

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS

BROJ 1  
JUL 2015

# AR+ UM

ISSN 2406-324X



**SLIKA SA NASLOVNE STRANE**

Buše, Fransoa. Toaleta Madam de Pompadur, Kembridž: Fog kolekcija, 1758.  
Dostupno na: <http://www.harvardartmuseums.org/art/303561>

# ARTUM

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS, 1.BROJ  
IZLAZI DVA PUTA GODIŠNJE  
ISSN 2406-324X

## REDAKCIJA

IZDAVAČ

ODELJENJE ZA ISTORIJU UMETNOSTI FILOZOFSKOG FAKULTETA U BEOGRADU

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK  
DR VLADANA PUTNIK

GRAFIČKI UREDNIK  
IVONA ILIĆ

UREDNIK ZA UMETNOST NOVOG VEKA  
MA VUK DAUTOVIĆ

UREDNIK ZA ARHITEKTURU  
ANA KNEŽEVIĆ

UREDNIK ZA MODERNU UMETNOST  
TAMARA BILJMAN

UREDNIK ZA STARI I SREDNJI VEK  
DR JASMINA ĆIRIĆ

UREDNIK ZA MUZEOLOGIJU  
DR MILAN POPADIĆ

DIZAJN I PRELOM  
ANĐELA VITOROVIĆ I IVONA ILIĆ

E-POŠTA  
ARTUM@F.BG.AC.RS

BEOGRAD, JUL 2015.

# SADRŽAJ

Uvodna reč Redakcija	5
Imperijalni paneli u crkvi San Vitale i mogućnost njihove interpretacije Tamara Miladinović	6
Kameja sa likom Luja XV kao sredstvo definisanja identiteta Madam de Pompadur na portretu njene toalete Miomir Milić	14
Simbolizam u delu Gabrijela fon Maksa Dušica Nikolić	22
Kvart Kopede u Rimu Nina Rakojević	24
Muzej Kralja Petra Prvog Velikog oslobodioca ili kulturni centar kuća kralja Petra Prvog? MA Milica Mađanović	28
Izložba Izopačene umetnosti u Minhenu 1937. godine – pogreb moderne umetnosti Tamara Biljman	32
Reformatorska interpolacija u beogradskom urbanom tkivu: Jugoslovenska udružena banka (1929-1931) arhitekta Huga Erliha prof. dr Aleksandar Kadjević	38
U ime sadašnjosti: prošlost - Pedeset godina od smrti arhitekata Dragiše Brašovana i Milana Zlokovića Katarina Đošan	43
Javni identitet sefardske jevrejske zajednice u Sarajevu Milica Rožman	50
Docomomo Interational: 25 godina postojanja dr Vladana Putnik	56
Miloš Crnjanski - sto dvadeset godina od rođenja, ili o nezaboravljanju Milica Borota	59
Razmišljanja o filmskoj umetnosti Andreja Velimirović	66
O izložbi "Beograd Jovana Bijelića" - razgovor sa autorkom prof. dr Simonom Čupić Marija Sotirov	71
Kad zemljište i grad postanu tržišni resurs - razgovor sa arhitektom Bojanom Kovačevićem Natalija Stokanović, Ana Knežević	75
Vesti	86

Sa ciljem objedinjavanja tokova naučno-istraživačkog rada zastupljenih na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2015. godine je osnovan časopis *Artum* kao zajedničko glasilo nastavnika i studenata, jedinstveno u srpskoj akademskoj sredini. Za sada dostupan u elektronskoj formi, časopis će dva puta godišnje prezentovati rezultate svojih saradnika u vidu monografskih ogleda, prikaza i rasprava. Osim jačanja emancipatorskog potencijala matične ustanove, njime se aktivno popularišu tekovine beogradske škole istorije umetnosti, više od jednog veka stvaralački prisutne u našoj kulturnoj sredini.

Časopis objedinjuje priloge saradnika različitih generacija i metodoloških usmerenja, počev od respektabilnih tumača sa dužim naučnim stažom, do zainteresovanih studenata poslediplomskih i osnovnih studija koji u njemu stiču prva istoriografska iskustva. Tematski raslojen na više redovnih rubrika, časopis je otvoren za doprinose saradnika i iz drugih akademskih centara. Pripremljeni prema uputstvu za autore, prilozi se redakciji mogu dostaviti do kraja meseca maja (za prvi broj u kalendarskoj godini), ili do kraja oktobra (za drugi broj), na adresu: [artum@f.bg.ac.rs](mailto:artum@f.bg.ac.rs).

Redakcija časopisa *Artum*

# IMPERIJALNI PANELI U CRKVI SAN VITALE I MOGUĆNOSTI NJIHOVE INTERPRETACIJE

TAMARA MILADINOVIĆ

*Imperijalni mozaici cara Justinijana i carice Teodore u crkvi San Vitale u Raveni jedan su od najreprezentativnijih primera carskih panela u Vizantijskoj umetnosti VI veka. Smešteni unutar oltarskog prostora hrama, oni čine integralni deo kompleksne mozaičke dekoracije prezviterijuma. Sami za sebe, paneli su bili predmet brojnih rasprava i tumačenja. U njima su pronalazeni različiti značenjski slojevi, u nameri da se objasni pozicioniranje imperijalnog para u najsvetijem prostoru hrama, uz samog Hrista i patrona crkve Svetog Vitalisa koji su prikazani u konhi apsida. Dosadašnja istraživanja su uglavnom bila posvećena identifikaciji likova na panelima, samoj radnji koju oni vrše i mestu na kom se ta radnja odvija. Osnovni cilj ovog rada jeste da se tumačenjem ikonografije ova dva panela, kao i isticanjem njihovih sličnosti i razlika, ukaže na različite mogućnosti njihove interpretacije. Time bi se omogućilo jasnije značenje carskih panela i njihove uloge unutar dekorativnog programa Ravenske crkve.*

*Ključne reči: San Vitale, mozaici, Ravena, carski paneli, Justinijan, Teodora, Maksimijan*

**R**avena je oduvek imala značajnu ulogu unutar Rimskog carstva, pre svega zbog svoje strateške pozicije, ali i nemogućnosti lakog osvajanja grada preko kopna zbog močvarne okoline (Deliyannis 2010: 47). Rimski imperator Honorije uvideo je pogodnosti ovakvog položaja, kada je 402. godine, tokom Vizigotske invazije, premestio prestonicu Zapadnog Rimskog carstva iz Milana u Ravenu (Isto: 46). Krajem V veka, Ravena je pala pod vlast ostrogotskog kralja Teodoriha koji je od nje načinio svoju arijansku prestonicu (Isto: 106). Nakon njegove smrti, car Justinijan (527–565) u potpunosti usmerava svoju spoljnu politiku ka ponovnom ujedinjenju Rimskog carstva, što je podrazumevalo oslobađanje Zapadnih delova, pa i Ravene, od varvara i arijanaca (Ostrogorski 1959: 88). Glavnu ulogu u sprovođenju Justinijanove želje imao je njegov vojskovođa Velizar, čijom je zaslugom Ravena ponovno osvojena 540 godine (Deliyannis 2010: 204; Ostrogorski 1959: 89). Vizantijska vladavina u Raveni obeležena je ekspanzijom gradnje kada nastaju neki od najreprezentativnijih spomenika, među kojima i crkva San Vitale (Isto 2010: 201).

O fazama gradnje crkve saznajemo od Agnellusa, hroničara iz IX veka, koji je pisao o spomenicima tog perioda, a koji je video danas izgubljeni natpis u San Vitale.<sup>1</sup> Po njegovim rečima gradnju crkve započeo je episkop Eklezije, još u vreme Teodoriha, a patron je bio bogati bankar Julije Argentarije (Isto: 219). Sa gradnjom je nastavljeno tek nakon Vizantijskog osvajanja 540. godine. Ravenski arhiepiskop Maksimijan osvetio je građevinu 547.

godine, a u njegovo vreme dovršena je i mozaička dekoracija (Isto: 224–226).

Imperijalni mozaici, koji su predmet ovog rada, nalaze se na bočnim zidovima oltarske apsida, jedan naspram drugog. Na severnom panelu prikazan je car Justinijan sa pratnjom (**slika 1**). Imperator je istaknut centralnim položajem, zlatnim nimbom<sup>2</sup> i raskošnom odećom, dok u rukama drži zlatnu patenu. Odeven je u belu tuniku i raskošnu purpurnu hlamidu koja je ukrašena zlatno vezenim tablionom, prikačenim za njegovo rame crvenim brošem. Na glavi ima ceremonijalnu dijademu, a na nogama crvenopurpurne cipele koje su nosili samo imperatori, a koje se na panelu zaista i ističu u odnosu na ostale (Deliyannis 2010: 238.). Sa njegove leve strane nalazi se arhiepiskop Maksimijan, jedina signirana figura na panelu, koji u desnoj ruci drži zlatni procesijski krst (Isto: 239). Njemu prethode dva đakona koji stoje na čelu povorke, a koji nose jevanđelje optočeno rubinima i kadionicu. Desno od Justinijana nalaze se dva visoka činovnika, a u krajnjem desnom delu imperijalna vojska na čijem štitu je prikazan Hristov monogram. Između cara i Maksimijana nalazi se još jedna figura koja se identifikuje na različite načine, što će biti razmotreno kasnije u tekstu (Gulowsen 1999: 116; Isto 2010: 240). Procesija je prikazana u nedefinisanom prostoru, na zelenom tlu i zlatnoj pozadini.

