Krstinić navodi kako je to bio složen pothvat jer su se susretali s problemima kvalifikacijske strukture radne snage, s nedostacima radnih navika u industrijskoj proizvodnji a pogotovo sa socijalnim problemima onih radnika koji su uključeni u proizvodnju neposredno nakon dolaska sa sela. Odgovor na takvu situaciju bio je "elastičan, dinamičan i funkcionalan" sustav koji osigurava brzo reagiranje na potrebe proizvodnje.

To su i razlozi zbog kojih se kao posebno ambiciozan plan može označiti program kulturnog obrazovanja, odnosno strategija "socijalističkog prosvjetiteljstva" i iznimno brižan odnos prema kulturi. Glorificirajući ideju socijalizma kao višeg oblika društva, ne zaboravlja se naime, odgoj opće kulture "kao uvjeta za bogaćenje ličnog života," odnosno preduvjeta za stvaranje radnika nasmijanoga lica koji će graditi zemlju i novo društvo. Program Uvodnog seminara za osnovno kulturno obrazovanje obuhvaćao je opće znanstvene teme važne za marksističku ideologiju, ali i zanimljive suvremene naslove s područja kulture: npr. *Postanak svijeta i života na Zemlji*, *Film kao društvena, ekonomska i umjetnička pojava*, *O počecima kulture čovjeka*, *Društveno značenje kazališta*, *Religija*, *Što je književnost*, itd. Nisu se zato zanemarivale ni želje za učenjem stranih jezika, o čemu svjedoči podatak da je u prvoj nastavnoj godini otvoreno čak dvanaest tečajeva stranih jezika. Ideolozi su čak namjeravali organizirati slobodno vrijeme radnika, ne zaboravljajući ni interese njegove obitelji. Osmišljavaju tako forme klubova koji svojim aktivnostima služe za podizanje opće kulture (posjeti kazalištima, izložbama, kinima, koncertima, zatim ciklusi predavanja), a osnovni preduvjet je visoki kriterij *kulturne razine*.

Korištenjem omiljene složenice toga vremena, naglašava se važna uloga Radničkoga sveučilišta kao "mjesta sinteze radničke klase i narodne inteligencije, na kojem se uklanjaju posljedice suprotnosti naslijeđene iz prošlosti." Takve optimističke vizije budućnosti dijelom su se ispunile, jer je Dom, barem u prvim desetljećima postojanja doista djelovao kao okupljalište "naprednih intelektualaca" koji su s "radnicima radili na širokom području obrazovanja radničke klase kao nosioca našeg društva." Svojim projektom novog urbanog središta, tomu su doprinijeli i arhitekti.

#### TOTAL DIZAJN UZ POMOĆ BERNARDA BERNARDIJA

Već od prve analize natječajnoga projekta, pa sve do realizacije, postupno se konstruirala opći zaključak kako je jedna od najvećih kvaliteta projekta Radovana Nikšića i Ninoslava Kučana majstorski raspored tako složenog programa u jednostavnom arhitektonskom konceptu. Premda smo u suvremenim novinskim svjedočanstvima mogli pročitati kako su se novinari gubili po njegovim labirintima, tlocrtni je raspored bio i više nego jasan, jednostavan za orijentaciju, usmjerenje i snalaženje unutar građevine. Dojam kojim zrači dinamična kompozicija jednostavnih geometrijskih tijela, kvadara i kocaka, u rasterećenim, gotovo lebdećim volumenima, prenosi se i u transparentne, fluidne prostore osobito preko ulaznoga hodnika, u unutrašnjost. Pri tome je vrlo važan osnovni, *domino-ton* unutrašnjeg uređenja, odnosno monokromija bijelih s primjerenim akcentima crnih, a ponegdje i tamno sivih površina. Premda su Nikšić i Kučan zacrtali osnovne prostorne vrijednosti, arhitekt Bernardo Bernardi odigrao je ključnu ulogu oblikovanjem pokućstva i ostale opreme interijera (primjerice ukrasnih detalja, poput posuda za biljke). Priključivši se očito autorskom timu u fazi završnih radova, taj svestrani egzotovac također preuzima zasluge za visoku estetsku vrijednost Doma Radničkog sveučilišta. I on je prisegnuo glavnom cilju projekta: kreirati što ugodnije mjesto za boravak nakon osmosatnog radnog vremena, osigurati radnicima njihov "drugi dom," odnosno osmisliti estetski vrijedno okruženje koje će stimulirati intelektualne sposobnosti polaznika seminara.

Ako se poveže podatak koji je Nikšić iznio u svom predavanju na kongresu CIAM-a u Otterlou, kako osnovna prostorna jedinica, odnosno modul, iznosi sedam puta sedam metara, te opise tlocrtnih rasporeda u kojima su najmanje prostorije bile kabineti ili spremišta od pola modula, uočava se kreacija velikih, prostranih učionica. To je osnovna veličina za seminarske grupe od petnaest do dvadeset polaznika, a radionice, laboratoriji, crtaonice i ostale predavaonice su i duplo veće ili su pregrađene samo harmonika vratima. U odnosu prema racionalizaciji prostora kao jednom od najvažnijih imperativa razdoblja, te općenito moderne arhitekture, takva se prostorna raskoš rijetko gdje može pronaći. Taj se dojam pojačava čistoćom bijelih zidova te neizostavnom, transparentnom vanjskom stijenom. Te su se goleme staklene površine, u slučaju prejakog dnevnog osvjetljenja prekrivale jednostavnim bijelim zastorima i crnim nad-zastorima. Dodatni crni akcenti bili su niski, pravokutni radijatori, postavljeni prema vertikalnom ritmu metalne konstrukcije ostakljenja duž cijeloga pročelja, te široka pravokutna školska ploča na zidu. Transparentnost i fluidnost prostora intenzivira se u središnjem hodniku, te onim hodnicima u zapadnom i istočnom krilu, koji samo staklenim stijenama graniče s unutrašnjim atrijima. Upravno središte Doma

drugačijih je proporcija, međutim i sobe za osoblje ili upravitelje, ne gube ništa od spomenutih kvaliteta prostora učionica, no prema namjeni i potrebama njihovih korisnika, manjih su omjera i vrlo ugodne za boravak. Klasični amfiteatralni postav dvorana, posebno je laganom kosinom tretiran u istočnoj, tako da se tek neznatno sužava zračni prostor viših redova klupa. Nasuprot tome, mala, uska predavaonica u južnom kraku istočnoga krila svojom se amfiteatralnom kosinom "strmoglavu" spušta prema visokoj crnoj tabli na suprotnom zidu, čime se stvara uzbudljiva i neobična prostorna kvaliteta, koja se asocijativno može prevesti kao koncentracija na govor predavača. U najvećoj se dvorani lagano penje samo drugi, stražnji dio stolica, jer su prvi redovi pred pozornicom na ravnom, što nimalo ne utječe na smanjenje doživljaja primjerenog prostora za pet stotina gledatelja.



Jedan od važnijih elemenata prostorne kvalitete tog projekta upravo je majstorsko kreiranje kontinuiteta i prožimanja prostora. Vizualno povezivanje u jedinstveni prostor postignuto je među ostalim i staklenim vratima među glavnim hodnicima i *foyer*-ima, te na razini centralnoga kluba. Staklene stijene gotovo duž cijeloga pročelja, te prema atrijima, čine tu *utvrdu znanja* idealnom modernističkom kućom svijetla i sunca, prozračnih i provjetrenih rasvjetljenih prostora koji se vizualno pretapaju s okolišem.

Već se nekoliko puta isticala ideja arhitekata o dovoljnoj dostupnosti dnevnoga svijetla kroz velike, kontinuirane staklene stijene (kako prema vanjskom, tako i prema unutrašnjem prostoru, odnosno atrijima) ili kroz lanterne nadsvjetla. Računajući na povećanu aktivnost Doma u večernjim i noćnim satima, sve su prostore opskrbili nizovima, ponegdje duplih, neonskih cijevi. U središnjem hodniku cijevi su poredane u četiri, u većini učionica u tri niza a samo se u velikoj dvorani mijenja oblikovanje svjetlosnih tijela u niz okru-

glij, malih lampi s ogoljenim velikim žaruljama, što u kontrastu s rebrastim stropom, daje poseban optički efekt. Op-artističku živost pronalazimo i u odrazima neonskoga svijetla na bijelom teracu hodnika a osobito na crnom mramoru stupova i kroz gotovo okomito postavljene crne grede širokih stubišta.

Zamisao kreiranja vanjskoga plašta, odgovara unutrašnjem uređenju. Bijeli kamen, teraco kojim su popločani vanjski zidovi dvorana, nastavljaju se na podovima središnjeg i većih hodnika. Crnim mramorom oblijepljeni stupovi kvadratnoga presjeka na trijemu, nastavljaju se u istoj obradi i u unutrašnjosti. Metalni okviri prozorskih otvora unutar trodijelne podjele na vanjskim su stjenkama tamni, a na unutrašnjima, primjerice na vratima između hodnika svijetli, odnosno srebrni. Crna su i rebra niskih pravokut-



nih nizova radijatora, a čak je i jedan zid u prizemlju čitaonice bio obojan u tamno sivo. Oblikovanje pokućstva i ostale opreme poput jednostavnih neobrađenih betonskih posuda za biljke, uglavnom je bez dodatnog bojanja, na tragu je načela pročišćavanja, te ponajprije istinitosti materijala i konstrukcije, koje se provodi u cijeloj građevini. Pokućstvo je uglavnom u boji svijetlog drveta a plohe klupa, odnosno stolova u učionicama, obložene su bijelim, te su tako u kontrastu sa stolicama crnih naslona. Zanimljivi optički efekti nastaju među crnim pločama, "lebdećih" stepenica, koje se gotovo okomito spuštaju s gornjih katova. Međutim, neće sve ostati u asketskoj crno-bijeloj kombinaciji, pogotovo kada se rasporedi ostalo pokućstvo (osim ugradbenih, "nevidljivih ormara" i "neutralnog" namještaja u prostorijama rukovoditelja, naći će se i fotelje žarkih crvenih tonova).

Treba na kraju naglasiti kako Radničko sveučilište nije jedino ili jedinstveno u svojoj crno-bijeloj kombinaciji, koju je s elegantnim crnim stupovima inaugurirao Turina u svome projektu Centra za

majku i dijete. Interijeri mnogih škola toga doba, uključujući Nik-šićevu u Dubravi (poneki su elementi identični onima u Domu, a pogotovo oblikovanje stuba ili stupova, kao i ostalih standardiziranih ili montažnih elemenata poput radijatora) i Raščinu u Mesićevoj ulici, također poživaju na crno-bijelim odnosima.

Kako svojom opremom član glasovite skupine umjetnika, dizajnera i arhitekata, Bernardo Bernardi, upotpunjuje ideju sinteze umjetnosti u novom Domu tema je posebnoga teksta u ovom broju. Zato se na kraju ove priče o projektiranju i izgradnji Doma Radničkog sveučilišta, treba tek ukratko osvrnuti na Bernardijev doprinos jer se totalno dizajniran prostor ili *total dizajn* Doma Radničkoga sveučilišta može izdvojiti kao jedini (ili barem najbliži) primjer *ex-tovskih* težnji toga razdoblja. Premda pojedine skupine (pogotovo okrugli stolovi ili stolići s foteljama) nisu strogo vezani uz pojedine prostore (hodnike ili čekaonice), i mogu se premještati primjerice iz čitaonice u centralni klub, pokušstvo s originalnim potpisom Bernarda Bernardija uglavnom je oblikovano posebno za svaku prostoriju, odnosno određene sadržaje. Raskošna količina prostora i pokušstvo rađeno posebno za svaku skupinu prostorija, odnosno prema sadržajima građevine, doista je pravi luksuzni pothvat u vrijeme siromaštva, racionalizacije, standardizacije, promocije montažnih elemenata i konfekcije. Od prostorija za upravu, preko učionica i predavaonica, do knjižnice i čitaonice, te velike dvorane za kulturne priredbe, svaka je zona imala svoj, osobit image, prepoznatljive dizajnerske znakove s uputom gdje se treba sjediti i učiti ili čitati, a gdje odmoriti. Oblikovanje pokućstva Doma Radničkoga sveučilišta Bernardi je prihvatio kao već iskusni dizajner u opremanju i uređenju školskoga prostora. Ipak, ovdje mu je zadatak bio potpuno drugačiji jer se radilo o odraslim korisnicima. Počevši od najmanje grupe pokućstva iz sobe rukovoditelja (čiji je jedan gotovo cjelovit komplet uspio preživjeti svih pola stoljeća postojanja), preko učionica (uključujući i amfiteatralnu predavaonicu čije se klupe i danas koriste), pa sve do čitaonice i velike dvorane, svaki pojedini komad je stilski potpuno usklađen s cjelinom Doma.

Dizajn interijera i opreme odigrao je u završnoj etapi realizacije doma ključnu ulogu u kreiranju vizije suvremenoga multimedijalnog obrazovnog i kulturnog centra. Za razliku od ostalih zagrebačkih šarenih prostora (Ritz bar, predvorje i restoran nebodera u Ilici, restoran Željezničkog kolodvora i dr.) u kojima se posve drugačije tumačila ideja sinteze umjetnosti, *total dizajn* Doma Radničkoga sveučilišta dosta je jedinstven po integralnosti kompozicije eksterijera i interijera. Nema zidnih slika i reljefa, nema mozaika, za skulpture je bio predviđen prilazni plato, čisti *domino-prostori* s ponekim akcentima boje na pokućstvu, dok je šarenilo i živost prepuštena korisnicima, životu koji unose sa sobom. Premda su prvi posjetitelji, nastavnici i polaznici seminara bili iznenađeni takvim prostorom, često i nelagodno, ipak su svi, a pogotovo moćnici na rukovodećim pozicijama u državi bili svjesni jedinstvene vrijednosti arhitektonskog i dizajnerskog projekta. Stranim su se uglednicima u to doba pokazivale uglavnom tvornice i vrijednost radne snage, a u slučaju Doma Radničkoga sveučilišta, kao simbola školovanja radnika, upravo su arhitektonske kvalitete poslužile u političko-marketingškoj promidžbi izuma samoupravnog socijalizma i njegova prosvjetiteljstva.

# bernardo bernardi: sinteza funkcionalnog i organskog



Bernardo Bernardi, grupa naslonjača A6 s pripadajućim stolicima. [izvor: HMA HAZU, OAF Radovana Nikšića – fotografska dokumentacija, foto: Krešimir Tadić]

Razdoblje prijelaza iz pedesetih u šezdesete godine u smislu kreativnog značaja opusa i odnosa prema oblikovanju predstavlja nezaobilaznu smjernicu za relevantno sagledavanje i valorizaciju cjelokupnog djela Bernarda Bernardija (Korčula, 1921 – Bol na Braču, 1985), arhitekta, vrsnog industrijskog dizajnera, teoretičara dizajna i fotografa, koji 1961. godine potpisuje oblikovanje sistema namještaja i opreme za novu zgradu Radničkog sveučilišta Moša Pijade u Zagrebu. Prema sjećanjima prof. Zdenke Bernardi, supruge autora, upravo je godina 1961. označila prekretnicu bez presedana "u njegovu pogledu na svijet umjetnosti i šire." Naime, nakon stručnih iskustava koje je ponajprije prikupljao u Parizu tijekom polovice pedesetih, Bernardi krajem 1960. godine – zahvaljujući stipendiji pariškog UNESCO-a – odlazi na tromjesečni studijski boravak u skandinavske zemlje: Dansku, Finsku i Švedsku,<sup>1</sup> što će preporodno utjecati na daljnji razvoj njegova opusa i presudno odrediti smjernice cjelokupne kreativne formacije.

<sup>1</sup> Svi podatci vezani uz skandinavsku stipendiju temelje se na uvidu u arhivski izvor: Hrvatski muzej arhitekture, Osobni arhivski fond Bernarda Bernardija – pisana dokumentacija; odnosno, spis: BERNARDO BERNARDI, *Izveštaj o studijskom boravku u Finskoj, Švedskoj i Danskoj* [strojopis, 14 listova], Zagreb, 22. ožujka 1961, u kojem autor donosi cjeloviti osvrt na skandinavsku produkciju oblikovanja.