Južni panel prikazuje caricu Teodoru i članove njene procesije (**slika 2**). Ona je ovde takođe odevena u purpurnu hlamidu,<sup>3</sup> sa izvezenom predstavom Tri

Maga na porubu (McClanan 1998: 13). Ramena su joj pokrivena bogato ukrašenim okovratnikom, a na glavi ima raskošnu krunu sa koje se spuštaju dugačke biserne prependicularije. U rukama drži zlatni putir koji pruža ka istoku, a ističe se i širokim nimbom oko glave (Deliyannis 2010: 240). Sa njene leve strane nalazi se sedam ženskih figura, odnosno dve dvorske dame koje su istaknutije odećom i položajem uz samu caricu, i grupa od pet žena zbijenih u uglu, koje su možda prikazane kao vrsta oponenta grupi vojnika sa suprotnog panela (Gulowsen 1999: 117; Isto 2010: 241). Na čelu procesije, sa Teodorine desne strane, nalaze se dva dvorska oficira, verovatno evnuha (Isto 1999: 117). Pozadina ovog panela je dosta kompleksnija od prethodne i ona je navodila istraživače na brojna razmišljanja prilikom otkrivanja njenog značenja. Ta pozadina podrazumeva arhitekturu koja se može podeliti u tri celine. U levom delu nalazi se prolaz na kom je zavesa pomaknuta u stranu, a ispred kog je fontana. U središnjem delu, iza jednog od evnuha, carice i dvorske dame, nalazi se niša sa konhom. Iznad grupe žena u desnom delu stoji podignut baldahin crveno, belo, plave boje (Isto).

Iako Justinijanov panel na prvi pogled deluje dostajednostavnoistatično, određen detalji pokazuju da to nije baš tako. Prema mišljenju E. Kicingera (*E. Kitzinger*), čitava povorka je postavljena dijagonalno, u odnosu na okvir scene, krećući se ka apside. Utisak dijagonale postignut je tako što je figura vojnika na levoj strani prekirivena okvirom, a šaka i stopalo đakona na desnoj strani prelaze preko pilastera. Time je stvorena prostorna iluzija i utisak da su oni

slika 1:  
Car Justinijan sa  
pratnjom, San Vitale,  
Ravenna;  
iz knjige:  
V. N. Lazarev "Istorija  
vizantijskog slikarstva",  
Beograd 2004, 318



jedna stvarna procesija u pokretu. Smer tog kretanja određen je rukama đakona, episkopa i cara koji pokazuju ka apside. Kicinger smatra da car stoji ispred ostatka povorke, jer preklapa figure predstavljene do njega. Iako Justinijan stoji ispred ostalih, Maksimijan je viši jer je predstavljen na nižem delu terena, što ga čini bližim posmatraču. Prema pomenutom istraživaču to je urađeno jer je arhiepiskop trebao da deli istaknuto mesto na mozaiku zajedno sa carem (Kitzinger 1995: 87). Posmatrajući mozaik kao triptih, Kicinger zanemaruje deo sa vojnicima smeštajući na taj način u centar imperatora, episkopa i figuru između njih (Isto: 88). Ukoliko se prihvati takva podela, nameće se pitanje identiteta osobe između cara i episkopa, koja je nesumnjivo imala istaknut položaj. Postoje različite pretpostavke prilikom njene identifikacije, najčešće se smatra da je to predstava patrona crkve, bogatog bankara Julijusa Argentarija (Weitzmann 1978: 77). Dok, na primer, F. V. Dajhman (*F. W. Deichmann*) tu figuru identifikuje kao tadašnjeg prefekta italijanske prefekture (Isto), a I. Andresku-Tredgold (*I. Andreescu-Treadgold*) i V. Tredgold (*W. Treadgold*) kao Velizarovog naslednika, vojskovođu Jovana (Andreescu-Treadgold, Treadgold 1997: 721). Prema istom izvoru ta figura prvobitno nije ni planirana da se nađe na mozaiku, na šta ukazuje činjenica da joj nedostaju stopala i donji deo tela. Najverovatnije da je figura naknadno umetnuta u prvobitnu kompoziciju jer veoma uska ramena nisu proporcionalna njenoj glavi kao ni drugim figurama, a i rađena je od kamenih a ne staklenih tesera koje su korišćene u prvom periodu izrade mozaika (Isto: 716–717).

Za razliku od Kicingera, F. V. Dajhman se fokusira na tri figure koje nose liturgijske predmete, dajući na taj način arhiepiskopu Maksimijanu centralno mesto. Po njemu su arhiepiskop i dva đakona prikazani na nižem delu terena, čime ne samo da su bili ispred cara, već su bili i viši od njega i na taj način su naglašavali taj deo procesije (Gulowsen 1999: 120). Istaknutost Maksimijana ogleda se i u tome što je on jedina signirana figura, glava mu je predstavljena izolovanije od ostalih, sa individualnijim crtama lica, a jedino njegova i Justinijanova stopala nisu prekrivena nečijim drugim (Isto). Prema rečima I. Andresku-Tredgold i V. Tredgold, glava arhiepiskopa Maksimijana, kao i natpis, predstavljaju naknadni dodatak, koji je zamenio prvobitnu glavu biskupa Viktora, Maksimijanovog prethodnika (Andreescu-Treadgold, Treadgold 1997: 719). Tako nešto nije nemoguće jer je svakako podolaska na episkopski tron Maksimijanu bilo važno da istakne svoj bliski položaj caru (Deliyannis 2010: 241). Prema F. V. Dajhmanu,

Maksimijan je na ovom panelu napravio spomenik samom sebi, povezujući svoj episkopski autoritet sa carskom vlašću (Gulowsen 1999: 121). Iako je car bio vrhovni gospodar, episkop je taj koji ima crkvenu moć što naglašava nošenjem procesijskog krsta. On je taj koji ide ispred cara, u crkvenom kontekstu, i zajedno car i episkop čine *imperium* i *sacerdotium*. Za imperatora je takođe bilo važno da njegov episkop bude istaknut jer je on njegov izaslanik u pokorenim delovima carstva u kojima širi episkopski autoritet (Isto).

Predstava vojnika kao integralnog dela imperijalnog portreta ovde je do tančina izvedena. Indikativan je štit koji je prikazan u celosti, a na kom je jasno prikazan Hristov monogram. Za ovaj element panela posebno je bila zainteresovana S. MekKormak (S. MacCormack). Ona smatra da je istaknutost štita na mozaiku značajna i naglašava značenje Hristovog monograma na njemu, koji u stvari ukazuje na ulogu cara kao branioca hrišćanskog carstva na zemlji (Gulowsen 1999: 121). Prikazani vojnici su isti oni koji su uspeali da povrate Ravenu u okviru Vizantijskog carstva, a njihovim prisustvom na mozaiku oni se integrišu u ravensku zajednicu.

Carica Teodora istaknuta je na potpuno drugačiji način u odnosu na cara, pomoću niše koja je uokviruje. Prema F. V. Dajhmanu, Teodorina pozicija na panelu ekvivalentna je Maksimijanovoj sa suprotnog panela, što onda smešta cara iza imperatorke. Po njemu, ova prominentna pozicija proistekla je iz Maksimijanove lične zahvalnosti Teodori koja je tokom života bila njegov proteže (Isto: 122). Iako je predstavljena u tipično muškoj imperijalnoj odeći, hlamidi, njena haljina ipak ima posebnu odliku, izvezenu predstavu Tri Maga. Njihovo značenje unutar panela je bilo tema različitih rasprava, od kojih je možda najznačajnija ona između A. Grabara i Đ. Stričevića (McClanan 1998: 13). Tri Maga, odnosno tri mudraca sa Istoka, najčešće se prikazuju kako prilaze Bogorodici sa malim Hristom. Na ovom panelu oni su istrgnuti iz svog uobičajenog narativnog konteksta, kako bi naglasili ulogu carice Teodore kao donatorke. Predstavljeni su tako da je prvi polusakriven iza nabora njene haljine, kako bi na taj način carica metaforički bila shvaćena kao prvi od tri Maga (Teteriatnikov 1998: 3). Imitiranjem gesta tri mudraca s Istoka, vladari su obezbeđivali sebi večni život i vaskrsenje (v. Isto: 381–391). U tom kontekstu oni moraju biti shvaćeni i na ovom panelu.

Na ova dva mozaika kompozicioni balans među figurama rešen je na različite načine. Ukoliko

izuzmemo vojnike, car je sa leve strane flankiran sa dve figure, a sa desne sa četiri. Ako računamo grupu vojnika, na levoj strani je onda osam figura. Svi ovi brojevi su harmonični i čini se da su tendenciozno upotrebljeni jer su vojnici sabijeni kako bi ih bilo šest. Za razliku od cara, Teodora je sa obe strane flankirana sa po dve istaknute osobe, ali je ovde grupa žena sačinjena od njih pet, što je bio veoma neuobičajen broj. Postavlja se pitanje da li je prvobitno i ova grupa bila sačinjena od šest figura jer, ako se malo bolje pogleda, zelena vertikalna linija na desnom kraju caričinog panela deluje pomalo neuobičajeno, stvarajući utisak praznine (Gulowsen 1999: 123).