Uspostava novih – "ne samo formalnih aspekata njegovih dizajnerskih ostvarenja: mobilnosti, složivosti, organičnosti" – već i značajnih karakteristika *kompleksnosti*<sup>2</sup> u kreativnom promišljanju postaje razvidnom ubrzo po povratku iz skandinavskog u lokalni okvir. Naime, postulati *organskog modernizma*, koje autorski originalno ucjepljuje u svoj dotadašnji izričaj, ubrzo postaju prepoznatljivi već u prvom, ujedno i visoko zahtjevnom zadatku kojeg se Bernardi prihvaća neposredno nakon nordijskog iskustva – oblikovanju cjelovitog sustava namještaja za opremu unutrašnjih prostora novootvorenog zagrebačkog Radničkog sveučilišta.

Stoga je upravo na ovom projektu moguće pratiti ideal pristupa oblikovanju koji je Bernardi osvještano razvijao od *exatovskih* početaka tijekom prve polovice pedesetih godina u smislu sustavne težnje ka povezivanju oblikovnih karakteristika prostora s aktualnim kretanjima likovnih umjetnosti u cilju konačnog dosezanja razine *sinteze*, ili – riječima autora – "stvaranja jedinstvenih oblikovnih sklopova od cjeline do detalja," kako bi se dosegla željena razina naznačena sintagmom *total design*. Nadovezujući se na postulate moderne arhitekture Zagrebačkog kruga, iz kojih formacijski izrasta, kao i na aktivističke zasluge povijesne avangarde kontinenta (osobito idejnog nasljeđa

<sup>2</sup> Jasna Galjer, *Design of the Fifties in Croatia: From Utopia to Reality / Dizajn pedesetih u Hrvatskoj. Od utopije do stvarnosti* (Zagreb: Horetzky, 2004), str. 162 i 163.

međuratnog Bauhausa), Bernardi po povratku iz Skandinavije dobiva priliku referirati se na sasvim nova, svježa iskustva nordijskog kreativnog modela utemeljenog na izričajima *organskog modernizma*<sup>3</sup> – stila koji se upravo u to vrijeme nalazi na vrhuncu svoga razvoja, osvajajući brojna svjetska priznanja i odličja, osobito na Milanskim triennialima.<sup>4</sup>

Neposredan susret s jedinstveno nadahnutim djelovanjem skandinavskih arhitekata i dizajnera, kako s pionirima organskog modernizma kao što su Alvar Aalto u Finskoj ili Bruno Mathsson u Švedskoj, tako i s drugom, poslijeratnom generacijom skandinavskih arhitekata i dizajnera – Timo Sarpaneva (1926-2006), Ilmari Tapiovaara (1914-1999), Kaj Franck (1911-1989) ili Rut Byrk (1916-1999) u Finskoj; te Finn Juhl (1912-1989), Hans J. Wegner (1914-2007), Grete Jalk (1920-2006), Børge Mogensen (1914-1972) ili Nanna Ditzel (1923-2005) u Danskoj – koji se upravo u to vrijeme nalaze u naponu svoga kreativnog djelovanja, uveo je Bernardija u kontemplativnije i aktivistički utišanije smjernice traženja nadahnuća.<sup>5</sup> Osim dubokog razumijevanja materijala (osobito drva), te postepenog i polaganog dozrijevanja ideje u interaktivno pozicioniranom procesu proizvodnje, one su podrazumijevale i izrazit oslon na odlike slikarstva i skulpture razdoblja, osobito vizualni govor apstraktnih formi umjetnika kao što su, primjerice, Hans Arp ili Alexander Calder, što ubrzo postaje razvidno i u Bernardijevu oblikovnom slogu.

Govoriti stoga o projektu oblikovanja opreme za novu zgradu zagrebačkog Radničkog sveučilišta 1961. godine, pretpostavlja ukazati na značajan trenutak Bernardijeva stvaranja u kojem autorov cjelovito realiziran sistem namještaja i opreme dobiva jedinstvenu priliku zaživjeti unutar konkretnog prostora – ponajprije u kontekstu *exatovske* ideje o *sintezi svih umjetnosti* intenzivno prisutne tijekom pedesetih godina, ali potom i slijedom bogaćenja vrhunskim značajkama oblikovnog vokabulara skandinavske provenijencije. U tom smislu Bernardijevu je ulogu, osobito u ovome projektu, moguće isčitati kao svojevrsni idejni import koji kreativno pretočen u vizualni jezik industrijskog oblikovanja nesumnjivo unosi nove i dugoročno poticajne vrijednosti na domaću dizajnersku scenu.

Cjelovitost valorizacije Bernardijeva oblikovanja opreme Radničkog sveučilišta stoga podrazumijeva sagledati obje, podjednako relevantne odrednice: kako način vizualnog referiranja, odnosno, uklapanja u zadani interijer zgrade, tako i procjenu utjecaja skandinavskog oblikovnog modela. Bernardi je, naime, unutar naznačenog sadržajnog okvira bez sumnje ostvario značajan prinos prepoznatljiv u originalnom autorskom procesu stapanja konstruktivnog pristupa *geometrijskog funkcionalizma* sa značajkama mekoće linija nordijskog *organskog modernizma*, dosegnuvši stoga upravo na ovome projektu razinu kreativne vlastitosti i mogućnost daljnjeg razvoja unutar kategorija prepoznatljivog oblikovnog izričaja. Jednostavnost i logičnost konstrukcije, inzistiranje na visokoj kvaliteti izvedbe provjerljive do posljednjeg detalja uz omekšane linije funkcionalnih odrednica – postaju od tada zajednički nazivnik Bernardijeva oblikovanja namještaja, opreme i interijera.

## IDEJNO PROŽIMANJE I VIZUALNO UKLAPANJE

Arhitektonske odrednice nove zgrade prepoznatljive u čistoći izraza i suvremenog koncipiranja prostora bez daljnega su zračile dosljednošću u smislu provedbe višestruke protočnosti elemenata sinteze – kako u odnosima eksterijera i interijera, tako i u odnosu interijera i pripadajuće opreme. Najveća vrijednost ovog monumentalno nepretencioznog i dinamičnog koncepta prepoznavala se – prema prvim kritičkim osvrtima – u "razvedenosti i skladnoj povezanosti horizontalnih i vertikalnih masa u dinamičkoj ravnoteži"<sup>6</sup> slijedom skladne igre ritmiziranja prostornih parova: otvorenog i zatvorenog, punog i praznog, horizontala i vertikala. Upravo u transparentnosti i vizualnoj polivalentnosti prostora čitljiva je karakteristična uprisutnjenost reminiscencije na "*destilovsku* stilistiku oživljenu u interpretaciji suvremenih nizozemskih graditelja,"<sup>7</sup> na kojoj je, dakako, upravo Radovan Nikšić neposredno upijao iskustva neoplasticizma poslijeratne generacije. Jasno izražena ortogonalnost zgrade – vidljiva podjednako u tretmanu osnovnih masa, kao i slijedom cjelovitog unutrašnjeg oblikovanja do posljednjeg detalja – pokazala se izvrsnim vizualnim okvirom za daljnu oblikovnu intervenciju osmišljenim sistemom namještaja. Naime, u funkcionalnom oblikovanju razvedenih volumena čitljivim u logičnim poveznicama unutrašnjeg i vanjskog sučeljavanja i veza, očigledna je prisutnost zajedničkog nazivnika u kojem je aktualna stručna kritika prepoznala estetiku blisku mondrianovskim kompozicijama. Odrednice grupe *De Stijl* nesumnjivo su predstavljale one konkretne vizualne koordinate unutar kojih je Bernardijev namještaj dobio priliku uspješno korespondirati s pročišćenim arhitektonskim vokabularom sazdanim u dosljednoj primjeni ortogonalnih (trans)formacija – odnosno, s onom vrstom prostornih kvaliteta kojima se "modulacijom nekoliko konstruktivnih, strukturalnih, plastičnih i kolorističkih elemenata"<sup>8</sup> ostvarilo ozračje naznačenog umjetničkog predznaka na isključivo racionalan, ali u konačnici ujedno i metafizički promišljen način.

Naime, unutrašnjost zgrade – istog vizualnog sloga kao i njezin vanjski arhitektonski omotač – svojim je sivim, crnim i bijelim neutralnim tonovima ostavljala upravo *asketski dojam* vedre ozbiljnosti i logike, kako zapaža Radovan Ivančević ("Nova zgrada," str. 9). U razvedenoj igri višestrukih vizualnih planova interijera uočava se obrada unutrašnjih prostorija materijalima i bojama sukladnima eksterijeru – bijeli i crni mramor, metalni okviri i veliki rasponi staklenih površina nadopunjuju se ansamblima "jednoboynih zastora i funkcionalnih svjetiljka," a osobito sistemom mobilnog namještaja.<sup>9</sup> Međutim, poveznica između unutrašnjih prostora i pripadajućeg namještaja vidljiva je i slijedom značajki kategorizacije kretanja – dok su dimenzionirani prostori predvorja i ulaznih dijelova prizemlja otvoreni za dinamičnu cirkulaciju posjetilaca, daljnji se smjerovi i hodnici "postepeno sužavaju i kretanja se stišavaju u odjeljenjima seminara i stručnih suradnika" (R. Ivančević, "Nova zgrada," str. 10). Sukladno tome, moguće je pratiti i pozicioniranje različitih oblikovnih grupa namještaja – tako se, primjerice, veliki monumentalni naslonjači nalaze u predvorju i ostalim pristupnim zonama, dok su prostorije seminara ili radnih soba opremljene delikatnije oblikovanim, laganim stolcima od savijene šperploče. Također, vizualno stroge grupe crnih naslonjača u skladu s estetskim ozračjem tradicije neoplasticizma, dosljedno su upotpunjene atraktivnim kolorističkim akcentima osnovnih, u potpunosti mondria-

3 U izrazito plodnom razdoblju skandinavskog poslijeratnog, kreativnog zamaha, stilskim je značajkama stvorena tipična smjernica *organskog modernizma*. Predmeti svakodnevnog uporabe – osobito s područja oblikovanja namještaja – urojeni u novi vokabular oblika s karakterističnim "free-flowing dynamic lines in furniture design [...] inspired by nature and especially the organic sculptural art of the era," vremenom stječu visoki status neprijepornih *klasika* dizajna. *Danske Stole: Organisk Modernisme*, vodič *Kunstindustrimuseet* (København, 2008), str. 1.

4 Više o značajnom udjelu skandinavskog dizajna na izložbama Milanskog triennala tijekom pedesetih godina donosi: Kerstin Wickman, "Design Olympics – the Milan Triennials," Widar Halén et al. (ur.), *Scandinavian Design Beyond the Myth. Fifty years of design from the Nordic countries* (Stockholm, 2003), str. 32-45.

5 Bernardijev itinerarij posjeta skandinavskim arhitektima i dizajnerima predstavlja podatke od prvorazrednog značaja, obzirom da ukazuje na do sada potpuno nepoznatu činjenicu autorova neposrednog uvida u skandinavski kreativni izričaj u razdoblju najviših stvaralačkih dosega.

6 Radovan Ivančević, "Nova zgrada Radničkog sveučilišta Moša Pijade," 15 dana, br. 1/1961, str. 8.

7 Žarko Domljan, "Poslijeratna arhitektura u Hrvatskoj," *Život umjetnosti*, br. 10/1969, str. 21.

8 Olga Miličević-Nikolić, "Radničko sveučilište Moša Pijade u Zagrebu," *Arhitektura-urbanizam*, br. 16/1962, str. 15 i 16.

9 U aktualnim stručnim kritikama osobito se naglašava težnja ka pročišćenju oblika slijedom uklanjanja nepotrebnih vizualnih balasta isticanjem osnovnih značajki materijala i konstrukcije. Zanimljivo je da se ta tendencija prepoznaje u sukladnosti s karakteristikama "avangardne arhitekture Skandinavije, a posebno Finske," što je pri oblikovanju namještaja, posebice "stolicama i stolovima izuzetno postignuto." O. Miličević-Nikolić, *op. cit.*, str. 18.

novski shvaćenih boja – naime, tek pokojim jarko crvenim naslonjačem kvadratičnog tlocrta ili, pak, linijama sjedalice presvučenima plavom vinil-kožom velike amfiteatralne dvorane.

Karakteristična razvedenost i unutrašnja fleksibilnost tlocrta ozrcaljena u dinamičnim međuodnosima volumena zgrade, proizašla je upravo iz metodologije rada, koja je obuhvaćala razgranatu strukturu tzv. predsmisnara, seminara, klubova i tečaja, kao i raznih kulturnih događanja otvorenih za javnost, što se nadalje logično ogledalo u složenoj organizaciji prostornih sadržaja: učionica, velike i male dvorane, knjižnice i čitaonice, te prostora za administraciju i upravu. Osnovni način prenošenja znanja temeljio se na seminarskom obliku rada, te je stoga u duhu funkcionalnog arhitektonskog pristupa oblikovao i osnovnu jedinicu ili svojevrsan prostorni modul čitavog projekta. Tako je ritam konstruktivnog rastera objekta – prema riječima autora, arhitekta Radovana Nikšića – proizašao upravo iz "najmanje, osnovne pedagoške methodske jedinice,"<sup>10</sup> koja je uz fleksibilnu organizaciju grupe podrazumijevala i mogućnost pojedinačnog pristupa polaznicima. Stoga je modul konkretno pretpostavljao osnovnu prostornu jedinicu – tzv. seminar, opremljen grupom pojedinačnih, lako pokretnih stolova, kako bi se omogućila jednostavna uspostava višeznačne mobilnosti radnog prostora.

Za potrebe ovako pomno osmišljenih prostora Bernardi je – kako je odmah po realizaciji zamijetio Radovan Ivančević – "veoma sretno projektirao posebni namještaj," nadodavši kako se nova serija odlikuje podjednako "strogošću i logikom, istim smislom za kontraktiranje elemenata koje smo osjetili i u arhitekturi" ("Nova zgrada," str. 10). U ulozi jednoga od prvih autora koji se u razdoblju šezdesetih godina započinje sustavno baviti problemima oblikovanja u smislu razjašnjavanja nove i nedovoljno poznate struke, upravo Ivančević – koji tada započinje predavati na Radničkom sveučilištu i pokreće seriju priloga u časopisu za kulturu i umjetnost *15 dana* namijenjenog polaznicima, ali i širem čitateljstvu – donosi prve relevantne kritičke osvrte i analize posvećene Bernardijevu oblikovanju. Znakovito je u tom smislu podsjetiti, kako se za potrebe predavanja pod nazivom *Uvod u slikarstvo* poslužio aktualnom izložbom Georgesa Rouaulta; za razgovor o skulpturi, prvom velikom Džamonjinom izložbom u tadašnjoj Galeriji suvremene umjetnosti; za ilustrativni materijal o arhitekturi samom zgradom Radničkog sveučilišta, a za pojašnjenje pojma i područja industrijskog oblikovanja poslužio se upravo primjerom – Bernardijevih stolaca.<sup>11</sup>

Premda uočava zajednički vizualni nazivnik u oblikovanju novog sistema opreme, Ivančević ispravno uočava kako se, unatoč jedinstvenosti, ipak "ne može govoriti o jednoobraznosti" – posebice uzevši u obzir osnovnu vrijednost Bernardijeva dizajna sagledivu u zasebnom rješavanju svakog pojedinog slučaja, pa u tom smislu zaključno ističe karakteristiku "međusobnog suprotstavljanja različitih tipova"<sup>12</sup> te jedinstvene oblikovne serije. Ipak, analiza se u konačnici sadržajno usredotočuje isključivo na autorove sjedalice, obzirom da je na primjeru navedene grupe jasno uočljiv karakterističan susret "funkcionalističkih i organskih tradicija dizajna" (*Četiri desetljeća*, s.p.). Te odlike, naime, na poseban način postaju prepoznatljive u vizualnoj i stvarnoj uskladi ravnoteža između "dijelova koji nose – nosača, sile i onih koji su nošeni – tereta" (R. Ivančević, "Namještaj," str. 8) s tim da je napomena o relativnoj samostalnosti tih suprotstavljenih dijelova itekako značajna. Zaista je upravo



Bernardo Bernardi, stolac A1  
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – fotografska dokumentacija: kat. 018]

analizom međuodnosa konstrukcija i oslona moguće doći do važnih zaključaka – tako se, primjerice, kod Bernardijevih naslonjača zamjećuje razlika između konstruktivnog dijela koji se redovito pojavljuje u izričaju strogih linija geometrijskog funkcionalizma, dok su osloni za tijelo karakterizirani mekšim linijama oblikovnog vokabulara skandinavskog organskog modernizma.

Naposlijetku, iscrpnost u osvrtima vezanih uz grupu opreme za sjedenje moguće je razumijeti i stoga, što ona i danas predstavlja svojevrsan zaštitni znak Bernardijeva oblikovanja; međutim, ukoliko se seriju namještaja za Radničko sveučilište želi sagledati u cijelosti, potrebno je, dakako, razlučiti i navesti sve grupe kako bi se stekao potpuni uvid u širinu i detalje te značajne realizacije Bernardijeva prvog sistema opreme velikog javnog prostora. U tom smislu kompletan program cjelovitog pristupa obuhvaćao je – osim opreme za sjedenje (stolaca, polunaslonjača, naslonjača i klupa) – također i grupu radnih stolova, potom grupu ostalih stolova i stolića za razne namjene: od izložbenih do bibliotekarskih, te grupu ormara, ormarića i polica, kao i rasvjetnih tijela.

#### KLASIČNA PREPOZNATLJIVOST

Najpoznatiji dio serije namještaja za Radničko sveučilište predstavlja, dakle, dionica opreme za sjedenje, čiji niz započinje stolcem bez rukonaslona namijenjenog opremi čitaonica: prema sačuvanim Bernardijevim bilješkama, stolac A1 – proizveden u 150 primjeraka – bio je zastupljen u čitaonici prize-

<sup>10</sup> Radovan Nikšić, "Funkcija i projektiranje," u Jadranka Damjanov, *Likovna umjetnost: I. dio* (Zagreb: Školska knjiga, 1971), str. 95.

<sup>11</sup> Tihomir Žiljak (ur.), *Četiri desetljeća tradicije zgrade Učilišta: Bernardijevi stolci 1961.-1999.*, katalog izložbe (Zagreb: Pučko otvoreno učilište, 1999), sine pagina.

<sup>12</sup> Radovan Ivančević, "Namještaj u novoj zgradi Radničkog sveučilišta," *15 dana*, br. 2/1961, str. 9.

mlja sa 40, te u čitaonici na prvom katu sa 110 primjeraka.<sup>13</sup> Na stranicama stručne periodike navodi se kako je taj *najklasičniji* stolac u cjelokupnom sistemu opreme za sjedenje projektiran također i za potrebe radnih soba stručnih suradnika Radničkog sveučilišta (R. Ivančević, "Namještaj," str. 8 i 9). Taj jednostavni, osnovni model stoji na početku cijele serije, ali klasičnom mirnoćom oblikovnog sloga predstavlja cjelinu za sebe, ne nadovezujući se – osim u nekoliko detalja – izravno na daljnji niz.

U stručnim se osvrtima navodi karakterističan princip odvajanja funkcije nošenja i tereta uz određenu samostalnost svakog pojedinog dijela, provedenu *krajnjom delikatnošću*. Tu oblikovnu profinjenost moguće je isčitati podjednako u detaljima svih spojeva: naime, noge stolca "sasvim neznatno izlaze iznad okvira sjedala, a ploča naslona neznatno iznad uspravnih nosača," dok je jednakom osjetljivošću provedeno i zaobljavanje svih obrisa: gornjih i donjih završetaka nogu, oslona i okvira sjedala. Nadalje, oslon za leđa oblikovan je u blagoj konkavnoj liniji, što stvara određenu poveznicu sa slijedećim stolcem u seriji. Stoga je osnovni sklad sjedalice A1 prepoznat u mirnoj igri "savršenih proporcija izduženih pravokutnika" u kojoj se pojedinačni dijelovi odnose skladno prema cjelini, te se ističe kako oblikovanje ovoga modela upravo odiše *klasičnim duhom*. Zahvaljujući navedenim karakteristikama, sve proporcije stolca – osim vizualnom dojmu, pridonose i funkcionalnom, "praktičnom stabilitetu," stvarajući svojevrstan *intimni monumentalizam* u izrazu, koji taj stolac stavlja u poveznicu s dojmom koji ostavljaju dimenzioniraniji naslonjači i široki trosjedi u izvedbi crno obojane teleće kože (usp. *Četiri desetljeća*, s.p.).

Slijedeći stolac u seriji jest nešto razvedeniji model od savijene šperploče bez rukonaslona pod nazivom A2 koji je Bernardi inicijalno oblikovao nekoliko godina ranije – 1955. godine, osvojivši jednu od tri prve jednakovrijedne nagrade na Prvom zagrebačkom triennalu. Taj crno lakirani stolac proizveden je za potrebe Radničkog sveučilišta 1961. godine u 1100 primjeraka, a svi odreda bili su namijenjeni potrebama rada u prostorijama tzv. *seminarā* (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018). Vertikalni dijelovi te sjedalice tokareni su, dok je ploča sjedala i naslona izvedena od savijene šperploče, a zahvaljujući istaknutom odvajanju sile i tereta "sjedalo lebdi kao slobodan oblik u prostoru." Način na koji je naglašena samostalnost ploče sjedala, vidljiv je posebice u "koso postavljenim, prostranim nosačima koji ne slijede kvadratičan oblik sjedala," a tu je vrstu istaka u nosećoj konstrukciji moguće pronaći kod danskog dizajnera Finn Juhla, osobito u njegovom *Chieftain* naslonjaču iz 1949. godine, u proizvodnji Niels Voddera. Osim vizualnog dojma samostalnosti plohe za sjedenje, na taj je način "omogućena i praktična elastičnost sjedala," što ukazuje na Bernardijevo izvrsno poznavanje tehnike oblikovanja u drvu, obzirom da je tako u najvećoj mjeri iskorištena "prava vrijednost šperploče kao materijala" (*Četiri desetljeća*, s.p.).

Vrijedno je ovom prilikom također podsjetiti kako se Bernardi već početkom pedesetih godina sustavno informira o novijim tehnikama oblikovanja u drvu prevodeći stručne tekstove s francuskog i engleskog jezika, kao i na činjenicu da se 1960. godine tijekom stručnog boravka u Skandinaviji, imao prilike neposredno susresti s opusima značajnih skandinavskih dizajnera koji su svojim radom uvelike zahvatili i realizacije stolaca, odnosno, namještaja od popularnog *špera* – poput Alvara Aalta ili Grete Jalk. Stoga je moguće sa sigurnošću ustvrditi kako je na taj način Bernardi zasigurno stekao određenu potvrdu obzirom na dotadašnje smjernice rada, kao i sigurnost u smislu daljnjeg razvoja opusa.



Bernardo Bernardi,  
stolac od savijene šperploče A2  
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – fotografska  
dokumentacija: kat. 017, foto: Zvonimir Mikas]

Naposlijetku, ploča oslona za leđa stolca A2 povezana je s "uspravnim nosačima pomoću proboja," čime se i u ovom slučaju postiže željeno smanjenje površine izravnog pretapanja s nosećom konstrukcijom. Spomenuti proboj na oba kraja oslona, kao i na poprečnim konstrukcijama ispod sjedišta, pridružuje ovom modelu karakteristike "najsloženijeg sastava i najnemirnijeg ritma" (*ibid.*) – lako je, naime, uočljivo kako je oblikovan nešto ranije od ostale opreme za sjedenje. Stoga je zanimljivo zamijetiti kako Bernardi te crno lakirane, razigrane stolce uspješno kontrastira sa "svijetlim i jednostavnim seminarskim stolovima, izvedenim isključivo u pravokutnim oblicima" (*ibid.*), čime na najizvrsniji način ističe kompleksnost linija oblikovanja te ergonomski vrlo udobne, radne sjedalice.

Nakon dva navedena modela stolaca, slijedi niz polunaslonjača i naslonjača, od kojih najpoznatiji zasigurno predstavlja atraktivni model dubokog naslonjača A4, od bukova drva sa sjedalom i naslonom izvedenima u crno bojenoj telećoj koži; danas dio aktualne Zbirke industrijskog dizajna zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt (inv. br. MUO 12086). Taj model naslonjača – u nešto užoj i višoj varijanti A3 – proizveden je u 30 primjeraka za potrebe seminara, a kao model A4 proizveden je u 100 primjeraka namijenjenih prostorima kluba i knjižnice (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018). Svojim arhitektonskim dimenzijama (68x68x68 cm) sjajno se uklopio u velike, otvorene prostore čitaonice, na poseban način sretno korespondirajući s dimenzioniranim, okruglim stolom s publikacijama koji je – okružen upravo nizom naslonjača A4 – ostavljao središnji, vrlo markantan dojam u prostranom i fluidnom dvoetažnom prostoru.

<sup>13</sup> Prema Bernardijevim bilješkama pregleda sistema opreme Radničkog sveučilišta u Zagrebu, 1961. godine. Hrvatski muzej arhitekture, Osobni arhivski fond Bernarda Bernardija – grafička dokumentacija (dalje: HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*): kat. 018, inv. broj: HMA/BB/6/18/1-54/.



LIJEVO Bernardo Bernardi, okrugli stol i naslonjači A4 knjižnice i čitaonice.  
[izvor: HMA HAZU, OAF Radovana Nikšića – fotografska dokumentacija,  
foto: Krešimir Tadić]

GORE Bernardo Bernardi, naslonjač A4  
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – fotografska dokumentacija: kat. 018]

DESNO GORE Bernardo Bernardi, naslonjač A5  
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

DESNO DOLE Bernardo Bernardi, naslonjač A6  
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

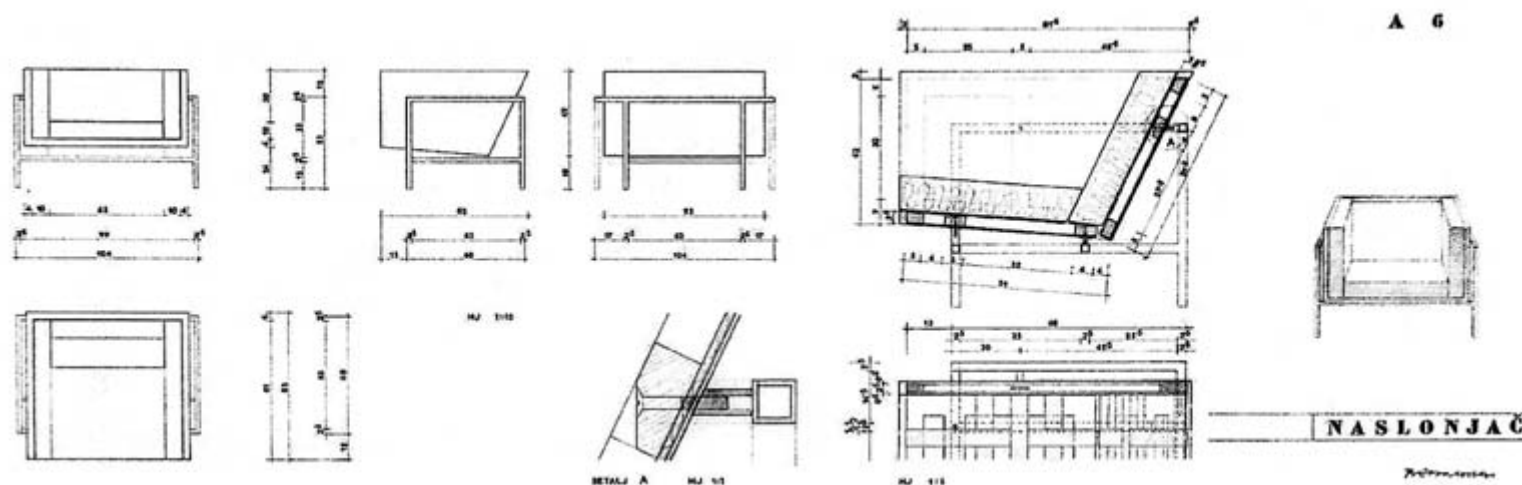
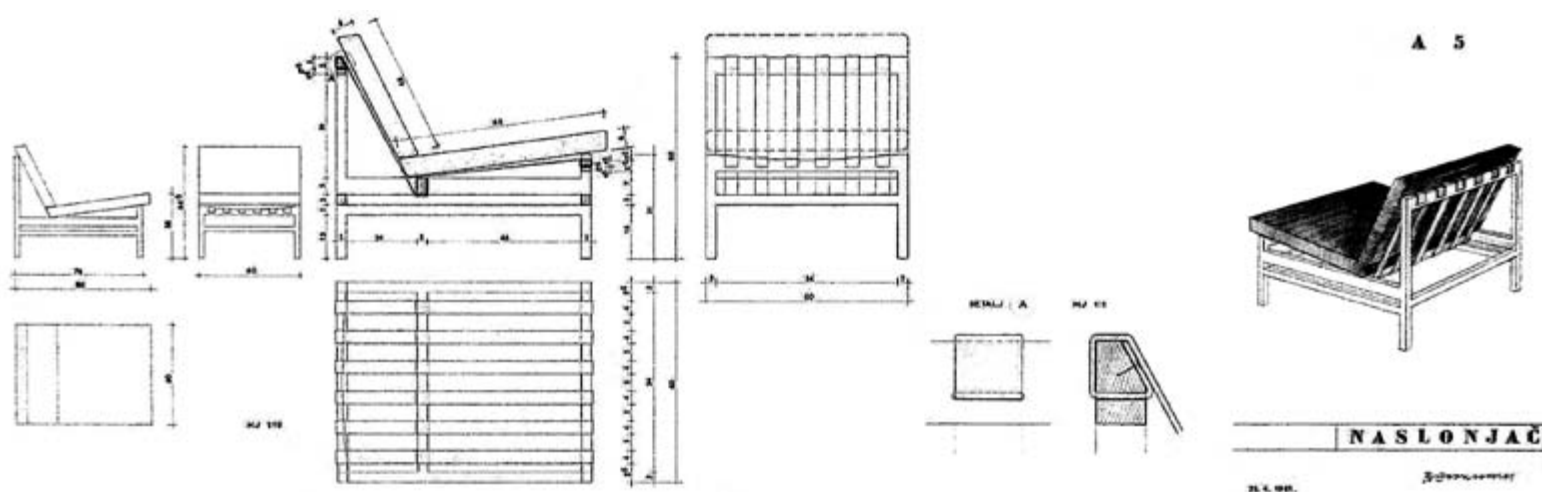
Ovi naslonjači, bez obzira na razlike u visini, oblikovani su na jednak način – drvena, ortogonalna konstrukcija nosi ovalne oslone od kože, uz naglasak da je "nagib površine za sjedenje izražen i u kosom postavljanju noseće konstrukcije" (*Četiri desetljeća*, s.p.), koja nije izvedena paralelno s oslonom za ruke. Sjedalo, baš poput oslona za leđa, blago je konkavno uvijeno, te se i slijedom ovog primjera uspješno ostvaruje dojam neovisnosti ploha, posebice plohe oslona koja "gotovo slobodno lebdi u prostoru" (*ibid.*) Bernardi je, naime, u provedbi svakog detalja nastojao da dijelovi izvedeni u koži izlaze iz opsega drvenih nosećih okvira, kako bi na taj način i vizualno dokinuo "svaku mogućnost potpunog stapanja raznorodnih elemenata" (*ibid.*).

Kao što je to slučaj i kod danskog dizajnera Finna Juhla, Bernardijeve su forme oslona lebdeći oblici uronjeni u vizualne kodove suvremene umjetnosti, bliske izričajima Caldera ili Arpa. Međutim, skulpturalne se i apstraktne organske forme kod skandinavskog autora zamjećuju podjednako na konstrukciji, kao i u oblikovanju oslona i sjedišta – primjerice, kod Juhlovog naslonjača NV-48 iz 1948. godine. Kod Bernardija je, naprotiv, konstruktivna noseća mreža isključivo ortogonalna; na taj način u nizu Bernardijevih naslonjača ostvaruje se onaj poseban dojam skladno suprotstavljenih karakteristika geometrijske pročišćenosti i organske kreativnosti – svaka je, naime, proizvoljnost i dopadljivost ukroćena strogim funkcionalnim konstruktivizmom nosača, dok je udobnost sjedenja naglašena kreativnim, slobodnijim oblicima oslona.