Postojala je želja da se osim glavnih figura na ovim panelima, odnosno imperijalnog para i arhiepiskopa Maksimijana, identifikuju i ostale ličnosti. Pre svega to se odnosilo na figure koje se nalaze najbliže Justinijanu, odnosno Teodori, jer se pretpostavilo da su oni imali značajnu ulogu na dvoru čim su dobili istaknuto mesto na panelima. Takođe, oni su predstavljeni i u raskošnijoj odeći od ostalih i sa individualnim crtama lica. Prema mišljenju I. Andresku-Tredgold i V. Tredgold, kao i D. M. Delijanisa (D. M. Deliyannis), sa Justinijanove desne strane predstavljen je Velizar, vrhovni komandant vojske u tom periodu. U tom slučaju, pored Teodore je prikazana njegova žena Antonina (37 Andreescu-Treadgold, Treadgold 1997: 718–719; Deliyannis 2010: 242). Prateći tu analogiju, autori predlažu da su druge dve figure, pored Velizara i Antonine, njihova ćerka Joanina i njen verenik Anastasije. Mlada žena je predstavljena veoma blizu Antonine i pokazuje prema njoj, što predstavlja gest koji verovatno

slika 2:  
Carica Teodora sa  
pratnjom, San Vitale,  
Ravena;  
iz knjige:  
V. N. Lazarev "Istorija  
vizantijskog slikarstva",  
Beograd 2004, 318





označava krvno srodstvo, a na levoj ruci, koju podiže, uočava se prsten koji bi mogao da bude verenički (Isto 1997: 719–720). Nesumnjivo je da pomenute figure imaju individualniju fizionomiju u odnosu na nediferenciranu grupu žena i vojnika. To je urađeno tendenciozno kako bi se istakla njihova hijerarhija na dvoru i blizak odnos sa Justinijanom i Teodorom.

Nakon detaljnije identifikacije figura na oba mozaika, postavlja se jedno od glavnih pitanja, a to je u kojoj vrsti procesije oni učestvuju, odnosno koji je to događaj prikazan na ovim panelima. O ovoj temi se verovatno najviše raspravljalo među istraživačima, pa stoga postoje različita tumačenja koja nude odgovor na ovo pitanje. Prema mišljenju F. V. Dajhmana, car i carica su prikazani kako prinose darove prilikom ceremonije osvećenja crkve (Gulowsen 1999: 125; Deliyannis 2010: 242). Većina autora je pisala da Justinijan i Teodora daruju crkvi putir i patenu, a da jevanđelje i krst nisu njihovi darovi. Međutim, po rečima L. Mirkovića, i ova dva predmeta se mogu smatrati carskim regalijama. Naime, Justinijan, Maksimijan i đakon drže liturgijske predmete u istom paralelnom položaju ruku, čime je verovatno htelo da se ukaže da car, pored patene, prinosi i krst i jevanđelje. Putir koji daruje carica Teodora predstavlja tipičan primer putira korišćenih u to vreme u Vizantiji, što potvrđuje da je on poslat iz Carigrada kao poklon (Mirković 1974: 153–154). Pozivajući se na *Knjigu Ceremonija*, Konstantina VII Porfirogenita, A. Grabar iznosi svoju interpretaciju mozaika.<sup>4</sup> On smatra da paneli prikazuju prinošenje imperijalnih darova Hristu prikazanom u konhi apside.<sup>5</sup> Taj gest je dodatno naglašen i predstavom Tri Maga na Teodorinoj hlamidi, čime car i carica bivaju shvaćeni kao novi Magi, obnavljajući na taj način savez sa Hristom. Zbog toga su paneli i dobili mesto u samoj apsidi crkve. Ukoliko je ova Grabarova interpretacija tačna, onda bi carski paneli u crkvi San Vitale predstavljali najstariji primer predstave imperijalnog darivanja, koja će kasnije, a posebno u poznovizantijskom periodu postati uobičajena (Gulowsen 1999: 127; Weitzmann 1978: 78). E. Kicinger tvrdi da celokupna dekoracija prezviterijuma ima liturgijsku funkciju, pa samim tim i carski paneli (Isto 1999: 130). Istaknut položaj arhiepiskopa i đakona navodio je istraživače na pretpostavku da je reč o crkvenoj ceremoniji. Među njima je i T. Metjuz (*T. Mathews*) koji smatra da procesija predstavlja veliki vhod, ceremoniju koja prethodi evharistiji (Deliyannis 2010: 242; Isto 1999: 130). Još jednu od mogućih interpretacija dao je Đ. Stričević koji smatra da imperijalni par prinosi hleb i vino prilikom evharistije, ali ne nužno tokom velikog vhoda, već

tokom uobičajene liturgije. U tom kontekstu car i carica bi bili depersonalizovani i reprezentovali bi opšti simbol imperijalne vlasti (Isto 2010: 242). U jednoj od svojih studija, prilikom istraživanja poruke ovih panela, S. MekKormak se takođe poziva na *Knjigu Ceremonija*, ali se ne zadržava na utvrđivanju tačnog događaja prilikom kog je izvršeno darivanje. Njena pažnja bila je fokusirana na neprolaznost tog događaja. Ona smatra da je bilo važnije postići da ovi mozaici imaju uticaj i značenje i nakon prikazanog događaja (Gulowsen 1999: 128). Na taj način paneli funkcionišu kao vrsta bezvremene propagande, predstavljajući ideju večne pobede cara.

Analiziranjem tačne lokacije na kojoj je predstavljen imperijalni par, neki istraživači su pokušali da utvrde prirodu prikazane ceremonije, kao i da potvrde ili opovrgnu postojeće pretpostavke interpretacije mozaika. Prema A. Grabaru i G. Rodenvaltu (*G. Rodenwaldt*), Justinijan i Teodora se kreću ka oltaru kako bi prineli svoje darove.<sup>6</sup> C. O. Nordstrem (*C. O. Nordstrom*) predlaže da se Justinijan sa svojom liturgijskom procesijom nalazi u atrijumu crkve, odbacujući mogućnost njihovog prikazivanja u narteksu iz više razloga. On smatra danije moguće pozivati se na *Knjigu Ceremonija*, jer je u njoj opisano da su carevi skidali krune prilikom ulaska u narteks Svete Sofije, kao i drugih carigradskih crkava, a na panelima u San Vitale prikazani su sa krunama na glavi. Takođe, i prisustvo vojske na panelu odbacuje mogućnost da je reč o liturgijskoj procesiji, jer oni svakako ne bi mogli da učestvuju u njoj. Na taj način odbacuje pretpostavku da su na ovim panelima prikazani veliki vhod ili prinošenje evharistijskih darova prilikom liturgije (Isto: 126). Teodora i njena pratnja, po rečima G. Rodenvalta i O. fon Simsona (*O. von Simson*), nalaze se u narteksu crkve krećući se ka prolazu koji vodi u *gynaikeion*, odnosno galeriju, deo crkve namenjen ženama (Isto). Prema mišljenju K. Vajcmana (*K. Waitzmann*), Teodora je u atrijumu, a prolaz koji je prikazan vodi u crkvu (Weitzmann 1978: 78). Ukoliko se zaista pretpostavi da je Teodorino okruženje svetovno, nameće se pitanje da li je carica zaista mogla da učestvuje prilikom crkvenih ceremonija. Postoje oprečna mišljenja na tu temu. F. V. Dajhman ističe da Teodora kao žena nije smela da uđe u prezviterijum, a samim tim ni da učestvuje u evharistiji, što potvrđuje i konstantinopoljska liturgija u kojoj se ne pominje učešće carice (Gulowsen 1999: 131; Deliyannis 2010: 242). S druge strane, postoje autori koji to opovrgavaju navodeći da su Justinijan i Teodora prikazani pre ulaska u svetilište i da je samim tim i prisustvo carice na panelima bilo moguće (Beckwith 1979: 52). Prema mišljenju L. Mirkovića,

paneli ne prikazuju ni bogoslužbenu radnju u kojoj učestvuju vasilevsi, ni veliki vhod, kao ni prinošenje evharistijskih darova na presto u oltaru. Taj svoj zaključak on zasniva na rečima Teodosija II (408–450) u aktima Trećeg vasiljenskog sabora u Efesu 431. godine. Iz Teodosijevih reči se saznaje da su carevi prilikom ulaska u crkvu skidali krunu i ostavljali oružje ispred hrama, a u crkvi San Vitale oni su predstavljeni sa krunama i oružanom pratnjom (Mirković 1974: 155).

Ukoliko se odbace pomenute mogućnosti interpretacije mozaika, iz gore navedenih razloga, i dalje ostaje pitanje šta paneli predstavljaju i koja im je poruka. Verovatnije je da oni prikazuju votivno darivanje crkve od strane Justinijana i Teodore. Vizantijski carevi su negovali tradiciju poklanjanja liturgijskih predmeta carigradskim crkvama kao i onima na Zapadu, pa ne bi bilo čudno da tu praksu primene i za crkvu u Raveni koja je tada bila deo njihovog carstva (Isto: 156). Prisustvo i istaknutost Maksimijana na carevom panelu, po rečima D. M. Delijanisa, naglašava ulogu episkopa kao posrednika između Hrista i vladara (Deliyannis 2010: 243). Prema L. Mirkoviću, svrha prinošenja darova je jasna, car i carica se na taj način preporučuju za carstvo nebesko obezbeđujući sebi mesto u raju (Mirković 1974: 157). Zbog činjenice da Justinijan i Teodora nikada nisu posetili Ravenu ove dve povorke se moraju shvatiti kao imaginarne procesije, a njihovo značenje kao simboličko. Ukoliko se podsetimo da je Vizantija uspela da povrati Ravenu 540. godine, neposredno pre izrade ovih mozaika, samim tim paneli postaju vrsta imperijalne propagande, posebno važne za cara Justinijana, koji je i na ovaj način želeo da istakne svoju vlast nad Ravenom, u kojoj arijanstvo verovatno još uvek nije bilo u potpunosti iskorenjeno (Weitzmann 1978: 78).