Još jedan vrlo zanimljiv naslonjač – model A5 bez rukonaslona, izrazito "otkrivene" konstrukcije i stopljenih kvadrata sjedišta i oslona presvučenih u

tkaninu – bio je namijenjen opremljenju čitaonice na razini prizemlja i prvoga kata. Proizveden u 170 primjeraka, prema Bernardijevim je bilješkama predviđen također i za opremljenje soba, no najatraktivniji dojam zasigurno je ostavio u funkciji opreme dugačkih pristupnih hodnika. Zahvaljujući mogućnostima uspostave sistema adicije i obostranog reda, pružao je zahvalnu mogućnost opreme uzdužnih komunikacija, stvarajući funkcionalan niz za sjedenje ili čekanje ispred seminarskih prostorija, ali i vrlo dopadljivu vizualnu vrpcu povremeno prekidanu geometrijskim linijama niskih, širokih stolica.

Pregled i analizu dionice opreme za sjedenje potrebno je zaključiti geometriziranim kubusom naslonjača s rukonaslonom A6 koji je, proizveden u 10 primjeraka, bio namijenjen isključivo opremljenju ulaznog predvorja (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat. 018). Stoga na ovom mjestu valja naglasiti zajedničku karakteristiku opreme za sjedenje smještene u "otvorenijim i više javnim prostorima zgrade," gdje su naslonjači redom oblikovani kao *dio arhitekture*. Najočitiiji primjer ove tvrdnje predstavlja upravo "jaka metalna konstrukcija okvira i velike mase pravokutnih blokova kožnatih jastuka" spomenutog naslonjača A6. Kao i kod ostalih sjedalica, i u ovom slučaju "jasno je provedeno odvajanje *nosača i tereta*" (R. Ivančević, "Namještaj," str. 8 i 9) – naime, u cilju postizanja dojma lebdenja unutar metalne konstruktivne mreže, Bernardi namjerno izbjegava stapanje sjedala s nosivom konstrukcijom koju ostavlja otvorenom, uspostavljajući na taj način jasnu poveznicu s funkcionalnim pristupom cjelokupne arhitekture zgrade koja u tom smislu uspješno korespondira s opremom sve do posljednjeg detalja. Tako je, primjerice, i pripadajući stolić



uz grupu naslonjača A6 oblikovan podjednako transparentno kako bi se jasno mogao uočiti spoj između staklene ploče i metalne mreže konstrukcije stola. Stoga su prozračnost i promišljena lakoća mogle postati zajedničkim odlikama kako arhitektonskog prostora, tako i njegove opreme, ostvarajući visoku estetsku razinu sinteze svih vizualnih elemenata.

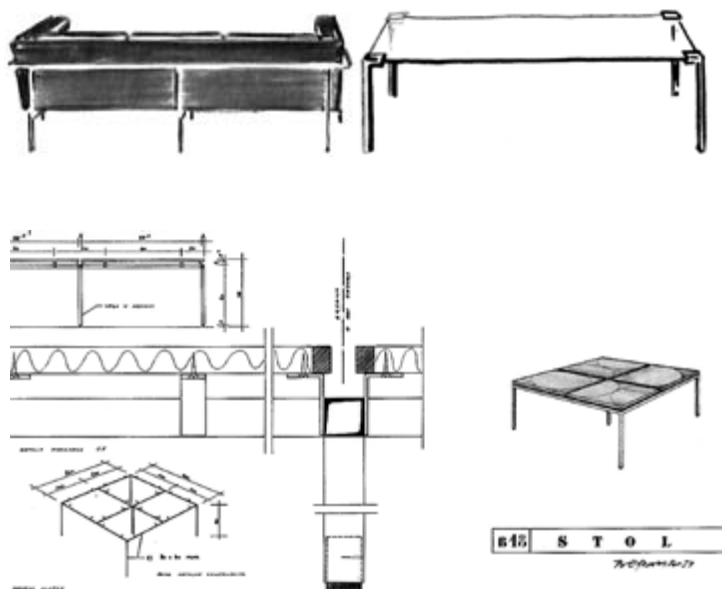
Naposlijetku, jednostavnom adicijom tri A6 naslonjača dobiven je još jedan funkcionalan i atraktivan dio opreme za sjedenje – geometriziran trosjed AK6 proizvedena u 4 primjerka, također za potrebe ulaznog predvorja (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018). Na ovom je primjeru jasno čitljiv početak Bernardijeva oblikovanja tzv. komponibilnih sistema opreme, gdje tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina uvijek iznova traži ona rješenja u kojima se dijelovi određene serije mogu logično i vizualno skladno odnositi prema fleksibilnim mogućnostima stvaranja cjeline, odnosno, prema specifičnim potrebama i zadanoštim određene prostora.

## LAKOĆA I MOBILNOST

Grupa radnih stolova predstavljala je dio serije namještaja namijenjenog potrebama nastave, kao i radu nastavnog osoblja i čitaonice, a sastojala se od stolića za seminare, radnih stolova za nastavnike, te radnih stolova za potrebe čitaonice u prizemlju i na prvom katu, kao i manjih stolića s otvorenim ili

zatvorenim volumenima za ladice. U najvećem su broju, dakako, zastupljeni radni stolići za seminare koji su – prema Bernardijevim bilješkama – proizvedeni u 600 primjeraka kako bi se njima opremilo tridesetak radnih prostorija; najmanji broj stolića u pojedinom seminaru iznosio je 15, a najveći 34 komada, sukladno rasponu broja polaznika određenog tečaja (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018). Ta vrsta radnih stolova, baš poput ostalih radnih elemenata serije, riješena je "čistim i jasnim odnosima kvadratno profiliranih drvenih dijelova" spojenih pravim kutevima, dok su kod stolova za nastavnike pridodani i volumeni ladica – "umetnuti [...] kao zasebna i samostalna tijela" (R. Ivančević, "Namještaj," str. 8.).

Uspostavljenom ortogonalnom mrežom postignuta je jednostavnost i oblikovna strogost radnih stolića, ali te karakteristike poput suprotstavljenog para uspješno se povezuju s tipičnom razvedenošću pripadajućih, crno lakiranih stolica od savijene šperploče A2. Tako se i u stručnim analizama moglo pročitati kako se "blage krivulje" obrisa udobnih crnih stolaca uspješno povezuju sa strogošću vertikala i horizontala svijetlih stolića, stvarajući tako cjelinu od dva naizgled suprotna vizualna koda – organskog, odnosno, geometrijsko-konstruktivnog. No, posebna pažnja aktualnih osvrtu s pravom se usredotočila na karakterističnu lakoću namještaja kojom se uvelike omogućilo "brzo i lako" mijenjanje rasporeda stolića u radnoj prostoriji, ovisno o potrebama rada određene grupe (R. Ivančević, "Namještaj," str. 10). Tako je u duhu funkcionalizma odgovoreno na potrebe konkretnih zahtjeva ovog osnovnog prostorno-radnog modula, ali je također uspostavljen i zajednički



GORE LIJEVO Bernardo Bernardi, klupa AK6  
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

GORE DESNO Bernardo Bernardi, stolić za izložbe B10 od dva sekuritna stakla i nogama u metalu  
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

GORE ISPOD Bernardo Bernardi, stol B18 i obrada gornje površine u mahagonij mat furniru [izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]



vizualni nazivnik podjednako čitljiv u obradi interijera sivim i crno-bijelim tonovima, kao i u oblikovanju opreme seminarske sobe.

Naime, od kontrastnog ritma stolaca i radnih stolića u *pozitiv-negativ* efektu, pa sve do oblikovanja nastavne ploče i pripadajućih ormarića za odlaganje s pretincima, provlačila se linija "čistog, apstraktnog plasticiteta," gotovo u duhu Mondrianovih kompozicija iz 1920-ih.<sup>14</sup> To se ozračje, pak, isčitavalo na svim razinama vizualnog – počevši od ritma same arhitektonske opne i završavajući na oblikovanju upravo spomenutih dijelova opreme koji su zasigurno izlazili iz uobičajenih pretpostavki programskih okvira – ostvarujući tako početkom šezdesetih godina uspješnu realizaciju jednog cjelovitog prostora u duhu sintagme *total design*.

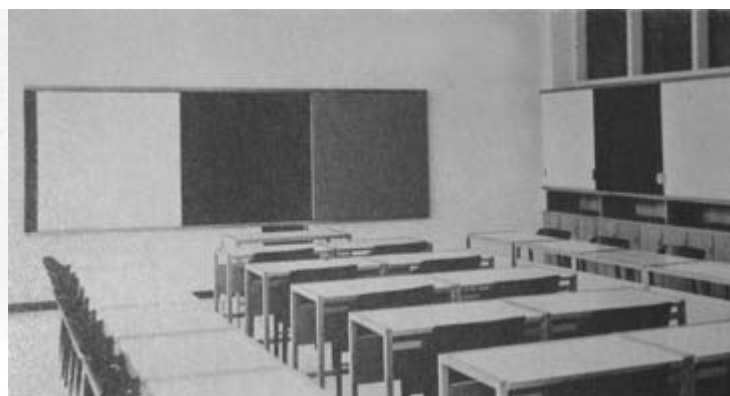
Slijedeća dionica opreme sastojala se od grupe stolova i stolića koji su odgovarali na preostale programske potrebe – od izložbenih, do raznih potreba čitaonice i knjižnice. Ta je grupa već samim rasponom sadržaja za nijansu razigranija od ostalih, kako zbog mogućnosti uporabe različitih materijala, tako i radi više oblikovnih rješenja obzirom na raznolikost zahtjeva funkcija. Od desetak različitih tipova, uglavnom nižih stolića, izdvaja se stol B8 za opremu konferencijske dvorane. Čistih i preciznih linija, taj model nudi samo

jednu mogućnost vizualnog obogaćenja – tanku konstruktivnu liniju koja pod uskim nagibnim kutem spaja četiri vitke horizontale s glatkom, vertikalnom radnom plohom širine 130 cm (usp. HMA HAZU, OAF BB: kat. 018. *Program – grupa Stolovi i stolići*).

Ostali stolići iz te skupine većim dijelom predstavljaju oblikovne odgovore na potrebe povremenih izložbi ili srodnih programskih zahtjeva prostora zgrade, poput izložbenog stolića B10 s radnom površinom od dva sekuritna stakla i nogama stolića u metalu, visine 35 cm (usp. *ibid.*). Taj model izvrsno odgovara na one izložbene potrebe kod kojih su eksponati za izlaganje tanke profilacije, poput fotografije ili papira, što zahtijeva prikladno učvršćenje unutar gornje i donje staklene plohe. Jednostavan konstruktivni metalni spoj vrlo je delikatno oblikovan i raspoređen tek na četiri vrha dviju spojenih radnih ploča, stvarajući tako još jednom uspješan dojam dematerijalizacije izložbenih ploha i *lebdenja* izloženog materijala.

Osim različitih varijanti izložbenih stolića, od kojih je većina ipak podrazumijevala oblikovanje konkretnijeg, zatvorenog volumena s gornjom staklenom stijenom za natkrivanje, Bernardi je oblikovao i neke zanimljive modele koji se ne spominju u osvrtima, a jedan od njih je i stolić B18 s radnom površinom sastavljenom od četiri ploče u mahagonij mat obradi, spojenih prema različitim smjerovima furnira (usp. *ibid.*). Na taj način postignuta je svojevrsna vizualna igra u odnosu na pročišćeni geometrizam noseće konstrukcije, te je stoga moguće zaključiti kako je upravo kontrastiranje očigledno jedan

<sup>14</sup> Frank Elgar, *Mondrian* (London: Thames & Hudson, 1968), str. 116 i 117.



CENTAR Bernardo Bernardi, stol B8 i sjedalice A2  
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – fotografska dokumentacija: kat. 017]

GORE Bernardo Bernardi, oprema seminara – stolići sa stolcima od savijene šperploče u crnoj boji; ploča i priručni ormarići.  
[izvor: Radovan Nikšić, "Funkcija i projektiranje," u Jadranka Damjanov, *Likovna umjetnost: I. dio* (Zagreb: Školska knjiga, 1971), str. 95.]

GORE ISPOD Bernardo Bernardi, oprema seminara: ploča i ormar s pretincima  
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

od omiljenih načina kojima autor znalački ističe značajke materijala ili detalje oblika stavljajući ih u međuodnos s ortogonalnim, asketskim izričajima ostalih dijelova pojedine realizacije.

Naposlijetku valja spomenuti i krajnje funkcionalno oblikovan stolić visine 60 i širine 120 cm za pohranu bibliotечnih kartica (usp. *ibid.*). Taj se bazen s jedanaest pretinaca zatvarao pomoću dvaju horizontalno položenih krila s mogućnošću zaključavanja; masivnih dijelova izrađenih od parene bukovine u *mat* obradi i vanjskih, vidljivih ploha znakovito tretiranih u tada vrlo popularnom materijalu – *ultrapasu*.<sup>15</sup>

U posljednju grupu sistema opreme spada serija ormara, ormarića i polica od kojih se pojedini elementi nalaze u izravnoj konstruktivnoj poveznici s namještajem ostalih grupa poput, primjerice, volumena s četiri ladice *D-B2*, koji je prema potrebi bilo moguće montirati na radni stol *B2* (usp. HMA HAZU, OAF BB: kat. 018. *Program* – grupa *Ormari, ormarići i police*). Naime, navedeni je radni stol bio osnovno oblikovan bez pretinaca i ladica, te su se komponibilni volumeni ladičara mogli lako montirati u početni model stola. Na ovom je primjeru

stoga već moguće uočiti stvaranje komponibilnih obrazaca koji će se u Bernardijevom izričaju u potpunosti razviti tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina u sadržajnom sklopu oblikovnih sistema uredskog namještaja i opreme.

Kao najpoznatiji element dionice, svakako valja navesti popularni ormarić *D2* s kliznim, dvostrukim vratima i četiri ladice s desne, te dvije police s lijeve strane (usp. *ibid.*), koji se i danas nalazi u uporabi. Taj praktični element, prema Bernardijevim bilješkama, proizveden je u 40 primjeraka namijenjenih opremi radnih soba – po jedan ormarić za svaku prostoriju (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018). Jednostavne, ortogonalne linije koloristički su tretirane upravo *skandinavski* – rubna, noseća konstrukcija od drva ostavljena je, naime, u prirodnoj nijansi, dok su radne površine i plohe kliznih vrata presvučene bijelim *ultrapasom*. Ta dopadljiva igra pomičnih, svijetlih ploha unutar skladne drvene konstrukcije stvara prepoznatljivo, nepretenciozno ozračje i ugodnu radnu atmosferu što će i nadalje redovito predstavljati osnovu Bernardijeva oblikovanja uredske opreme, odnosno, velikih poslovnih prostora. Taj pristup vidljiv je već u oblikovanju konferencijske dvorane Radničkog sveučilišta gdje Bernardi zidnu stijenu u cijelosti oblaže drvenim pločama s aritmično postavljenim, demontažnim policama u izvedbi od drva, a suzdržanu razigranost postiže variranjem postave visina horizontalnih linija polica unutar punih širina vertikalno postavljenih, drvenih ploha.

Kao završni primjer, valja spomenuti sjajan ormar za časopise kojeg Bernardi oblikuje za potrebe čitaonice, a koji je danas, nažalost, u potpunosti

<sup>15</sup> *Ultrapas* pripada grupi umjetnih kompozitnih materijala proizvedenih u laminatnom obliku kao plastične, krute ploče visoko otporne na povišenu temperaturu, otapala i mehanička oštećenja, te se stoga i koristi pri oblikovanju radnih ploha namještaja u različitim bojama.



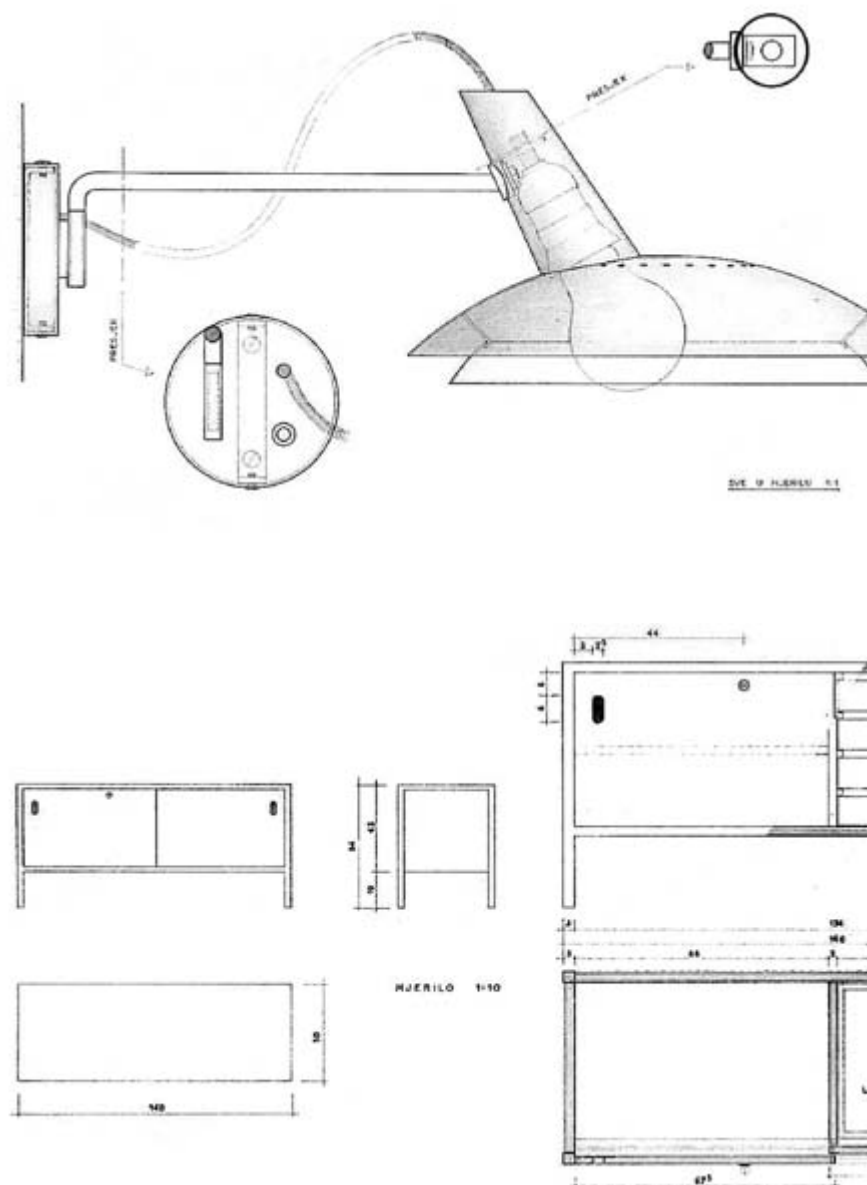
**GORE** Bernardo Bernardi, konferencijska dvorana - drvena obloga zida s demontažnim policama. Foto: Š. Krčadinac.  
[izvor: Olga Miličević-Nikolić, "Radničko sveučilište Moša Pijade u Zagrebu", Arhitektura-Urbanizam, br. 16/1962, str. 19.]

**CENTAR GORE** Bernardo Bernardi, zidna svjetiljka E4  
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

devastiran. Ta velika, strogo ortogonalna kompozicija sastojala se od ukupno 48 kazeta – horizontalnih redova s dvanaest kazeta ukupne širine 350 cm i vertikalnih stupaca od četiri kazete u visini 142 cm (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018); osnovni se raspon mogao protezati i u višestruku širinu jednostavnim sistemom adicije. Svaka je kazeta predstavljala samostalni ormarić koji je sadržavao godišta određenog časopisa, a zanimljivo je uočiti – prateći fotografije aktualnih stručnih osvrta – kako se pri korištenju tih ormarića na vratašca svake kazete lijepilo naslovne stranice periodike poradi bržeg i lakšeg snalaženja. Projektirajući tu strogo ortogonalnu mrežu, Bernardi zasigurno nije predviđao tu vrst akcije, ali ona je očigledno uslijedila kao spontani odgovor korisnika na ponuđeni ritam pravokutnih modula u nizu i redu.

## ZAČUDNA JEDNOSTAVNOST

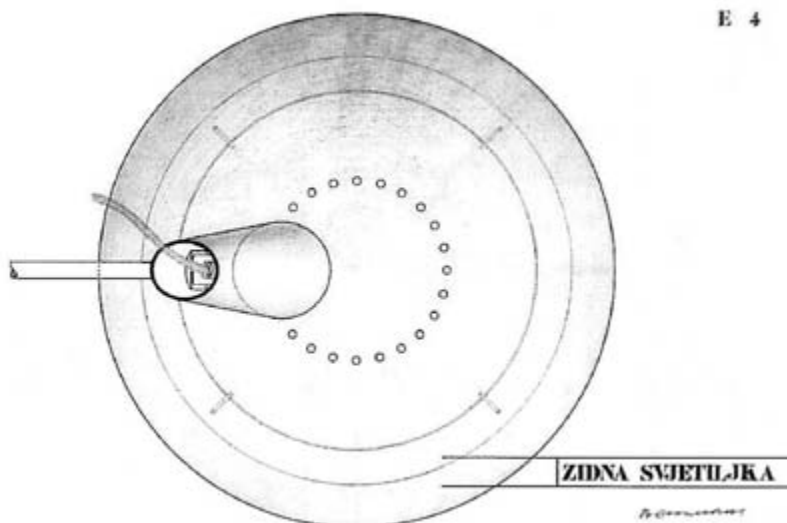
O rasvjeti Radničkog sveučilišta u stručnim osvrtima postoje tek kratke, pohvalne naznake o postojanju "funkcionalnih svjetiljaka," koje se spominju samo pri opisu šireg prikaza interijera (O. Miličević-Nikolić, "Radničko sveučilište," str. 18). Međutim, valja nadodati kako se u grafičkoj dokumentaciji Osobnog fonda autora u Hrvatskom muzeju arhitekture čuvaju dva visokovrijedna nacrti oblikovanja rasvjete, izvedenih u olovci na paus papiru i vrsne finoće u prezentacijskoj razini rješenja. Radi se o modelima stolne lampe E2



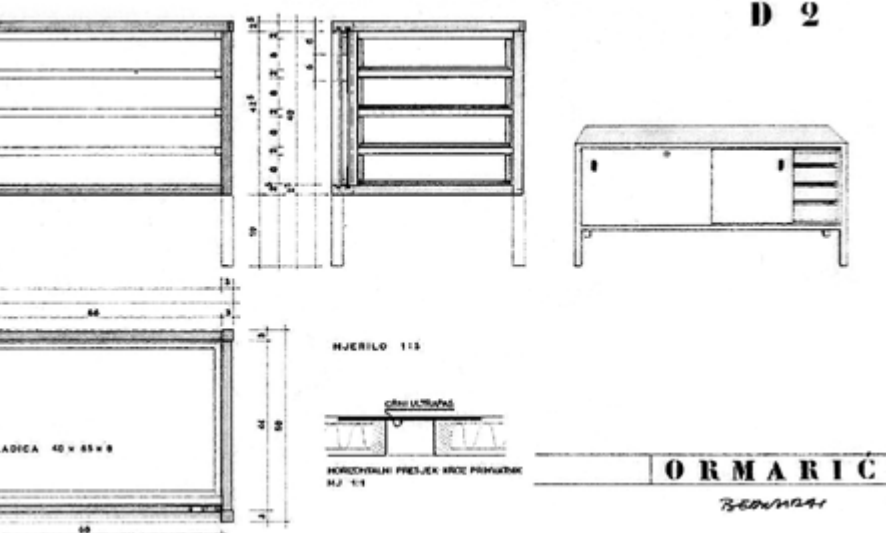
i zidne svjetiljke E4, od kojih posebnu pažnju privlače profinjeni, ovalni obrisi stolnog rasvjetnog tijela. Taj smireni, zatvoreni oblik s napuklinom iz koje struji svjetlost nesumnjivo pripada redu začudnih, jednostavnih organskih formi poput onih koje je u Finskoj uspješno stvarao Tapio Wirkkala. Obzirom na činjenicu da su Bernardijevi nacrti datirani 12. srpnja 1961. godine (usp. HMA HAZU, OAF BB: kat. 018. *Program* – grupa *Rasvjeta*), moguće je sa sigurnošću ustvrditi kako ti zreli oblici proizlaze iz autorova kreativnog zamaha potaknutog skandinavskim studijskim boravkom 1960. godine.

Raslojenost druge svjetiljke – zidne lampe E4 – moguće je, pak, povezati s kreativnim izričajem oblikovanja glasovitog danskog dizajnera rasvjetnih tijela Poula Henningsena, čiji je opus Bernardi imao prilike proučiti prilikom boravka u Danskoj. Karakteristična izvučenost unutarne ovojnice svjetiljke uz otvaranje gornje ljuske ostvaruje dinamičan dojam razlistavanja, a taj oblik Bernardi dodatno naglašava koso i asimetrično pozicioniranim vratom rasvjetnog tijela. Usprkos razlikama između formi svjetiljaka E2 i E4, razvidno je kako su upravo jednostavnost i jasnoća osnovne postavke Bernardijeva oblikovanja rasvjete, pri čemu se oblik istančano podređuje funkciji osvjetljavanja određenog prostora ili radne površine.

Zaključno, i ne manje važno, potrebno je naglasiti kako je zgrada tadašnjeg Radničkog sveučilišta – kao i njena oprema – ubrzo po realizaciji, 1962. godine nagrađena Nagradom grada Zagreba, koja se u godišnjem ritmu dodjeljivala za područje likovnih umjetnosti, glazbe i književnosti. Posebno je vrijedna napomena u kojoj se ističe kako su "uspješnu, široko shvaćenu koncepciju objekta



D 2



CENTAR DOLE Bernardo Bernardi, ormarić D2  
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

GORE Bernardo Bernardi, ormar za časopise - oprema biblioteke  
[izvor: Olga Miličević-Nikolić, "Radničko sveučilište Moša Pijade u Zagrebu", Arhitektura-Urbanizam, br. 16/1962, str. 18., Foto: Š. Krčadinac]

autori uspjeli ostvariti i provesti do svakog i najsitnijeg detalja, tako da cjelina, ali i svaki detalj jasno izražava njihovu kreativnu misao.<sup>16</sup> U ovom procesu uspostave sintezne ideje jednog prostora ključnu je ulogu izvršio upravo Bernardi, kojem je u tom smislu i dodijeljena nagrada za opremu zgrade.<sup>17</sup> Tako se posebno naglašava "izvršno rješenje [...] arhitekta Bernarda Bernardija koji se i likovno i funkcionalno uklopio u osnovnu zamisao projekta i pridonio potpunoj likovnoj sintezi ovog najuspješnijeg prošlogodišnjeg projekta" (K. Mirković, "Nagrada," str. 2).

Bernardijev angažman na oblikovanju opreme Radničkog sveučilišta u svakom je slučaju višeznačno ukazao na jasnu kvalitativnu i sadržajnu prekretnicu autorova daljnjeg opusa. Iako, prema sjećanjima supruge, "glas dizajnera i enterijerista" stječe već slijedom dotadašnjih nagrada – na Prvom i Drugom zagrebačkom triennalu 1955. i 1959. kao i nagradom za projekt *Stan bliske budućnosti* u okviru izložbe *Porodica i domaćinstvo*, na Zagrebačkom velesajmu 1960. godine – sasvim je sigurno da se tek uređenjem velikog,

javnog prostora poput zgrade zagrebačkog Radničkog sveučilišta u potpunosti potvrdio pred stručnom, ali i širom javnosti. Istančani senzibilitet kojim je Bernardi pristupio opremi ovog višeznačno vrijednog prostora ujedno očituje i početak zrele dionice nošene kreativnim potencijalom koji će tijekom daljnjih desetljeća obilježiti cjelokupan opus oblikovanja autora. A upravo su Bernardijevi interijeri i pripadajuća oprema – prema riječima Ive Maroevića – uvelike označili "domete i uzore svoga vremena, te danas znače nezaobilazne datume u povijesti oblikovanja u Hrvatskoj."<sup>18</sup>

Kratice:

HMA - Hrvatski muzej arhitekture,

OAF BB - Osobni arhivski fond Bernarda Bernardija

<sup>16</sup> Klaudije Mirković, "Nagrada grada Zagreba," *Čovjek i prostor*, br. 110/1962, str. 2.

<sup>17</sup> Na ovome mjestu prikladno je iznijeti i jednu živopisnu poveznicu, zabilježenu prema sjećanjima supruge: "Od honorara i nagrade Bern kupuje prvi auto, Opel rekord sive boje zvan *Sivac* – od sreće se vozio gradom, trpao u kola sve poznate, a po noći odlazio pod prozore svih prijatelja, budeći ih trubljenjem da im pokaže auto."

<sup>18</sup> Ivo Maroević, *Kronika zagrebačke arhitekture: 1981.-1991.* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002), str. 59.

# rock alternativa...

SCENA MOŠA PIJADE, 10., 11. I 12.12.1982.



ĐAVOR VUKOVIĆ

## 1. NOĆ

Prvi od tri koncertna dana u RANS Moša Pijade započeo je vrlo nekonvencionalno, naime tog petka se u dvorani održavao Kongres SSOH, koji je trajao duže od predviđenog vremena, tako da su negdje oko 22 sata u predvorje dvorane, u kojem se odvijao disko program, nagrnuli od sjedenja ukočeni delegati, pa smo imali prilike prisustvovati vrlo interesantnom happeningu pod nazivom *dancin' delegats*. Jedva dočekavši da razmrdažu udove, mladi delegati okupirali su kompletan plesni podij, tako da su se čak i veterani Mošinog diska morali povući i u čudu promatrati. Naravno, pošto je početak koncerta bio predviđen za 22 h kompletna organizacija bila je poremećena, a kulminacija zbrke nastala je kad je pri postavljanju scene zaključeno da nedostaje par pojačala. Pošto organizatori nisu čarobnjaci; čekanje na početak se oteglilo unedogled. Negdje oko 24 sata, meni se blago pripjalo, pa sam krenuo kući, vjerujući da od koncerta neće biti ništa. Međutim, od nekih kolega doznao sam da je koncert ipak bio održan i da je počeo pola sata nakon mog odlaska, tako mi nije preostalo ništa drugo nego da vam prepričam utiske mog kolege zvanog Late Night Sander, a koji ukratko glase: *Pingvinovo potpalublje* se uspješno borilo protiv svog glavnog neprijatelja – komercijalnog uspjeha i može se primijetiti da su hra-

bro i snažno nazadovali. *Gustaph y njegovi dobro duhovi* su skoro u potpunosti opravdali pozitivne recenzije njihovog prošlog nastupa u Moši, tako da se već mogu smatrati grupom koja se polako kreće ka uspjehu. *Katarina II* – grupa iz Beograda – bila je suvereno najbolja i prikazala vrlo solidan i dopadljiv nastup, osim što je tokom njenog nastupa bio primijećen dim i bijela svjetlost sa nekog pojačala koje se, ne mogavši izdržati, predalo. Postavlja se pitanje koliko su grupe na ovom koncertu mogle pokazati svoju pravu vrijednost uslijed problema oko razglasa i nedostatka vremena za normalnu tonsku probu.

## 2. NOĆ

Popustivši nagovaranju svoje bolje polovice, našao sam se u predvorju Moše već oko 21 sat. Neočekivano, u 21:05 na sceni je već bila prva grupa večeri *Trobecove krušne peći* i kontrolirano tutnjala. Kako je kolega Dejan Kršić, koji je trebao izvještavati sa ovog koncerta bio po dobrom kritičarskom običaju odsutan do 22 sata, preuzeo sam na sebe dužnost da napišem nešto o nastupu. *TKP* poznati su po svojoj posvemašnjoj vantrendovskoj orijentaciji, ali bi ih se uvjetno moglo svrstati u neku vrstu punk-funka. Uz izuzetno dobar razglas i suradnju vrlo dobrog čovjeka za mix pultom, *TKP* su ostavili frapantno dobar

dojam, jer su, divljački čvrsto, unijeli u svoj nastup golemu energiju, te svoj poznati konceptualizam uspjeli dovesti na jedan vrlo profesionalan nivo, prvenstveno zahvaljujući uvježbanosti i discipliniranom scenskom nastupu. Glupo je kod ovakvih grupa praviti neke usporedbe, ali su me TKP tog trena izuzetno podsjećati, na najmračnije trenutke engleske punk-funk grupe *A Certain Ratio*. Takva kvaliteta stvarno zaslužuje svaku pažnju. Osmišljeni koncept kulminirao je pjevačevim korištenjem ženske lutke na mikrofону. Međutim, TKP su imali jedan promašaj, koji se sastojao u pjevačevom skoku u publiku. Nepotrebna fora koja pokazuje da TKP, i pored toga što su muzički i konceptualno sazreli, još nisu sasvim raskrstili s pubertetskim ispadima, ma kakav razlog za taj skok postojao. I pored ovog malog gafa, koji kvari opći dojam, ovaj ću nastup pamti-ti kao dosad najveći i najbolji *tour de force Trobecovih krušnih peći*.