Predmet posebne pažnje bila je arhitektonska pozadina Teodorinog panela, koja se izdvaja u odnosu na jednostavnu pozadinu cara i njegove pratnje. Istraživači su želeli da utvrde zašto je ona prikazana na drugačiji način, kao i koja su značenja niše i gde vodi prolaz prikazan na ovom mozaiku. Većina interpretacija značenja niše iza Teodore zasniva se na činjenici da je carica umrla tokom izrade mozaika, 548. godine. Imajući to u vidu, S. MekKormak pretpostavlja da niša predstavlja mesto na koje će carica otići, a otvorena vrata dalji put kojim Teodora treba da prođe, odnosno put u zagrobni život. Predstavljanje unutar niše jedan je od uobičajenih načina odavanja počasti preminulom (Gulowsen 1999: 132). Zanimljivo je zapaziti da

na Teodorinom panelu postoji više motiva koji su bili karakteristični i za ravenske ranohrišćanske sarkofage.<sup>7</sup> Ti motivi podrazumevaju nišu u kojoj je predstavljena carica, zatim fontanu, prolaz sa pomaknutom zavesom, pilastere koji uokviruju scenu. Niša u kojoj je predstavljena carica ne može se posmatrati kao imperijalni atribut, jer da jeste onda bi i Justinijan bio prikazan na isti način. S obzirom da je samo Teodora predstavljena u niši očigledno da je namera bila da se naglasi sveta osoba (Isto: 135). Č. Barber (*C. Barber*) se ne slaže sa mišljenjem S. MekKormak da je carica prikazana kao već umrla, ističući da Teodora ne može da nosi poklon namenjen crkvi sa sobom u zagrobni život (Barber 1990: 22). Međutim, to ne bi trebalo da predstavlja problem jer je putir simbol večnog života (Gulowsen 1999: 136). Č. Barber takođe iznosi mišljenje da je Teodora imala i javnu i privatnu ulogu unutar carstva, što je na panelu istaknuto time da ona dolazi iz privatne sfere, odnosno prolaza u desnom delu panela, da bi ponovo ušla u drugi privatni prostor na levom delu, zadržavajući se na trenutak u javnoj sferi odnosno niši koja naglašava njenu javnu ulogu (Barber 1990: 37–38). I mišljenje L. Mirkovića se delimično poklapa sa mišljenjem S. MekKormak, jer se i on slaže da je carica već umrla kada je izrađen njen panel, ali nudi drugačiju interpretaciju niše u kojoj se carica nalazi. Po njemu niša sa konhom ima sepulkralan karakter i poručuje da je carica već umrla, a sama konha, odnosno šator unutar niše, prema Mirkoviću predstavlja stan u domu Oca nebeskog (Mirković 1974: 55–56). Kako bi potvrdio svoje tumačenje, L. Mirković pravi paralelu sa slonovačom s kraja VIII veka, koja se danas čuva u Nacionalnom muzeju u Firenci, a koja po njemu prikazuje caricu Irinu.<sup>8</sup> Na ovoj slonovači carica je predstavljena u svečanom carskom ornatu ispod šatora, odnosno baldahina, koji takođe počiva na dva stuba kao i kod Teodore, držeći carske insignije u rukama (Isto: 157–158). Ukoliko se baldahin iznad Teodore shvati kao njen budući stan u domu Oca nebeskog, onda fontana na njenom panelu ima značenje refrigeriuma, osveženja unutar carstva nebeskog (Isto: 62–63). Dalje, prateći Mirkovićevu interpretaciju, prolaz sa leve strane panela na kom je pomaknuta zavesa označava ulaz u Nebeski Jerusalim, kroz koji će proći carica Teodora na svom putu u večno blaženstvo (Isto: 158).

Istraživači se uglavnom slažu prilikom datovanja ovih panela, mada neka novija istraživanja smeštaju ove mozaike u drugačije vremenske okvire. Paneli svakako pripadaju periodu nakon 540. godine, odnosno Vizantijskog osvajanja, jer je malo verovatno da bi Ostrogotski vladari dozvolili

da se u njihovom kraljevstvu izrade mozaici koji prikazuju cara i caricu sa Istoka kao vladare Ravene. Većina autora smatra da su mozaici izrađeni za vreme arhiepiskopa Maksimijana, iako su neki mislili da bi mozaik u konhi apside pripadao episkopatu Eklezija, jer je on predstavljen zajedno sa Hristom i Svetim Vitalisom u tom delu hrama (Beckwith 1979: 50). S obzirom da je Maksimijan postavljen na episkopski tron 546. godine, to bi onda bila donja granica za izradu imperijalnih panela, a gornja granica je smrt carice Teodore 548. godine. Pretpostavlja se da su paneli izrađeni pre osvećenja crkve 547. godine, a samim tim i pre Teodorine smrti (Gulowsen 1999: 116; Isto 1979: 52; Weitzmann 1978: 77). Međutim, ukoliko se prihvati činjenica da je carica umrla tokom izrade mozaika, kao što je već bilo predloženo, a na šta ukazuju brojni elementi na njenom panelu o kojima je bilo reči, onda bi se njen mozaik datovao nakon 548. godine. To što je ona preminula ne bi predstavljalo problem za nastavak izrade mozaika, jer je obožavanje preminulog bilo jedna od karakteristika rimske tradicije<sup>9</sup>. Iz tog razloga je opravdano mišljenje da je carica Teodora već bila umrla kada je završena izrada mozaika. Novija istraživanja, proučavajući mozaičku tehniku kao i materijal korišćen na mozaicima, ukazuju na dve faze koje su postojale prilikom izrade panela. I. Andresku-Tredgold i V. Tredgold određuju prvu fazu u izradi mozaika na osnovu figura prikazanih na dva panela, kao i korišćenog materijala. Po njima, u prvoj fazi izrade korišćene su staklene tesere, a upravo je od njih izvedena episkopova odeća, dok je glava Maksimijana izrađena od kamenih tesera korišćenih u drugoj fazi (Andreescu-Treadgold, Treadgold 1997: 714–716). Iz tog razloga ova dva autora zaključuju da je na mozaiku provobitno bio prikazan Maksimijanov prethodnik, episkop Viktor (Isto: 719). Pomoću identifikacije ostalih figura na panelima oni određuje vremenske okvire ove prve faze. Kao što je već istaknuto te figure prikazuju Justinijanovog vojskovođu Velizara, njegovu ženu Antoninu i njihovu ćerku. S obzirom da je Velizar odmah po osvajanju Ravene 540. godine otišao u Carigrad, malo je verovatno da je njegov portret izrađen u tom periodu. U Ravenu se vratio 544. godine gde je ostao do početka 545. godine, kada su najverovatnije izrađeni njegov portret i portreti njegove žene i ćerke. Na taj način, prva faza mozaika se prema ova

dva autora datuje između 544. godine i 15. februara 545. godine kada je preminuo episkop Viktor (Isto). Drugoj fazi u izradi mozaika pripadaju prepravke izvedene na Justinijanovom panelu. Tada je glava episkopa Viktora zamenjena Maksimijanovom, dodat je natpis sa njegovim imenom i dodata je figura između cara i arhiepiskopa. Iz tog razloga, druga faza pripada periodu između kraja 546. godine, kada je Maksimijan prvi put došao u Ravenu, i sredine 548. godine, kada je umrla carica Teodora (Isto: 721).

Zanimljivo je pozicioniranje ova dva panela unutar crkve, koje naizgled dovodi do određene kontradiktornosti. Od Prokopija i Pavla Silencijarija saznaje se da žene nisu morale nužno da budu smeštene samo na galeriji crkve, već da je njihovo mesto tokom službe prvenstveno bilo u severnom brodu. Iz tog razloga postavlja se pitanje zašto je onda Justinijanov panel, koji se nalazi u severnom delu apside, smešten u ženskom delu crkve i obrnuto. Čini se da je to urađeno iz jednostavnog razloga, kako bi žene koje stoje u severnom delu imale pogled na caricu i njenu procesiju, a muškarci iz južnog dela na Justinijana i njegovu mušku pratnju. Na taj način bi dva pola, stojeći u različitim delovima crkve, gledala na sebi referentne figure (Gulowsen 1999: 143; Deliyannis 2010: 243).

I pored različitih pokušaja da značenje ovih panela bude shvaćeno u kontekstu određene crkvene ceremonije, verovatnije je da paneli svedoče o istorijskoj činjenici, prema kojoj su car Justinijan i carica Teodora poklonili liturgijske predmete crkvi San Vitale, ali na simbolički način budući da nikada zaista nisu posetili Ravenu. Paneli se moraju razumeti i u kontekstu političkih događaja koji su im prethodili, na osnovu kojih postaje jasno da mozaici svedoče o ponovnom obnavljanju Imperije pod vlašću Istočnog vladara Justinijana. Budući da su Italija i Ravena bile oblasti kojima se teško vladalo iz dalekog Carigrada, caru je bilo potrebno sredstvo imperijalne propagande pomoću koje bi označio svoju vlast u ovim oblastima. To sredstvo obezbeđeno je ovim panelima. Isticanjem unutar mozaičkog programa, Justinijan i Teodora su osigurali da zauvek budu prisutni kako u crkvi, tako i na tlu Ravene.

---

<sup>1</sup>O pomenutim spomenicima Agnellus je pisao u knjizi *Liber pontificalis Ecclesiae Ravennatis* (Deliyannis 2010: 224–225).