Nakon TKP, izvan predviđenog programa, najavljeno je iznenađenje večeri. Riječ je o triju *La fortunjeros*, koji je netko prilično tupavo najavio kao *avangardni zagrebački magični trio*. Koje li gluposti! LF nemaju veze sa avangardom, a od stravičnog debakla te večeri ne bi ih spasili ni svi mađioničari svijeta. Standardna postava – bubnjevci, bas i gitara, funkcionirala je vrlo slabo s čestim ispadanjem, a vrhunac neukusa bio je glavni vokalista, koji je falširao gdje je stigao. LF su izdali jedan singl na kojem je vokal bio sasvim pristojan i svirka solidna, međutim ovaj nastup je sve opovrgao. Glavni pokazatelj propasti LF bila mi je prije svega grupa curica koje su stalni posjetitelji svih koncerata i ujedno glavne obožavateljice LF, a koje su rezignirano napustile koncertni prostor nakon prvih pet minuta nastupa. Muzika LF kretala se od heavy metala do popa i nije im nikako uspjelo animirati publiku, koja je TKP popratila ovacijama, tako da su pozornicu napustili bez i jednog jedinog pljeska.

Negdje pred kraj nastupa *La fortunjeros*, pojavio se i kolega Dejan Kršić, pa je ovo što ćete dalje čitati njegovo djelo, dakle (ladies and gentlemen): U programu drugog dana *YU rock alternative*, pored *Trobecovih krušnih peći*, nenajavljenog bezimenog banda u kojem su mnogi prepoznali Fortunjerose dopunjene još jednim bubnjarem, nastupili su i *Laibach*. Prilično me začudila činjenica da *Laibach* pristaju da nastupaju na ovakvim koncertima. Ukoliko ne pristaju da daju intervju jer ne žele da budu "manipulirani od strane medija," bilo bi vrlo logično da ne učestvuju na ovakvim manifestacijama, i da ne pristaju da ih se tretira kao nekakvu "YU rock alternativu".

Na nastupima *Laibacha*, a pogotovo kad se o njima piše, javljaju se neke dileme. Da li im pljeskati ili ne? Da li se kretati uz njihove zvuke ("plesati") ili ne? Da li ih uopće tretirati, pisati o njima kao o još jednom rock bandu? Kad je poslije "Države," publika jače zapljuskala, glasnogovornik grupe se nasmijao. Time je prekršio jedno od pravila njihovog rada, što mu je publika jasno dala do znanja povicima *Šta se smiješ?* čime je izrazila svijest o ne primjerenosti smijeha konceptu *Laibacha*. No, ukoliko pristaju da nastupaju na ovakvim koncertima, to znači da su pristali na određene forme ponašanja reagiranja publike.

U publici su se javile i nedoumice druge vrste. Jedni su se pitali *što to treba da znači?* i *kamo to vodi?* a drugi su bježali iz dvorane. U grupi lokalnih punkera naišli su na oduševljene pristalice a nekoliko djevojaka se odmah zaljubilo u gitaristu. Inače, jedina veza *Laibacha* s punkom je što ih je u Zagreb dopratio Igor Vidmar. Od prošlog nastupa u Lapidariju djelomično su promijenili postavu, a i zvuk. Ne koriste gramofone već su to snimili na trake, imaju pravu ritam mašinu, a ne kućno pravljeni "telegraf" nema mnogožične gitare... Nisu obučeni u crne rudarske uniforme, već imaju naglašen militaristički izgled (sivomaslinasto, šapka, tajnopolijski kozni kaputi...). Sa područja industrije prešli su na polje ideologije. Od simuliranja industrijske buke krenuli su prema pjesmi. Ipak, mislim da je koncept zasnovan na djelovanju rudara u Trbovlju bio mnogo iači od nekih pjesama koje sad izvode a kore se bave Jaruzelskim,

totalitarnom državom i nekim već općim mjestima, pogotovo u slučaju slovenskih bandova. Za razliku od nekih koji *Laibach* ne vole jer su "neslušljivi," meni su bili draži onda kad su bili još više organizirano kaotični, kad su ispitivali svakodneвно i povijesno iskustvo rada, organizacije rada, industrije, a što je onda i pogodno područje za ispitivanje totalitarizma, ideologije, političke mitologije. Želio bi ih podsjetiti da su sami u svom manifestu napisali da se: "Kritička pozicija rocka više ne može zasnivati na semantici predstava koje navodno denunciraju neke opšte negativne pojave u savremenom svetu..." *Cari amici soldati, i tempi della pace sono passati...*

U *škripcu* imaju zapanjujuću sposobnost da svaki koncert odsviraju drugačije, s drugim emocionalnim nabojem. Prošli koncert u Moši bio je naglašeno kaotičan, agresivan, na rubu distorzije. Onaj u Kulušiću imao je jedan snažan "religiozni" naboj, dok je ovaj bio pitak, plesan, pop. Prema Vasinom objašnjenju, do tih razlika dolazi zbog toga što se band uvijek bori s razglasom i traži neki slobodan prostor. To objašnjenje mi se čini fascinantno, i ta fleksibilnost, sposobnost mijenjanja, prilagođavanja je ono što uz vrlo kvalitetan materijal čini *Škrpice* danas najboljim bandom u ovim krajevima. Treba napomenuti da je Vasa nesumnjivo najkompetentnija osoba u bandu za odgovor na to pitanje jer dok standardno čvrsta ritam sekcija Dejan-Miloš obezbjeđuje materijalnu bazu, njegova gitara i Delčetovo pjevanje/ponašanje stvaraju emocionalnu nadgradnju. No, ni taj odgovor ne treba uzeti zdravo za gotovo, i tek će se na slijedećim koncertima pokazati da li je pitkiji zvuk njihova trajnija orijentacija. Svi razložno i s nadom očekuju da njihov drugi album bude stvarno "ploča '83".

### 3. NOĆ

Trećeg dana *YU rock alternative* program je otvorila grupa *SexA*. Nastup se sastojao od već poznatog materijala, koji su, vrlo nadahnuti i raspoloženi, članovi grupe izveli besprijekorno. Za svoju grmljavinu, kojom su potresali stolice u dvorani, a ujedno i trbušne šupljine slušača, pobrali su zaslužen aplauz i ustupili mjesto pravim marginalcima iz *Discipline kičme*. O njima ste već mogli dosta čitati, pa ne bih ulazio u komentar njihove muzike. Kome se sviđaju, sviđaju se, a kome ne, ništa. Upravo u vrijeme održavanja njihovog nastupa dobio sam informaciju da su Koja i Žika snimili materijale za album u Ljubljani i da im još samo preostaje remix. Producenti ovog albuma su oni sami plus Toni Jurilj i Riki Rif iz beogradske grupe *Partibrejkers*. Ugovorena početna tiraža je 5000 primjeraka, a ostale novosti o tom projektu saznat ćete uskoro. Nakon *Discipline kičme*, na scenu su izašli veseli Slovenci – grupa *Srp*. Grupa vrlo dobrih muzičara poturila nam je svoju kombinaciju jazza, dixienda itkoznakog vala, što je sve rezultiralo u jednoj vrlo zabavnoj predstavi za vrijeme koje je primjećeno da su se neki u publici dodatno uveseljavali plešući polku. Vrhunac nastupa *Srpa* bio je u trenutku kada su *a cappella* odjodlali svoj veliki hit "Sto žena na Triglavu". Lačni Franz je grupa o kojoj je *Polet* već dovoljno pisao, u broju 215 smo objavili prikaz njihovog koncerta u Kulušiću, tako da bi sad još jedna recenzija njihovog koncerta bila prilično zamorna. Ovaj nastup Lačnog Franza u Moši nije bio ništa lošiji od onog u Kulušiću, pa ponavljanje pohvala nije potrebno. Zato, ostavimo Franza za neki drugi put.

*Polet*, 22. prosinca 1982.

*Bio je to posljednji nastup Tomaža Hostnika, pjevača i idejnog vođe grupe Laibach. Deset dana kasnije objesio se o kozolec, tipično slovenski drveni stalak za sušenje sijena.* (op. T.B.)

# dizajneri u stvarnom svijetu i vremenu



Ambienta 83', izložba ogledno opremljenih stanova, Zagrebački velesajam 1983.

**DRAGAN ROKSANDIĆ** ARHITEKT-DIZAJNER, PUNIH 50 GODINA DJELUJE U PROFESIJI, SURADUJUĆI SA TRGOVAČKIM TVRTKAMA – EXPORTDRVO (ZAGREB), DRVO (RIJEKA) I DR. – I TVORNICAMA NAJEŠTAJA – GORANPRODUKT (ČABAR), HRAST (ČAKOVEC) I DR. – ČIME JE NAJNEPOSREDNIJE DOPRINIO RAZVOJU KULTURE STANOVANJA I ŽIVLJENJA NA OVIM PROSTORIMA. ČLAN JE UDRUŽENJA LIKOVNIH UMJETNIKA PRIMIJENJENIH UMJETNOSTI (ULPUH) I HRVATSKOG DRUŠTVA DIZAJNERA (HDD), KOJEM JE JEDAN OD OSNIVAČA. AKTIVNO JE SUDJELOVAO U PRIPREMAMA ZA OSNIVANJE STUDIJA DIZAJNA I OTVARANJU DIZAJN CENTRA U ZAGREBU. JEDAN JE OD INICIJATORA I REALIZATORA PILOT IZLOŽBE AMBIENTA 83 NA ZAGREBAČKOM VELESAJMU (POPATNA PRIREDBA ZAGREBAČKOG SALONA 1983). DANAS JE U MIROVINI, ALI NE MIRUJE.

**GOROSLAV KELLER** MAGISTRIRAO I DOKTORIRAO NA EKONOMSKOM FAKULTETU U ZAGREBU. OD 1963. DO 1973. RADI U CENTRU ZA INDUSTRIJSKO OBLIKOVANJE (CIO), UREDNIK ČASOPISA *DIZAJN* (ZAGREB) I *INDUSTRIJSKO OBLIKOVANJE* (BEOGRAD), STALNI STRUČNI SURADNIK ČASOPISA *ČOVJEK I PROSTOR*, *KREATIVNE KOMUNIKACIJE*, *MARKETING* I DR. AUTOR JE KNJIGE *DIZAJN I ERGONOMIJA ZA DIZAJNERE*. ČLAN JE ULUPUH-A I HDD-A, I OSNIVAČ HRVATSKOG OGRANKA INTERNATIONAL ADVERTISING ASSOCIATION (IAA). JEDAN JE OD OSNIVAČA INTERFAKULTETSKOG STUDIJA ZA DIZAJN SVEUČILIŠTA U ZAGREBU. DANAS JE REDOVITI PROFESOR U TRAJNOM ZVANJU NA EKONOMSKOM FAKULTETU U ZAGREBU.

U proteklih pedeset godina, Radničko sveučilište Moša Pijade (danas Pučko otvoreno učilište Zagreb), intenzivno je radilo na promicanju sveukupne kulture življenja, proizvodnje i potrošnje, dajući nezao-bilazan doprinos i razvoju industrijskog dizajna u drugoj polovini XX stoljeća. Pedeset godina dovoljna je vremenska distanca za promišljanja o uspjesima i neuspjesima toga doba. To je i povod za razgovor dvojice sudionika tih događanja: dizajnera Dragana Roksandića, čovjeka koji je cijeli svoj radni vijek proveo u neposrednoj praksi, djelujući u proizvodnji i trgovini, i prof. dr. Goroslava Kellera, tada suradnika Centra za industrijski dizajn i urednika dosada jedinog časopisa za tu problematiku, *Dizajn*, koji je, inače, svoju publicističku karijeru započeo (1968) upravo u časopisu *15 dana*. Naslov ove povijesne reminiscencije, *Dizajneri u stvarnom svijetu i vremenu* (kao parafraza Papanekove knjige sličnog naslova), uzet je i kao zahtjev da se djelovanje dizajnera toga vremena ocjenjuje u tadašnjim realnim proizvodnim, stručnim i društvenim okolnostima, a ne salonskim i akademskim mjerilima.

Šezdesete godine prošlog stoljeća bile su godine poleta i zanos, godine turbulencija i obećanja, godine preispitivanja postojećih vrijednosti i traženja novih putova, godine zabluda i izazova. Počinju se preispitivati prednosti i mane globalizacije (tada se govorilo o multinacionalnim kompanijama i njihovom utjecaju na kulturu življenja, o prijeteloj *koka-kolizaciji* i *mekdonaldizaciji*), započinje ekološka bitka za čisti okoliš (Rimski klub, Granice rasta), preispituju se dotadašnji etički i estetski obrasci (Nove tendencije; časopis *Bit International*). Ni dizajn u Hrvatskoj, ni sama Hrvatska nisu bili izvan tih procesa. Godine 1962. osniva se Centar za industrijsko oblikovanje, u više navrata gostuje prof. Victor Papanek, da bi na kraju tog perioda bila objavljena i njegova knjiga *Dizajn za stvarni svijet* (Split: Marko Marulić, 1973), knjiga, koja je uzburkala do tada nedirnute i neprikosnovene vrijednosti industrijskog dizajna kao instrumenta tržišnog gospodarstva, alata marketinga. Detaljno se analizira ostavština škole Bauhaus i sa ogorčenjem i gnušanjem dočekuje vijest o gašenju Hochschule für Gestaltung (HfG) u Ulmu, legitimnih slijednika te škole. U nizu stručnih i znanstvenih skupova, izdvaja se Simpozij *Industrijski dizajn i privredno-društvena kretanja u jugoslaviji*, koji od 22. do 24. rujna 1969. godine u Zagrebu priređuje Radničko sveučilište Moša Pijade. Na Simpoziju tada najznačajniji gospodarski, kulturni i socijalni stručnjaci promišljaju odnose proizvodnje, tržišta, znanosti i politike sa dizajnom. Časopis *15 dana* svoj dvobroj 7-8, za prosinac 1969, posvećuje industrijskom dizajnu (autori su M. Gnamuš, M. Fruht, F. Kri-tovac, G. Keller, A. Pasinović, E. Gundrey i R. Miller). Duh sveučilišta Sorbonne i Berkeley, poznat jednostavno kao '68-a, zahvatio je i Sveučilište u Zagrebu, da bi dvije godine kasnije prerastao u *hrvatsko proljeće* (prethodilo mu je *praško proljeće* sa Aleksandrom Dubčekom i intervencija zemalja Varšavskog pakta; TANJUG je bio jedina novinska agencija koja je izvještaje iz okupiranog Praga slala u svijet.). U Beogradu se 1961. godine održava prvi *summit* nesvrstanih zemalja, koji prerasta u Pokret nesvrstanih.

Šezdesete godine prošlog stoljeća odredile su dobrim dijelom našu sadašnjost, a vjerojatno će određivati i našu budućnost. Proces se odvija na dva plana: tzv. teorijskom, akademskom, i u tzv. praksi, u proizvodnji. Kako se Jugoslavija u to vrijeme i otvara prema svijetu i stvara svoj vlastiti vanjsko-politički identitet, tako se i teoretičari i praktičari dizajna povezuju sa svijetom. U zemlju dolazi sve više autoriteta i teoretičara dizajna, priređuje se sve više izložbi su-

vremenog dizajna (od kojih su najznačajnije bile izložbe britanskog, američkog, skandinavskog i njemačkog dizajna, ali i izložbe pojedinih dizajnera, kao što su Tapio Wirkalle, ili Victor Papanek); uz njih se priređuju znanstveni i stručni skupovi. Naši stručnjaci sve su prisutniji na kongresima International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) i International Council of Graphic Design Association (ICOGRADA). Praktičari svoje inspiracije traže na međunarodnim sajmovima u Kölnu, Milanu, Hannoveru i drugdje. Na žalost, između teoretičara i praktičara prave radne suradnje nije bilo a jaz koji je između njih postojao jedan je od ključnih razloga konačnog neuspjeha i sloma tog avangardnog procesa. Drugi je razlog neuspjeha bilo nekritično kopiranje gotovih obrazaca i oblika, namjesto kritičke primjene procesa, koji su do tih obrazaca i oblika doveli. Dakle, prilagodba stručnih iskustava stvarnim domaćim uvjetima. Trebalo je više kاپirati, a manje kopirati. Uz bolju suradnju i radni dijalog između teoretičara i praktičara, to bi se i dogodilo.

## OBLIKOVANJE ZA STVARNI I NESTVARNI SVIJET

**ROKSANDIĆ:** Teško je u nekoliko rečenica sažeti cijelo to razdoblje. Iza Drugog svjetskog rata ostalo je siromaštvo, potpuna neimaština. Za ozbiljan razvoj nedostaje stručnjaka, o rukovodećem kadru da i ne govorimo. Ali Jugoslavija se, za razliku od drugih socijalističkih zemalja, počinje otvarati prema svijetu. Zatečeno stanje na društveno-političkom, privrednom i kulturnom planu u vrijeme otvaranja države prema svijetu i prodiranja modernizma sa Zapada, nije bilo nimalo sklono stvarnom razvoju. Proklamacije, ambicije i zablude društvenog sistema "s ljudskim likom" i države blagostanja bez modernog koncepta razvoja u kojem bi dizajn imao važnu ulogu.

**KELLER:** Ne bi trebali biti isključivi, biti profesionalni imperijalist. Tih godina doista smo vjerovali da dizajner ima vrijednosti Leonarda de Vincija, da je univerzalni stručnjak, genije koji može riješiti sve društvene i gospodarske probleme. U svom antologijskom komentaru "Svi smo mi dizajneri, a naročito neki" (*Vjesnik*, 28. srpnja 1976, str. 11), Veselko Tenžera dizajnera naziva "koktelom slikara, kipara, arhitekta i trgovca u jednoj osobi [...] rođen iz preljuba umjetnosti i industrije [...] postao je novim Frankensteinom u filmu predmetne stvarnosti." Zašto bi dizajn morao imati strateški tako važnu ulogu, u odnosu, recimo, na zdravlje ili obrazovanje? Dizajn je dio kulture života, kulture proizvodnje i potrošnje; kakve su te kulture, takav je i dizajn. Dizajn je neiskrivljeno ogledalo društva, odraz njegove potrošnje i njegove proizvodnje. Vrijedilo je to i onda, vrijedi to i danas. Uz napomenu, da je danas on sve manje odraz, slika proizvodnje, koja se preselila u Kinu.

**ROKSANDIĆ:** Euforično smo preuzimali i prenosili moderne teorije i praksu iz razvijenog kapitalističkog svijeta bez kritičkog sagledavanja objektivnih mogućnosti prihvaćanja i implementacije tih ideja u našim uvjetima. Poplava teoretskih studija, publikacija i znanstvenih rasprava o dizajnu, koje su često bile nerazumljive i neinteresantne onima kojima su bile namijenjene. Osnivaju se brojne institucije, društvena tijela i intelektualne grupe za razvoj i unapređenje



#### LIJEVO

Sjednica proširenog predsjedništva Društva dizajnera Hrvatske, prosinac, 1986. Odluka o počasnom članstvu u DDH Victora Papaneka.

na fotografiji: V. Robotić, J. Mihelčić, D. Roksandić, Pavlović, F. Kritovac, S. Brčić, V. Papanek, G. Keller, H.S., Zlatko Kapetanović

#### DESNO

Prof. Viktor Papanek, počasni član Društva dizajnera Hrvatske

dizajna u našoj privredi, a privreda i društvene strukture ne pokazuju za to osobiti interes. Avangardna intelektualna elita ne pronalazi recept kako zainteresirati društvo za svoje proklamacije i apele. Javljaju se kontradiktorna i zbunjujuća razmišljanja i stavovi o estetici, modernizmu i postmodernizmu, avangardi, o formalizmu i funkcionalizmu, bez preciznijih formulacija o razlikama između likovnih i primijenjenih umjetnosti, unikatnog i industrijskog dizajna. Egzistira neusklađeni (nestandardizirani) sustav obrazovanja dizajnera za privredu, te pojava različitog nazivlja: likovni tehničar, tehnolog konstruktor, arhitekt dizajner, diplomirani dizajner. Postojalo je mišljenje da "zvanje dizajner nije moguće točno precizirati," jer zadire u široko područje zanimanja. Mislim da su teorijska promišljanja o dizajnu trebala u mnogo značajnijoj mjeri otvoriti put za praktično djelovanje u našim konkretnim uvjetima, vodeći računa o našoj dostupnoj tehnologiji, o stručnim vještinama naših radnika, naših trgovaca i našeg tržišta.

**KELLER:** Potpuno je točna opservacija da između tzv. teorije i tzv. prakse dizajna nije postojala suradnja, koordinacija. Nije bilo dijaloga, ako je i bilo razgovora, to su bili monolozi dvije strane, koje se ne razumiju i koje ne žele razumjeti drugu stranu. I jedna i druga strana bile su pod utjecajem tadašnje politike. S današnje vremenske distance teško je odgovoriti da li je dnevna politika *de facto* stimulirala, poticala taj jaz.

Dizajn se raslojio na dizajnersku elitu i dizajnersku raj. Mislim da smo ipak ostavili traga i jedni i drugi. Grupa Zemlja, Exat 51, *Bit International*, Exat, CIO, bitno su odredili razvoj struke, doveli do osnivanja Studija dizajna na zagrebačkom Sveučilištu. Potrošači su postajali sve svjesniji kvalitete svog života, tražeći sve kvalitetnije proizvode. Dizajn je ipak dobio svoje pravo na život. Razvoj našeg marketinga u tome je igrao određenu ulogu – pozitivnu, ali i negativnu. Otvaranje tržišta nije pratio i vlastiti razvoj, pa smo se našli u diskrepanciji naših želja i mogućnosti da ih sami zadovoljimo, vlastitim radom. Inozemni proizvodi i inozemne marke uvijek su bile privlačnije. Dizajn se nikada, po definiciji, nije uklapao u birokratsku svijest, koja sve mora staviti u svoje kućice. Pod pretpostavkom da stvarno govorimo o dizajnu, o traženju novih odgovora na postojeća pitanja, o kritičkom preispitivanju kvalitete života koji živimo. Druga je priča *styling*, koji je uvijek dobrodošao kao instrument tržišne manipulacije.

**ROKSANDIĆ:** Postojao je raskorak teorije i prakse u sustavu obrazovanja dizajnera. Bio je to raskorak između osposobljenosti dizajnera za privredu i očekivanja privrede od dizajnera. Zajedničko je bilo zbunjenost i neizvjesnost, pa se u šali govorilo da škole proizvode likovni proletarijat, koji je prepušten sam sebi.

**KELLER:** Dobro obrazovanje daje stručno znanje i stručne vještine, ali daje i vrijednosni sustav. Dakle, priprema čovjeka za život, dajući mu alat u ruke, ali i sposobnost da promišlja i vrednuje okolinu, u kojoj djeluje. Potpuno ste u pravu, škole nas nisu osposobile za život, jer su i one bile u vakuumu, nije se znalo da li smo imali tržišnu ekonomiju ili ne. I na području obrazovanja moguće je izvući pouku za sadašnjost i budućnost. Dobro obrazovanje je ono koje budi intelektualnu znatiželju, stvara potrebu za daljnjim razvojem, za učenjem i istraživanjem. Tadašnje Radničko sveučilište u tome je procesu imalo značajnu ulogu, još značajniju ima današnje Pučko učilište, posebno s obzirom na brzinu i intenzitet promjena, sa kojima smo suočeni.

**ROKSANDIĆ:** Paralelizam u realizaciji inicijativa i projekata odvijao se na dva nivoa: jedan, kroz strukovne institucije, projektne biroa i autorske ateljee, s pretenzijama vrhunskog i originalnog dizajna, realiziranog u prototipu ili u manjim serijama, namijenjenog za izložbe, kataloge, medije i stručnu kritiku u svrhu osobne promocije; i drugi, kroz proizvodne pogone, samostalno ili u manjim biroima za oblikovanje, s pretenzijama prihvatljivog (često kompromisnog) dizajna, realiziranog u masovnoj produkciji za potrebe vremena u kojem se živjelo i sredine u kojoj se djelovalo. Položaj, tretman i opis radnog mjesta dizajnera nije bio ujednačen i propisan; uvjeti rada i sistem nagrađivanja bio je ovisan o specifičnim mogućnostima i prioritetima, a opis zadataka neprecizan (pored oblikovanja proizvoda, podrazumijevalo se i rješavanje zadataka iz područja grafičkog dizajna, konstrukcija i tehnologije, propagande, i promocija). Plaća je bila jedna, a zadaci su pokrivali više radnih mjesta. Dobra oblikovna rješenja i pozitivni komercijalni rezultati posljedica su ponekad teške i uporne borbe pojedinaca ili manje grupe sačinjene od dizajnera, konstruktora, tehnologa i drugih, koji su svojim stručnim uvjerenjem i etičkim namjerama morali savladati mnoge prepreke. Na autorska prava nije se ni pomišljalo. Otvaranje države prema razvijenom svijetu donijelo je koristi, ali i štete: korist je bila u do-

stupnosti stručne literature, posjećivanje sajмова (koji nisu bili samo komercijalni, već i revijalni), prisustvo na profesionalnim skupovima i stjecanje iskustava. Korist od otvaranja odrazila se naročito na proizvodnju koja se (radeći za izvoz), tehnički i tehnološki razvijala čime je bila u mogućnosti preuzimati i zahtjevnije narudžbe, a dizajnerima dala mogućnost za realizaciju njihovih projekata. Štetno je bilo nekritičko kopiranje i preuzimanje tuđih rješenja, koja su drveni tehničari i modelari revno prerađivali i priređivali za domaću proizvodnju a ona ih je (s manje ili više uspjeha), pretvarala u finalni proizvod i izvozila (kao svoje) na inozemno tržište uz nepovoljne komercijalne uvjete. Nove spoznaje i primjeri uspješnog dizajna naši tzv. poslovni ljudi (koji su u najvećem broju bili posjetioči inozemnih sajмова i priredbi), nisu primjećivali (osim rijetkih izuzetaka), i koristili kao poticaj razvoju vlastitih programa.

**KELLER:** Dakle, bitno je bilo kapirati, a ne kopirati. Umjesto da sagledavamo vlastite potrebe i tražimo kreativna rješenja za njihovo zadovoljenje, stvorili smo sustav idolopoklonstva inozemnim uzorima. Izlazeći postupno i bolno iz bijede i siromaštva, silno smo željeli oponašati stil i način života onih koji su se za njega radili nekoliko stotina godina. Između proklamiranih ideoloških ciljeva i realiteta svakodnevnog života tu je i bio najveći jaz. Sjećam se uvodnika jednog od brojeva časopisa *Dizajn* – "Automobil i socijalizam." Kao kapitalistički proizvod, automobil nas otuđuje, atomizira društvo, statusni je simbol. Ali, dodavola, naš proleter, koji je na posao i kući išao ekološki odgovornim i zdravim biciklom, silno je želio automobil. Razvijali smo i dizajn i marketing, a da nismo bili svjesni niti naših mogućnosti niti ograničenja, naša su raspoloženja imala dijapazon od euforije i osjećaja svemoći do depresije i osjećaja potpune nemoći.<sup>1</sup> Od klijenta najčešće nismo niti dobili radni zadatak, projekt. I teorija dizajna i teorija marketinga zakazali su, jer su bili previše ideologizirani ili previše sputani da bi mogli doći do krajnjih odgovora. Nekritički smo preuzimali recepte iz drugih sredina, ne propitujući da li su lijek za naše bolesti. Marketing je nastojao instalirati potrošača kao centar poslovnog odlučivanja, ne stvarajući potrošača kao samosvjestan kritički subjekt, već kao objekt manipulacije. I u takvim okolnostima bilo je uspona i padova. Do najvećih je zabluda dolazilo kada smo kopirali, a do najvećih pomaka kada smo kapirali. Kada god smo htjeli dizajnom zadovoljiti naše potrebe bili smo dobri (Savnik u Iskri i Digitronu, Kralj u Stolu, Robotić u Končaru, Bernardi u Tvinu, Roksandić u Goranproduktu); kada smo god pokušali imitirati za potrebe socijalističkih skorojevića ili za izvoz – bili smo groteskni. Ovo je lekcija iz koje možemo naučiti: naše potrebe možemo jedino sami zadovoljiti, vlastitim radom i vlastitim kreativnim rješenjima. Živjeti moramo vlastiti život, a ne tuđe živote, bili oni u filmovima,

televizijskim emisijama ili u shopping centrima. Hrvatski dizajn vrijedit će onoliko, koliko bude usmjeren na vlastite potrošače, padat će onoliko koliko bude usmjeren na *nouveaux riches*.

**ROKSANDIĆ:** Radili smo u raskoraku dizajna proizvoda vrhunskog dizajna namijenjenog razvijenom tržištu i odabranoj eliti potrošača, dakle svijetu koji se kod nas samo priželjkivao, ali ga još nije bilo u značajnijem broju; i kompromisnog dizajna proizvoda namijenjenog zadovoljenju trenutnih potreba stanovništva novopridošlog u industrijalizirane gradske centre, dakle svijetu koji je

Exportdrvo Zagreb, prva robna kuća stambene opreme, 1967.



<sup>1</sup> Franc Gradišnik, tada rukovodilac Karoserijskog odjela konstrukcije, TAM, Maribor, to je opisao na slijedeći način: "Glavni krivac za teškoće u domaćoj industriji motornih vozila nije dizajn, pa bio on dobar ili loš. Neugodnu situaciju čine prije svega preniske proizvodne serije, zastarjelost proizvoda, loša opremljenost poduzeća i neujedinjenost proizvođača. Ako se ne omogući proizvodnja većih serija, dizajn će barem kod teretnih vozila ostati u sjenci licencnih proizvoda." Simpozij *Industrijski dizajn i privredno- društvena kretanja u jugoslaviji*, Radničko Sveučilište Moša Pijade, Zagreb, 22-24. rujna 1969, str. 41.



Dragan Roksanđić,  
višenamjenska stolica AB/77,  
DI Vrbovsko, 1977.

stvarno postojao. Neki se još uvijek pitaju: koji je svijet bio stvaran, a koji nestvaran. Prihvatljiva kompromisna rješenja za opremanje stambenih prostora zadovoljavala su društvenu potrebu za boljim standardom većine građanstva, omogućavala punu zaposlenost i sigurnu egzistenciju stanovništva, te akumulaciju sredstava za javne i socijalne potrebe. Možda je to bio stvarni svijet?

**KELLER:** Potpuno se slažem. Kao i u svim drugim područjima i kulture i života, postoji avangarda i većina, postoje u svakom društvu gurui i sljedbenici. U jednom normalnom društvu, u kojem postoji i normalna socijalna dinamika, ali i normalan etički i estetski okvir, vrijednosni sustav, i avangarda i većina imaju svoje mjesto. U jednom normalnom, demokratski orijentiranom društvu, gdje je tržište platforma za demokraciju, a ne samo sebi cilj postojanja, i kafane sa narodnjacima i koncertne dvorane imaju svoje mjesto. Konkurencija među njima je dobra. Problem je kada se zamjene teze. Na žalost, stanje se danas ne mijenja na bolje, jer konkurencije više nema. Masovni mediji, od televizije do interneta, određuju što će biti tržištu ponuđeno. Oni koji o medijima odlučuju, i njihovi vlasnici, nameću kriterije i ukus, zaprečavajući takmičenje ideja, koncepcija, ukusa, stilova i kritičkog promišljanja. Bojim se da smo jedan totalitarizam zamijenili drugim. Možda i gorim – onaj totalitarizam, ili totalitarizmi, imali su svoj lik i djelo u kultu ličnosti, ovaj novi totalitarizam je bezličan. Ličnost je zamijenila korporacija. Ali, ako se vratimo korijenima, nije nemoguće naći odgovore. Pitanje je tko je vlasnik – taj i odlučuje.