<sup>2</sup>U Vizantijskoj tradiciji imperijalne ikonografije, oreol sadrži određeni skup značenja na osnovu kojih se car ili carica, prepoznaju kao idealni vladari kojima je vlast data od Boga (McClanan 1998: 11–12).

<sup>3</sup>Hlamida je bila muški deo odeće, ali ipak Teodorina ima neke izuzetke, nema tablion, a ima izvezenu predstavu Tri Maga. Još jedan primer imperatorke u hlamidi prikazan je na slonovači koja prikazuje caricu Arijadne (Deliyannis 2010: 240).

<sup>4</sup>Iako ova knjiga nastaje četiri veka nakon izrade ovih panela, A. Grabar smatra da ona može biti relevantna. U knjizi se opisuju antičke i savremene ceremonije, uz tvrdnju da se one nisu promenile tokom vremena (Gulowsen 1999: 124).

<sup>5</sup>Već je postojala tradicija da imperijalni par svakog Uskrsa donosi liturgijske posude u Svetu Sofiju ili druge važne crkve u Carigradu. Tokom takvih procesija i sam car bi učestvovao u liturgijskoj procesiji, prinoseći putir na oltar (Isto: 127).

<sup>6</sup>Procesije se ne kreću ka oltarskom prestolu, jer on ostaje iza njih, već idu ka Hristu koji je prikazan kao Car nebeski u konhi

apside iznad njih (Isto: 125; L. Mirkovića 1974: 154).

<sup>7</sup>To su uglavnom sarkofazi s početka V veka, neki od njih su: sarkofag egzarha Isaka koji se danas nalazi u San Vitale, sarkofag Bensai dal Corno. Nešto razvijeniji tip predstavlja Barbatianus, zatim sarkofag Fons vitae, svi oni na različite načine kombinuju ove motive sa Teodorinog panela. (Gulowsen 1999: 133–134).

<sup>8</sup>Za razliku od L. Mirkovića, MekKlenan i Gulowsen smatraju da je na slonovači prikazana carica Arijadne, kao i da se datuje u početak VI veka. Takođe, Gulowsen na ovom primeru imperatorke, koja je prikazana u raskošnom carskom ornatu, pobija reči Barbera da carica na svojoj hlamidi ne može da ima tablion, jer je on bio deo isključivo muške odeće (Mirković 1974: 157; McClanan 1998: 13; Gulowsen 1999: 140; Barber 1990: 35).

<sup>9</sup>Izvori kažu da je već postojala tradicija u prikazivanju preminulih vladara u prostoru apside. Na primer carica Pulherija je poštovana i na Istoku i na Zapadu nakon smrti 453. godine. Arkadije i Evdokija su oboje preminuli pre nego što su njihovi mozaici izrađeni u apsidi crkve San Đovani Evanđelista u Raveni (Gulowsen 1999: 136).

## LITERATURA

Weitzmann 1978: *Age of spirituality* 1978: ed. K. Weitzmann, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Andrescu-Treadgold, Treadgold (1997): I. A. Treadgold, W. Treadgold, Procopius and the imperial panels at S. Vitale, *The Art Bulletin* 79 (1997) 708–723.

Barber (1990): C. Barber, The imperial panels at San Vitale: a reconsideration, *Byzantine and modern Greek studies* 14 (1990) 19–42.

Beckwith 1979: J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine art*, Harmondsworth–New York: Penguin Books.

Deliyannis (2010): D. M. Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, Cambridge–New York: Cambridge University Press.

Gulowsen 1999: K. Gulowsen, Liturgical illustration or sacred images? The imperial panels in S. Vitale, Ravenna, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 11 (1999) 115–146.

Kitzinger 1995: E. Kitzinger, *Byzantine art in the making: main lines of stylistic development in Mediterranean art, 3rd – 7th century*, Cambridge–Massachusetts: Harvard University Press.

McClanan (1998): A. L. McClanan, Ritual and representation of the Byzantine empress' court at San Vitale, Ravenna, *Radovi XIII međunarodnog kongresa za starokršćansku arheologiju*, 1998, Split–Poreč, 11–20.

Mirković 1974: L. Mirković, *Ikonografske studije*, Novi Sad: Matica srpska.

Ostrogorski 1959: G. Ostrogorski, *Istorija Vizantije*, Beograd: Srpska književna zadruga.

Teteriatnikov (1998): N. Teteriatnikov, The 'Gift giving' image: the case of the adoration of the Magi, *Visual Resources: An International Journal of Documentation* 13 (1998), 381–391.

## I PANNELLI IMPERIALI NELLA CHIESA DI SAN VITALE E LE POSSIBILITÀ DELLA LORO INTERPRETAZIONE

Questo testo tratta dei pannelli imperiali raffiguranti l'imperatore Giustiniano e l'imperatrice Teodora nella chiesa di San Vitale a Ravenna. Ravenna era una città strategicamente importante nell'Impero Romano, quindi quando arrivò al potere, l'imperatore Giustiniano (527–565) iniziò subito la riconquista dei territori occidentali, che comportava anche il recupero di Ravenna. Restituita la città all'Impero, per Giustiniano era importante presentare se stesso, sua moglie Teodora e i membri della loro corte nella appena conquistata Ravenna. I pannelli si trovano nella parte più sacra della chiesa, nella zona presbiteriale, accanto a Cristo e San Vitale, i quali sono rappresentati nel catino dell'abside, sopra di loro. Lo scopo di questo testo è scoprire, attraverso le diverse interpretazioni dei pannelli, il loro messaggio entro la complessa decorazione musiva del presbiterio. A tal fine, saranno di fondamentale importanza l'analisi iconografica di questi due pannelli, l'identificazione dei personaggi rappresentati e anche la spiegazione di alcuni elementi del mosaico di Teodora. Particolare attenzione è dedicata alla natura della cerimonia a cui partecipa la coppia imperiale e anche al luogo dove si svolge. Viene considerata, inoltre, la possibilità che l'imperatrice Teodora fosse già morta quando venne realizzato il suo pannello. Le analisi sopra menzionate, hanno permesso una datazione più precisa della produzione di questi due mosaici.

tamara.miladinovic@hotmail.com

# KAMEJA SA LIKOM LUJA XV KAO SREDSTVO DEFINISANJA IDENTITETA MADAM DE POMPADUR NA PORTRETU NJENE TOALETE

MIOMIR MILIĆ

*Na portretu Toaleta Madam de Pompadur, koji je naslikao Fransa Buše 1758. godine, važno mesto zauzima kameja sa likom Luja XV. Naime, kameja je predstavljena kao narukvica koju Madam de Pompadur nosi tokom svog rituala ulepšavanja. Do pravog značenja slike Kralja koji je preko kameje predstavljen na ovom portretu dolazi se analizom čitavog portreta, samog rituala ulepšavanja, ali i života Madam de Pompadur i njenog odnosa prema umetnosti. Cilj rada je da prikaže kako je Madam de Pompadur vešto koristila vizuelnu kulturu u cilju definisanja sopstvenog identiteta i kroz sliku Kralja želela prikazati svoj novostečeni status koji je u momentu nastanka portreta postao mnogo važniji od statusa glavne dvorske ljubavnice.*

*Ključne reči: Madam de Pompadur, Luj XV, kameja, rokoko, identitet, toaleta*

## OD ŽAN ANTOAN DO PATRONA OSAMNAESTOVEKOVNE UMETNOSTI

Jedna od najistaknutijih ženskih ličnosti osamnaestovekovne Francuske bez dvoumljenja je Madam de Pompadur, ljubavnica, a kasnije i verna prijateljica Kralja Luja XV. Žan Antoan Poason, pravo ime Madam de Pompadur, bila je devojka iz buržoaske porodice koja je sa Kraljem započela ljubavnu romansu 1745. godine. U početku niko nije obraćao pažnju na njihov odnos, jer se verovalo kako je površan i kako ona nikada neće postati glavna, dvorska ljubavnica, već da će ostati na nivou obične ljubavnice. Takvo razmišljanje je bilo utemeljeno u običajima tadašnjeg društva da žena ne bi smela biti predstavljena na dvoru, ni u službi oficijalne ljubavnice, ukoliko nije poticala iz plemićke porodice koja je taj status imala od 1400. godine (Bernier 1981: 36). Iz tog razloga su Antoan Poason, kasnije Madam de Pompadur, mnogi dvorjani osporavali do kraja njenog boravka na Versaju. Međutim, ono što niko nije mogao da joj ospori su izuzetna lepota, porcelanska koža svelte puti, instancan ukus za odevanje i dekoraciju, ali i komunikativnost i smisao za humor. Njena lepota je bila predmet opisa mnogih savremenika. Isticalo se oblo lice sa krupnim, sjajnim očima i belim zubima, koji su u vreme slabije oralne higijene bili prava retkost. Pored fizičke lepote, plnila je i svojim širokim spektrom interesovanja - umela je da pleše, peva, svira, razumela se u istoriju, književnost, kulinarstvo i na sve to imala graciozne

slika 1:  
Fransa Buše, Toaleta  
Madam de Pompadur,  
1758, Fog kolekcija,  
<http://www.harvardartmuseums.org/art/303561>



manire i otmeno držanje svojstveno dvorskim damama. Kada ju je prvi put video, 8. decembra 1744. godine, Kralj nije mogao da ostane imun na sve njene kvalitete. Njihova romansa je otpočela u tajnim apartmanima, gde su ostajali satima, provodeći vreme u druženju i igri. Tek je 27. februara 1745. godine postalo javno da se njih dvoje viđaju i to u trenutku kada je na jednoj od maskarada održanih u Sali Ogledala u Versaju, Kralj viđen kako napušta zabavu sa njom (Isto: 37-40).

Nedugo nakon toga, Kralj je otišao u rat i u tom periodu Antoan Poason je vreme provodila na seoskom imanju, gde joj je društvo često pravio Volter. Putem pisama je bivala obavestena o stanju na frontovima. U jednom od pisama, Kralj joj se obratio sa *La marquise de Pompadour*. Od tada, pa sve do kraja života je zadržala to ime. Ubrzo se zvanično preselila u Versaj, kao Madam de Pompadur, i postala zvanična ljubavnica Luja XV (Mitford 2001: 51). Ova vest je naišla na ogromna negodovanja na dvoru, jer se smatralo da osoba<sup>1</sup> koja nije rođena u dvorskom miljeu nikada ne može usvojiti manire koji se tu rođenjem stiču.

Suprotno od verovanja versajskog miljea, Madam de Pompadur je imala istančane dvorske manire koji su toliko prirodno delovali na njoj, da je izgledalo kao da su joj urođeni. Određeni broj ljudi sa dvora je to uvideo i ubrzo je zavoleo i počeo da se prema njoj ophodi sa poštovanjem, pre svega zbog njene izuzetne prijatnosti i lepih reči koje je upućivala ljudima oko sebe. Nije volela spletke i intrige koje su bile česte na Versajskom dvoru. Takođe, nije dozvoljavala da se pokreću neprijatne teme o drugim ljudima u njenom okruženju, već je uvek isticala dobre osobine pojedinaca i njihove kvalitete. Tokom prvih nekoliko godina provedenih u Versaju najviše vremena je provodila u društvu Kralja, u dugim zajedničkim šetnjama, konverzacijama i uživanjima u trenutcima provedenim sa njim. I samom Kralju je ona bila posebna figura u životu koja je dosta uticala na njega. Uspela je da ga promeni i da ga upozna sa lepotama vizuelnih umetnosti, literature, muzike, plesa, pozorišta...

Od samog dolaska na dvor Madam de Pompadur je pokazala veliko interesovanje za sve vidove umetnosti. Iako je bila iz buržoaske porodice, od najranijeg detinjstva je imala kvalitetno obrazovanje koje joj je omogućilo da izraste u ženu instančanog i prefinjenog ukusa. I iz njene biografije se vidi da je bila upućena u različite tipove umetničkog izražavanja. Ostala je upamćena kao jedan od najvećih

patrona osamnaestovekovne umetnosti u Francuskoj i neko ko je u velikoj meri obeležio period u kom je živeo.<sup>2</sup> Za nju su radili i stvarali neki od kapitalnih francuskih umetnika osamanestog veka, a sa nekima od njih je imala i dublji, prijateljski odnos. Pored umetnika, u krugu prijatelja Madam de Pompadur našli su se i mnogi istaknuti knježevnici, filozofi, intelektualci... U kontekstu ovog rada najvažniji je odnos sa Bušom, njenim omiljenim slikarom koji je naslikao neke od njenih, danas najpoznatijih portreta. Njihovo prijateljstvo je počelo posredstvom trgovca Žersana koji je bio poznat po tome što je prodavao luksuzne predmete (Lajer- Burchart 2009: 294). Madam de Pompadur je bila jedna od njegovih vernih klijentkinja. U prodavnici ovog poznatog pariskog trgovca upoznali su se Madam de Pompadur i Fransoa Buše i njihovo prijateljstvo, iz kog su nikla neka od kapitalnih dela ovog perioda, trajalo je do kraja njenog života.

## TOALETA MADAM DE POMPADUR

**P**ortret Toalete Madam de Pompadur, poznat i kao *Fogg* portret jer se nalazi u *Fogg* muzeju u okviru Harvard univerziteta, jedan je od portreta koji je nastao zajedničkim delovanjem portretisane i Bušea, 1758. godine. (slika 1) U trenutku portretisanja Madam de Pompadur je imala trideset sedam godina i dosta zdravstvenih problema u vidu gušenja i srčanih smetnji. Loše zdravstveno stanje se ogledalo i na njenom fizičkom izgledu što je uzrokovalo gubitak mladalačke lepote i svežine. Znatno je oslabila, a koža je izgubila onaj čuveni „porcelanski“ šarm po kom je bila poznata u užim dvorskim krugovima. Savremenici su govoreli da je zbog toga počela sve češće da pokriva kožu belim puderom i usne ružom kako bi sebe učinila mlađom i svežijom (Lajer-Burchart 2001: 70). Čak je i Buše na ovom portretu, predstavivši je znatno mlađom, negirao prirodu i protok vremena i koži ostavio glatkoću i kolorit svojstven najluksuznijim komadima porcelana, koji bi odgovarali mladoj devojci u cvetu mladosti. Fina obrada inkarnata urađena tako da deluje kao porcelan, prema određenoj grupi istraživača, proizvod je sve veće popularnosti porcelana u čitavom društvu, a posebno kod Bušea i Madam de Pompadur (Jones 2013: 192).

Na slici je prikazan trenutak tipičnog jutarnjeg

rituala sređivanja ljubavnice Luja XV. Scene koje prikazuju ljubavnice francuskih kraljeva u trenutcima toaleta predstavljaju taradiciju umetnosti i vizuelne kulture u Francuskoj kroz vekove. To su najčešće bile erotizovane scene koje su na vrlo senzualan način prikazivale lepe žene u trenutku ulepšavanja. Na ovom portretu se, međutim, nije potenciralo naglašavanje erotizacije i lascivnosti položaja tela. Umetnik bira specifičan momenat nanošenja ruža na usne. Madam de Pompadur je prikazana kako sedi ispred ogledala na stolici žuto-oker tonova, držeći glavu usmerenu prema posmatraču u amfasu. Iako su njene oči usmerene u pravcu posmatrača, sam pogled se pruža „izvan“ platna i kao da izlazi iz slike. Prostor oko figure je minimalistički, jednostavan i u potpunosti sveden na jedan koloristički ton. Dinamiku prostora daje artificijalna svetlost oko metrese koja obasjava prostor oko njenog tela. Levom rukom, koja je podignuta, delikatnim pokretom nanosi boju na usne. Drugom rukom drži sam karmin. Na stočiću ispred nje se vidi asortiman sitnog cveća žute, roze i plave boje, slične plavoj boji cvetne dekoracije u njenoj kosi. Sa desne strane slike nalazi se ogledalo kraj koga su smeštene pudrijera sa pufnom i razbacane plave mašne. Madam de Pompadur je predstavljena kako nosi *négligé du matin* (jutarnju haljinu) koja je vezana sa rozom mašnom oko njenog vrata i otvorom koji otkriva lepu i negovanu kožu dekoltea. Ona je tokom svojih rituala jutarnje toalete često nosila ovakav tip haljina, što ukazuje na javni karakter ove predstave (Hyde 2006: 453). Haljina je sašivena od bogatog materijala sa čipkom u kombinaciji sa rozim mašnjama. Posebno važno u kontekstu ovog rada je narukvica koja je prikazana na desnom članku, u vidu bogato dekorisane kameje u kojoj je ugraviran lik kralja, Luja XV.

Odabir scene jutarnje toalete za predstavljanje Madam de Pompadur ima dublje značenje kada se smesti u istorijski kontekst i životne okolnosti portretisane. Kao što je i naglašeno, ovakav tip predstava nije bio novina i uveliko je bio poznat u francuskom slikarstvu, naročito u periodu francuske renesanse i čuvene Fontambloškole. U sedamnaestom veku, periodu kada u Versaju dolazi do teatralizacije dvorske kulture, scene toaleta su postale poseban ritual namenjen odabranoj publici. Nakon ustajanja, žene su se pripremale za svoju toaletu nanoseći šminku i češljajući kosu. U prostoru budoara, one su sedele ispred stočića za šminkanje, dok je publika bila ispred njih. Budoar je tradicionalno bio ženski prostor namenjen ritualu sređivanja, uživanja i koektiranja sa publikom.<sup>3</sup> Ovim performansima se naglašavala moć zavodjenja žene.<sup>4</sup> Madam de Pompadur, kao žena

koja je uvela mnoge novine u francusko društvo, izdigla je prostor budoara na jedan viši nivo, pretvorivši ga u mesto gde su se vodili ozbiljni razgovori. Odabrani krug posetioca bi oko jedan sat ušao u njen budoar i tada bi otpočeli razgovori na temu politke i socijalnih problema. Kao oficijalna ljubavnica Kralja, imala je tu čast da rituali njenih toaleta okupljaju instančanu publiku širokog spektra koja je obuhvatala dvorjane, književnike, filozofe i ostale ugledne članove osamnaestovekovnog francuskog društva. Prisustvovanje ovakvom događaju postalo je krucijalno za sve one koji su želeli da učvrste svoju poziciju na dvoru. Madam de Pompadur je bila ta koja je svoje dnevne rituale toalete izdigla na viši intelektualni nivo, te je iz tog razloga svaki pokušaj trivijalizacije i erotizacije ovakve scene u njenom kontekstu nemoguć (Lajer-Burcharth 2001: 71).