## IZMEĐU GALERIJE I TRŽIŠTA

**ROKSANDIĆ:** Dizajneri praktičari (misionari, lučonoše i prvoborci na terenu), koji su dobrovoljno ili iz nužde odlazili u tvornice (često iz većih gradova u manja provincijska mjesta), bili su prisiljeni u početku veći dio energije trošiti na stvaranje preduvjeta za svoj rad i realizaciju svojih projekata, nego za

kreativni rad na stvaranju novih programa. Obzirom na povećanu potražnju i još uvijek nedovoljnu ponudu namještaja na tržištu, dizajneri su bili prisiljeni štancati nove modele, bez mogućnosti eksperimentiranja i studija. Korekcije su se činile tek nakon reakcije tržišta, iako je redovna proizvodnja već bila u toku. Vrhunski dizajn i moguće nagrade nisu bile prioritet. Prema mišljenju nekih teoretičara (Kritovac), dizajner je u takvim okolnostima imao pravo apstinirati, što je bilo nerealno, jer dizajner (za razliku od likovnog stvaraoca) nije imao alternativu. Neopravdano je da znatni broj odgovornih dizajnera i uspješnih tvornica u kojima su ti dizajneri djelovali u drugoj polovini prošlog stoljeća, padnu u zaborav ili da ih se marginalizira i to od strane određenih stručnih krugova i kritičara, koji priznaju samo tzv. vrhunski dizajn, stvaran po kriterijima Bauhauusa i ulmske škole. Dizajneri i tvornice namještaja koje treba oteti zaboravu, jer su u svoje vrijeme dali značajan doprinos gospodarskom i kulturnom razvoju naše republike – iako o tome nije ostalo značajnijeg materijalnog traga, osim nešto privatnih arhiva kod autora – su: bračni par Blaženka i Adam Kučinac u Mobiliji (Osijek), Snježana i Petar Knežević u Šavriću (Zagreb), bračni par Zdenka i Drago Krušelj u Slavoniji (Slavonski Brod), Branko Kapelet u Orioliku (Oriovac), Mirjna Maračić u Mundusu (Varaždin), moja malenkost u Goranproduktu (Čabar), i mnogi drugi. Jedna od prvih tvornica koja se odvažila proizvoditi suvremeni namještaj, bio je Dip-Novoselec (60-ih godina; dizajneri: Babić, Antonini, Petranović, Roksanđić), ali je i ona je uslijed slabog interesa trgovine, posustala i vratila se na sigurniju pilanarsku i parketarsku proizvodnju. Danas više ne postoji ni jedna od navedeni tvornica, iako su imale dobre programe i sigurne kupce!<sup>2</sup> Navedeni su dizajneri djelovali u specifičnim uvjetima, samozatajno, često bez velike podrške i razumijevanja u svojim sredinama a ipak su realizirali nekoliko svojih projekata koji su bili zapaženi i nagrađivani na izlož-

<sup>2</sup> Situaciju je još 1964. god. dijagnosticirao Radosav Putar u članku "Likovni profil proizvodnje," 15 dana, br. 1-2/1964.

bama i sajmovima, ali su ta priznanja minorizirana od strane medija i navodno stručne kritike. Izuzetak su programi po projektima Antoninija, koji su izlagani i nagrađivani u inozemstvu, iako su proizvedeni u ograničenim količinama.

**KELLER:** Nije li ipak konačna ocjena industrijskog dizajna na tržištu? Ne želim pri tome biti ortodoksan. Postoji jedna sarkastična teza da je dizajn previše važna stvar da bi bio prepušten dizajnerima. I bez tog sarkazma, industrijski dizajn potvrđuje svoje vrijednosti dobija u kontaktu, u komunikaciji sa potrošačem. Kolege koje spominjete svojim su radom stvarali radna mjesta, osiguravali plaće zaposlenima, pružali kupcima vrijednost za njihov novac. Daleko je to važnije nego jesu li dobili autorski prikaz u kakvom prestižnom dizajnerskom časopisu kao što je *Domus* ili *Ottogono*. Na žalost, u defektnom tržišnom sustavu, kakav smo imali, i naši klijenti imali su druge prioritete, pa je lako bilo moguće podmetati dizajnersko kukavičje jaje, iz kojeg bi se ispilio neki crni labud, koji bi zadivljivao ekscentrične kritičare, a da u tržišnim vodama nikada ne bi zaplivaio. Ulaskom Hrvatske u EU, naši poduzetnici će morati vrlo brzo savladati tu lekciju i postati kompetentni klijenti, koji znaju što od dizajnera traže, koji će znati sastaviti suvislo uputstvo za dizajn, odnosno *design brief*.

**ROKSANDIĆ:** Tržište nije uvijek pravo mjerilo vrijednosti, jer je bilo paradoksa. U tvornici Goranprodukt u Čabru radio sam kao dizajner, voditelj poslova razvoja proizvoda i promidžbe, na uređenju sajamskih izložbi i prodajnih prostora. Timski razvijeni programi komponibilnog namještaja, K-72, M-73, S-305, te niz drugih, proizvedeni su u dužem vremenskom razdoblju (više godina), u masovnoj količini, jer su bili traženi na svim područjima bivše Jugoslavije. Primjenjivani su kod opremanja stambenih, poslovnih i turističkih objekata. Pretvorbom i privatizacijom 90-ih, sve se promijenilo. Slično je bilo iskustvo sa tvornicom namještaja Hrust u Čakovcu. Sa kolegom Vladimirom Robotićem realiziran je program pločastog namještaja u sistemu Ro-Ro, koji je realiziran u serijskoj proizvodnji duži niz godina, uspješno izlagan na sajmovima i nagrađivan, ali od tzv. stručne kritike nije primjećen. Veći napredak na području industrijskog dizajna ostvarivan je kod opremanja javnih, društvenih i privrednih objekata, jer su naručitelji bili pod znatnijim utjecajem arhitekata (projektnata tih objekata), gdje se projektiralo slobodnije i gdje su količine proizvodnje bile ograničene (arhitekti-dizajneri: Bernardi, Bregovac, De Luca, Richter, Petranović, Žinić).

**KELLER:** Jasno, jer je tu utjecaj tržišta, odnosno ukusa prosječnog potrošača, bio znatno manji. Na primjer, tadašnje Radničko sveučilište Moša Pijade, Zagrebački aerodrom, hotel Maestral u Brelima, bili su opremljeni namještajem Bernardija i njegovih suradnika i ta oprema uvrštena je u primjere dobrog dizajna.

**ROKSANDIĆ:** Sustavna stručna kritika za industrijski dizajn skoro da nije postojala. Kritikom dizajna se bave uglavnom arhitekti, povjesničari umjetnost ili pojedini publicisti-novinari koji preferiraju likovnu umjetnost, pa tako i djela industrijskog dizajna promatraju prvenstveno kao sliku ili skulpturu, a malo njih je bilo voljno da proniknu u složenost nastajanja i funkcionalnu korisnost takvog djela. Preferirao se uglavnom likovni dojam i avangardnost. Javna stručna priznanja i nagrade za dizajn rijetko se dodjeljuju za razliku od bilo kojih

umjetničkih djelatnosti, jer se službena stručna tijela za ocjenjivanje i dodjelu uglavnom sastoje od autoriteta iz tzv. javnog i kulturnog života ili stručnjaci za likovnu umjetnost, podložni osobnim afinitetima ili trendovskim kretanjima. Nagrade kao što su Zlatni i Srebrni ključ Beogradskog sajma, Diploma Dizajna centra Beograd, priznanja Yu-dizajn, Ambiena i Mobil optimum na Zagrebačkom velesajmu, uglavnom su minorizirane. Među zvijezdama javnog i kulturnog života nema industrijskih dizajnera iz neposredne proizvodnje.

**KELLER:** I fenomen stručne kritike i stručnih priznanja valja sagledavati u odnosu proizvođača i potrošača. Kao što i filmska, kazališna ili muzička kritika za gledaoca ili slušaoca predstavlja kompas u donošenju odluke hoće li ili neće otići na predstavu ili koncert, tako su i stručne analize dizajna trebale biti vodič potrošaču u izboru proizvoda. Na žalost, u toj svojoj osnovnoj zadaći su zakazale. Mišljenja sam da je, ne samo u nas nego i u svjetskim relacijama, danas stanje gore nego li je bilo prije. Potrošač je u ono doba imao neke putokaze, vodiče (u Velikoj Britaniji izlazio je časopis *Which*; u SAD *Consumer Reports* i *Consumer Bulletin*; u Njemačkoj *MD*; u nas je izlazio *Potrošački informator*), zaštita potrošača bila je snažnija nego što je danas. Dovoljno je pogledati deklaraciju bilo kojeg proizvoda: pokušajte pročitati na ambalaži što jedete ili pijete. Na deset jezika proizvođač je napisao deklaraciju, ispunio zakonsku obvezu, ali potrošaču nije povećalo dovoljno da to pročita. Zaštita potrošača postala je misaona imenica. Dizajn je u tom kontekstu izgubio jednu od svojih bitnih uloga: advokata potrošača kod proizvođača.

**ROKSANDIĆ:** Priznanja koja su onda dodjeljivana, a kakva i danas dodjeljuje Hrvatsko društvo dizajnera istaknutim svojim članovima, značajna su, ali su više kolegijalna i interna, neprimjetna u široj javnosti, pa zato i bez značajnijeg utjecaja na potrošače.

**KELLER:** Govorimo o dvije različite stvari. Svaka struka mora imati svoj sustav interne samokontrole, stručne kolegijalne kritike. Takav sustav mora ostati unutar ceha, i on je u funkciji razvoja profesije. Imaju ga liječnici, odvjetnici, edukatori i druge struke. Jezik i sadržaj takve kritike nerazumljivi su široj javnosti, njoj i nisu namijenjeni. Javna stručna kritika ima za cilj informirati, obrazovati i usmjeriti auditorij. A to je izostalo.

## O EDUKACIJI

**ROKSANDIĆ:** Dosadašnji napori i rezultati na planu edukacije plod su pojedina entuzijasta i naprednijih tvrtki i društvenih ustanova, što je ponekad bilo na granici između informiranja i propagande. Poseban doprinos edukaciji šireg građanstva i profesionalnih dizajnera dalo je Radničko sveučilište Moša Pijade (danas Pučko otvoreno učilište) Zagreb i njegov časopis za kulturu i umjetnost *15 dana*. U ovom časopisu surađivali su najpoznatiji teoretičari i publicisti s područja dizajna: Putar, Maleković, Meštović, Kritovac, Depolo, Keller i drugi. Najefikasniji oblik edukacije šireg građanstva odvijao se preko sajamskih priredbi, posebno specijaliziranih izložbi Ambiena, zatim nastupa *Porodica i*



Adam Petranović i Dragan Roksandić, *Program T-151*, DIP Novoselac. 1962.

*domaćinstvo*, te ambijentalno uređenih izložbi prodajnih salona i robnih kuća Exportdrvo (Zagreb), Drvo (Rijeka) i drugih. Izložbe *Ogledno opremljeni stanovi*, koje je trgovačka kuća Exportdrvo organizirala u stanovima u vlasništvu konkretnih stanara na novoizgrađenim objektima novih zagrebačkih naselja (Borongaj, Zapruđe, Sopot, Remetinec) bile su zanimljive. Funkcionalno i skladno prikazana oprema (namještaj, rasvjeta, tepisi i zavjese, suđe i pribor za jelo, te umjetnički i dekorativni predmeti) a sve u konkretnom stambenom prostoru, bila je očita i uvjerljiva edukacija, koja je prihvaćena s puno povjerenja.

**KELLER:** I onda, ali i danas, relevantno je pitanje tko stvarno i tko snažnije djeluje na vizualnu kulturu ovog društva – da li galerije i izložbeni saloni, ili prodajni centri, danas shopping mall-ovi. Odgovor na pitanje je u broju posjetitelja.

**ROKSANDIĆ:** Exportdrvo je bilo jedna od najznačajnijih privrednih organizacija koja je dala značajan doprinos razvoju i unaprjeđenju proizvodne i potrošačke kulture u našoj republici. Obzirom na svoju poziciju i potencijal, Exportdrvo je dosta učinilo, ali je i dosta toga propustio učiniti. Interes države bio je što veći priljev deviza, a za finalnu proizvodnju nije bilo ni jasne vizije niti sredstava za modernizaciju. Ipak, pod pritiskom domaće javnosti, osnovan je poseban Sektor za tuzemnu trgovinu, koji je započeo izlaganje i maloprodaju odabranog suvremenog namještaja (prilagođeni i dokompletirani izvozni programi). Značajna aktivnost bila je opremanje javnih, poslovnih i turističkih objekata u suradnji s poznatim arhitektima. Veliki je doprinos i podršku Exportdrvo dalo i kod realizacije raznih inicijativa i projekata tzv. prateće industrije, naručivanjem za maloprodaju suvremenih proizvoda prateće opreme: porculanskog suđa Jugokeramike-Inkera, stakla Kristala (Samobor), pribora za jelo Korduna (Karlovac), tepiha i zastora Zivteksa (Zabok), rasvjetnih tijela Dekor (Zabok) i drugi. Bio je to značajan poticaj u početku suvremenije proizvodnje u tim tvornicama, jer za njihove novotarije nije vladao pretjerani interes ostale trgovačke mreže. Ostale aktivnosti Exportdrva također su značajne, kao što su: sudjelovanje na prvim izložbama *Porodica i domaćinstvo* (1960/63), anketiranje posjetilaca Zagrebačkog velesajma, sudjelovanje u realizaciji sajamskih priredbi Ambiena na ZV-u, suradnja sa brojnim stvaraocima iz područja likovnih i primijenjenih umjetnosti i dizajna, (Šutej, Salvaro, Zeman, Richter, Ljubica Kočica, Vera Dajt-Kralj, Erika

Šmider, Đuro Griesbach i drugi), suradnja s medijima i časopisima za kulturu: *ČiP*, *Žena*, *15 dana* i dr. Sva ova aktivnost nije dovoljno analizirana i valorizirana.<sup>3</sup>

**ROKSANDIĆ / KELLER:** Živjeli smo u doba velikih teorija i slabašne prakse. Imali smo sve moguće odgovore na pitanje ZAŠTO, ali nismo znali KAKO. Praksa je pratila ili barem slijedila trendove (tehnologiju, stilove, materijale), davala odgovore na pitanje KAKO, ali teorija se gubila u larpurlartizmu i nije davala odgovore na pitanje ZAŠTO. Od prošlosti se može i treba učiti. Ako zbog ničega drugoga, kako se ne bi ponavljale iste greške. Ništa ne može zamijeniti iskustvo, kako vlastito, tako i ono društva. Pogriješiti prvi put, stvar je neiskustva, neznanja ili naivnosti. Pogriješiti više puta, stvar je gluposti. Čovjek, i kao pojedinac, i kao grupa, ima budućnost, samo ako ima svoju prošlost. Osvrnimo se na vlastitu prošlost, kako nam se ne bi desilo da sa prljavom vodom bacimo i dijete koje peremo. Uvijek je postojao jaz između teorije i prakse. Nema, međutim, praktičnije stvari od prave teorije. Mi smo živjeli u doba velikih previranja i izazova, u doba snažnih ideologija, doba progresa i otpora. Dobra su ilustracija previranja u ULUPUH-u, koja su i dovela do osnivanja Hrvatskoj dizajnerskog društva. Našu specifičnost predstavlja i formiranje srednje, *de facto* građanske klase, sa njezinim vrijednosnim kulturnim, etičkim i estetskim sustavom u socijalizmu. Naša srednja, građanska klasa nije se formirala u predratnoj Jugoslaviji, niti nakon njezinog raspada, nego upravo tih, 60-ih godina.<sup>4</sup> Danas živimo u vrijeme pragmatizma i utilitarnih vrijednosti. U stvari, u vrijeme dekadencije. Informatička revolucija dala je odgovor na pitanje KAKO, ali ZAŠTO ostaje bez odgovora. Za očekivati je novi konceptualni skok, novi teorijski iskorak.

Pitanje je kako će se i u kojem pravcu dalje razvijati dizajn namještaja u Hrvatskoj, uz činjenicu da su skoro sve (nekad uspješne) tvornice nestale, a trgovačke kuće ugašene. Tko će biti inicijator, naručilac i realizator dizana za potrebe stvarnog svijeta? Da li su to Ikea, Kika, Bauhaus?

3 Osvrt na Robnu kuću dao je Feđa Vukić u knjizi *Hrvatske posebnosti* (Zagreb: Privredni vjesnik, 2006).

4 Temu elaborira Vuk Perišić na portalu *Peščanik*, 30.8.2011, u članku *Titov default*





ISSN 0031-6296



9 770031 629006