Ne postoji nijedna pouzdana informacija o porudžbini ovog portreta. Jedna od predpostavki je da ga je naručila Madam de Pompadur lično, 1750. godine za svog brata. Zna se da je portret zatečen nakon njegove smrti kao deo svojine u Versaju, 1781. godine, ali se pouzdano ne zna gde je pre toga portret bio smešten. Predpostavlja se da je bio namenjen najužem krugu ljudi oko Madam de Pompadur i njenog brata, s obzirom da nikada nije bio izložen u Salonu. Ovalni oblik, koji danas portret ima, nije bio originalan. Na osnovu ispitivanja platna uvidelo se kako je originalno platno bilo četvorougono, te da se produživalo sa donje strane i tek na kraju dobio finalni, ovalni oblik, koji ima danas (Hyde, Melissa 2006: 108). Još jedno pitanje koje se u nauci nameće jeste koliki je bio uticaj Madam de Pompadur u kreiranju i idejnom oblikovanju ovog portreta. Ono što se može pretpostaviti na osnovu njenog delovanja i angažovanja u umetnosti jeste da je ona imala ogorman uticaj na idejno osmišljavanje programa.



slika 2:  
Fransoa Buše, Toaleta  
Madam de Pompadur,  
1758, Fog kolekcija,  
detalj kameje Kralja  
<http://www.harvardartmuseums.org/art/303561>



## ULOGA MADAM DE POMPADUR U STVARANJU SOPSTVENIH PORTRETA

Pompadur je bila svesna da iako postoje ljudi na Versaju koji su je cenili i poštovali, postoje i oni koji joj nikada nisu oprostili buržoasko poreklo. Predstavljajući je u trenutku šminkanja, Buše ne samo da predstavlja trenutak njenog sređivanja, već simbolično predstavlja uspostavljanje dvorskog identiteta. Samo nanošenje karmina je u osamnestom veku bilo prepoznato kao deo dvorske tradicije. Čak i Čarl Nikolas u svom delu kaže kako je ruž ništa manje od oznake za nivo i bogatstvo i kako od devojke najnižeg društvenog statusa može napraviti dvorsku damu. Interesantno je da se bira baš taj momenat gde je naglašeno stavljanje ruža, što je do tada bilo neuobičajeno u predstavama ovog tipa.<sup>5</sup> Takvo razmišljanje predstavlja osnovu za povezivanje ovog portreta sa uspostavljanjem identiteta dvorske dame. Time se pravi paralela „šminkanja“ sa uspostavljanjem ne samo personalnog, već i socijalnog, odnosno dvorskog identiteta. Iako čin sređivanja, odnosno toaleta jeste u neku ruku javni performans, Buše ga predstavlja tako sam čin gubi javni karakter. Ulaskom u najuži prostor oko Madam de Popadur, Buše stvara piktoralnu atmosfera tihog i intimnog protora čime izbacuje teatralni karakter scene i daje joj jednu dublju i promišljenu notu, koja je uočljiva i u ostalim njenim portretima.

slika 3:  
Žan Frederik Šal,  
*Portret Voljenog*,  
1783, Ulje na platnu,  
Privatna kolekcija  
iz rada: Lajer  
-Burcharth, Ewa.  
*"Pompadour's  
Touch: Difference  
in Representation."*  
*Representations*, Vol.  
73, No. 1, 2001



Portreti Madam de Pompadur predstavljaju najraskošnije primere „intelektualnih portreta“ koji su nastali u Francuskoj od 1730. pa sve do kraja veka. Naslikani od strane najistaknutijih osamnestovekovnih slikara, nažalost su bili zanemareni u nauci istorije umetnosti (Goodman 2008: 82). Na to su uticale predrasude vezane za francusko društvo osamnaestog veka koje je akcent življenja stavljalo na provod, uživanje i „raskalašnost“ ali i veselog, po mnogima neozbiljnog, kolorita koji je dominirao na slikama iz ovog perioda. Iz tog razloga je celokupno nasleđe vizuelne umetnosti rokokoja dugo bila zapostavljeno u nauci i smatrano manje ozbiljnim i intelektualnim. Od kraja dvadesetog veka, pa do danas su se stvari u nauci promile tako da su portreti iz ovog perioda dobili svoje novo čitanje koje je pokazalo da su oni u svakom smislu složeni, odnosno da predstavljaju produkt ozbiljnih razmišljanja i promišljanja. Ovo se posebno odnosi na portrete Madam de Pompadur koja je bila pravi primer osamnaestovekovne intelektualke u Francuskoj. Njeno obrazovanje je bilo kvalitetno. Završila je najbolje škole koje su žene tih godina mogle da završe. Iako su žene u to vreme dobijale znatno nekvalitetnije obrazovanja od muškaraca, Žan Antoan Posaon je bila dobro upućena u umetnost, lepo ponašanje, crtanje, pevanje, dobro je poznavala istoriju i religiju... Njena zainteresovanost za edukaciju i ozbiljne teme se da videti i na osnovu sačuvanih podataka o njenoj ličnoj biblioteci, ali i na portretima, gde su često kapitalna i vrlo značajna dela francuske literature zauzimala posebno mesto. Često je na portretima bila predstavljena u trenutku čitanja, ili kraj knjiga. Imala je instančan ukus i talenat za muziku. I pre dolaska na Versaj je pohađala časove sviranja i na taj način izgrađivala sebe kao elegantnu i gracioznu osobu. Sviranju je pridružila i dva druga talenta-pevanje i igranje (Ibid, 38-49). Pored knjiga, često su se na njenim portretima prikazivali i instrumenti koji su ukazivali na njenu muzičku obrazovanost. U radu *Pompadour's Touch: Difference in Representation*, dr Eva Lajer Burkhart govori o uticaju Madam de Pompadur na vizuelno uobličavanje sopstvenih portreta, odnosno njenu angažovanost i uključenost u proces osmišljavanja programa. Jasna zamisao onoga šta je želela da vidi na svojim portretima, omogućila joj je da tačno odredi šta će i kako biti predstavljeno.

Imajući u vidu angažovanost oko sopstvene vizuelne prezentacije, ozbiljana promišljanja o predstavljanju prikazanih obejkata, kao i sveukupno obrazovanje Madam de Pompadur, teško da se predstava njene toalete može posmatrati kao obična predstava dnevnog rituala. Položaj njenog tela na ovom portretu predstavlja karakteritičan položaj umetnika u trenutku stvaranja autoportreta. To je izuzetno važan detalj, jer on daje glavni osnov za razmišljanje o njenom uticaju na stvaranje portreta i njegovo poimanje kao svojevrsnog autoportreta. Pored položaja glave i tela koji ukazuju na autoportret i položaj ruku ne može biti zanemaren. Važno je istaći da je Madam de Pompadur bila desnoruka, a na portretu je prikazana kao levoruka. Tradicija predstavljanja leve ruke u pokretu bila je karakteristična za umetnike koji su sebe predstavljali u trenutku stvaranja autoportreta, odnosno beležili odraz iz ogledala koji su videli, te je dolazilo do inverzije odnosno do toga da desna ruka kojom stvaraju na slici bude prikazana kao leva (Hyde 2006: 58). Ovakvo razmišljanje samo potvrđuje ideju o saradnji između Madam de Pompadur i Bušea, odnosno zajedničkog smišljanja programa koje je onda kasnije Buše sprovodio u delo.

## KAMEJA SA LIKOM LUJA XV

Imajući u vidu iznešene pretpostavke o značaju scene toalete u kontekstu Madam de Pompadur, ali i njenog uticaja na stvaranje ovog portreta dolazi se do glavne tačke rada - portreta Luja XV. (slika 2) Jasno je da je portret Kralja na kameji namenski stavljen tako da posmatrač bez problema može da prepozna vladarsku sliku. Pod drugačijim okolnostima ovo bi na neki način moglo da označava potrebu Madam de Pompadur da definiše sebe, odnosno prikaže se kao neko ko je u ljubavnom odnosu sa Kraljem i na taj način sebe predstavi kao glavnu dvorsku ljubavnicu. Takvo tumačenje ima svoje uporište u tradicionalnom upotrebi medaljona koji su još od perioda renesanse smatrani veoma intimnim predmetima koji imaju funkciju da prikažu voljenu osobu. Na jednoj slici Žan Frederik Šala iz 1784, medaljon je prikazan u „tradicionalnoj“ funkciji, kao intimni predmet koji prikazuje ljubavnika, a koji predstavljena mlada dama u zanosu ljubi. (slika 3) Na Bušeovom portretu toalete Madam de Pompadur potpuno drugačije je prikazan voljeni čovek od načina na koji je prikazan

na primeru Šalove slike. Dva primera prikazuju dve priče o afinitetu ljubavi na drugačije načine, čime ne samo da ukazuju na razlike u drugačijem odnosu između ljubavnika (Lajer-Burcharth 2001: 78), nego i na činjenici da je ljubavnik Madam de Pompadur bio Kralj Francuske. Iz tog razloga je i ceo portret oslobođen erotičnosti i koketiranja i zrači jednom ozbiljnijom i temeljnijom notom prezentacije identiteta dvorske dame. Prisustvo Kralja, na taj način, dobija potpuno odgovarajuće značenje koje odgovara njegovom statusu, ali i govori o odnosu između njih u godinama kada je portret nastao.

Od 1752. godine, Madam de Pompadur je znanično prestala da bude ljubavnica Kralja. Nakon te godine, pa sve do 1756. godine, Luj XV je dozvolio da u potpunosti bude vođen od strane Madam de Pompadur. U tom periodu ona je uzela novu ulogu - *amie necessaire*. Napustila je Versaj i preselila se u svoj dvorac, *Bellevue*, koji je bio izgrađen po njenom

slika 4:  
 Žak Gaj, kameja Luja XV, 18. vek, kabinet medaljona, BN iz rada: Lajer-Burcharth, Ewa. "Pompadour's Touch: Difference in Representation." *Representations*, Vol. 73, No. 1, 2001





slika 5:  
Šarl Van Lo, Portret  
Marije Lečinska, 1741,  
Narodni muzej Versaja  
i Trijanona  
<https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/marie-leszczinska-queen-of-france-1703-1768/0AGLou4eZBqRw>

ukusu i za njene potrebe. Nije bio velik, ali je bio zadržljivo i veoma udoban. To je bilo mesto gde je sa Kraljem provodila zajedničke trenutke savetovajući ga i pružajući mu podršku u političkom smislu.<sup>6</sup>

Drugačiji odnos prema slici ljubavnika koji je prikazan na portretu toaleta može da se posmatra kao posledica novonastalog odnosa između njih dvoje. Lik Kralja jeste predstavljen na kameji kako su se i tradicionalno predstajali ljubavnici, ali je u čitavom kontekstu portreta i istorijskih činjenica, slika Kralja dobila potpuno novo tumačenje koje odgovara njihovom odnosu u momentu nastanka portreta. U želji da pomogne Kralju koji se nije najbolje snašao u ulozi apsolutnog vladara, poput njegovog prethodnika, Luja XIV, Madam de Pompadur je razvila dublji i iskreniji odnos u kom mu je pružala potpunu

podršku savetnika i pouzdane osobe. Kralj se sve češće oslanjao na savete Madam de Pompadur, te su njegove odluke mahom bile zapravo njene i na taj način je ona bila ta koja je na neki način „upravljala“ Kraljem.

Pored navedenog uticaja Madam de Pompadur na odluke Kralja i na vizuelno osmišljavanje čitavog portreta, njen uticaj je uočljiv i na izradi predstavljene kameje. Originalno, kameja je bila portret Luja XV predstavljenog u maniru rimskog imperatora u dragom kamenu od strane Žak Gaja. (slika 4) Poznato je da je Madam de Pompadour bila vešta u obrađivanju dragog kamenja, odnosno da su joj 1750. godine Buše i graver Šarl-Nikolas Košan pomogli da savlada tehniku graviranja (Goodman 2008: 39). Predstavljena kameja na portretu je bez dvoumljenja njena varijanta izrađene kameje po uzoru na originalnu. Samim tim štio je prikazana modifikovana verzija kameje daje se na značaju autorskom delovanju Madam de Pompadur u stvaranju slike Kralja. Ukoliko se uporede originalna kameja i ona prikazana na portretu, jasno je da je došlo do nekoliko izmena. (slika 2) Najočiglednija promena na kameji je pozadina, koja je na portretu roze boje. Roza boja je bila omiljena boja Madam de Pompadur i boja po kojoj je bila poznata u svoje vreme i po kojoj je i nijansa te boje dobila ime u Sevru, centru proizvodnje porcelana u Francuskoj. Boja u osamnaestovekovnoj kulturi nije bila minorna stvar, već je imala svoje posebno značenje (Goodman 2008: 39). Madam de Pompadur je izgled kameje, a time i sliku kralja prilagodila sebi i svom senzibilitetu, oblikovavši je u koloritu koji je bio poznat po njoj. Time je stvoren utisak Pompadurinog postavljanja sebe kao nekoga ko „oblikuje“ samog Luja XV, s obzirom da slika Kralja na portretu jeste materijalizovana verziju njene lične produkcije, proizvedena tako da odgovara njenim ukusima i afinitetima.

Slika Luja XV uočljiva je na još jednom primeru portreta iz 1741. godine koji je naslikao priznati rokoko slikar Šarl Van Lo kao zvanični portret Kraljice Marije Lečinske. Ovaj primer je važan jer se poređenjem prisustva slike Kralja sa prisustvom slike u okviru Toaleta Madam de Pompadur stvara još jasnija slika o odnosu Kralja sa njegovom ljubavnicom. Van Lo prikazuje Kraljicu odevenu u raskošnu haljinu kako stoji u svojom odajama, okrenuta prema posmatraču, a uz nju se nalazi bista Luja XV. (slika 5) Umetnik na ovoj slici prikazuje potpuno drugačiji odnos muškarca i žene od onog prikazanog na portretu toaleta. Na portretu Marije Ležinske bista Kralja je postaljena iznad Kraljice, i

prikazuje Kralja kako strogo gleda u njenom pravcu čime se uspostavlja neka vrsta muškog autoriteta nad ženom. U slučaju Bušeovog portreta Madam de Pompadur taj autoritet nije toliko naglašen. Kralj je u ovom slučaju prikazan na zglobo ruke, koja čak nije ni aktivna, u vidu ornamenta koji ulepšava Madam de Pompadur i koji ona bez problema u svakom momentu može da skine sa svog zgloba (Lajer-Burcharth 2001: 76-77).

U okviru portreta važno je skrenuti pažnju i na druge elemente koji su uočljivi na prikazanoj kameji Luja XV, a koji naglašavaju prijateljski odnos dve osobe baziran na ljubavi i poverenju. Lice Madam de Pompadur i kameja Kralja prikazani su u jednoj osi koja ostvaruje vizuelno jedinstvo naglašeno ne samo položajem i koloritom već i sličnim oblim oblikom. Kameja kao da ponavlja oblik lica predstavljene ljubavnice, a roza pozadina kao da naglašava boju na njenim usnama i obrazima i na taj način stvara jedinstvenu i zaokruženu celinu. Isto tako mašna oko

vrata Madam de Pompadur i mašna koja je od strane nje izvedena na predstavljenom kameji naglašavaju vezivanje, odnosno vernost između ove dve osobe.

Ljubav koja je postojala između Madam de Pompadur i Luja XV tokom godina je prešla iz jedne u drugu fazu - iz partnerske u prijateljsku ljubav. Iako su romansu otpočeli privučeni fizičkim izgledom, završili su je kao lojalni prijatelji sa mnogo dubljim odnosom i zrelijim oblikom ljubavi. Na portretu svoje toalete Madam de Pompadur je želela da Kralj dobije istaknuto mesto koje će biti lako uočljivo svakome ko portret bude video. Kroz njegovo prisustvo na slici, odnosno kroz kameju koja prikazuje njegov lik, definisala je sopstveni identitet istaknute žene osamnaestovekovne Francuske, koja ne samo da je uspela da se izdigne iznad buržoaskog, po rođenju stečenog statusa, nego i da od ljubavnice postane neko ko donosi odluke za Kralja i predstavlja njegov siguran oslonac.

<sup>1</sup>U situacijama omalovažavanja buržoaskog porekla Madam Pompadur, protivnici su je često pogrdno nazivali „ribom“ (*Poisson*, pravo prezime Madam de Pompadur, na francuskom zači „riba“) (Bernier 1981: 36).

<sup>2</sup>Više o značaju Madam de Pompadur u umetnosti i njenom patronatstvu u Posner 1990: 74-105.

<sup>3</sup>Više o budoarima u doktorskoj disertaciji Cheng 2011.

<sup>4</sup>Više o scenama toaleta u osamnaestom veku i njihovoj ulozi u zavođenju u Koda, Bolton 2006: 15-25.

<sup>5</sup>Posebno je interesantno što je prvobitno postojala ideja da se ovde predstavi cvet, ali je tek kasnije odabran motiv ruža što dodatno potvrđuje priču o „slikanju“ identiteta (Hyde 2006: 108).

<sup>6</sup>O odnosu Luja XV i Madam de Pompadur nakon 1752 godine u Pevit 2002: 113-185.

## LITERATURA

Berg, Clifford 1999: M. Berg, H. Clifford, *Consumers and Luxury: Consumer Culture in Europe 1650-1850*, Manchester University Press, 1999

Bernier 1981: O. Bernier, *The Eighteenth-century Woman*, New York, 1981

Cheng 2011: D. Cheng, *The History of the Boudoir in the Eighteenth Century*, School of Architecture, McGill University, Montreal, 2011

Goodman 2008: E. Goodman, *The Portraits of Madame de Pompadour: Celebrating the Femme Savante*, Berkeley, California, 2008.

Hyde 2006: M. Hyde, *Making up the Rococo: Francois Boucher and His Critics*. Los Angeles: Getty Publications, 2006

Jones 2013: C. A. Jones, *Shapely Bodies: The Image of Porcelain in Eighteenth-Century France. Studies in 17th- and 18th- Century Art and Culture*, Newark: University of Delaware Press, 2013

Koda, Bolton 2006: H. Koda, A. Bolton, *Dangerous Liaisons: Fashion and Furniture in the Eighteenth Century*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2006

Lajer- Burchart (2001): E. Lajer -Burcharth, *Pompadour's Touch: Difference in Representation*, Representations, Vol. 73, No. 1, 2001

Lajer- Burchart (2009): E. Lajer-Burchart, *Image Matters: The Case of Boucher*, essay in the catalogue for the exhibition *French Eighteenth-Century Painting from the Russian and Polish Collections*, National Museum, Warsaw, 2009

Mitford 2001: N. Mitford, *Madame de Pompadour*, New York, 2001

Pevit 2002: C. Pevit, *Madame de Pompadour: Mistress of France*, New York, 2002

Posner (1990): D. Posner, Donald. "Mme. De Pompadour as a Patron of the Visual Arts." *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 1, (March 1990), pp. 74-105.

## CAMEO WITH THE IMAGE OF LOUIS XV AS A MEDIUM OF DEFINING MADAME DE POMPADOUR'S IDENTITY IN THE PORTRAIT OF HER TOILETTE

Focus of this paper are portrait „Madame de Pompadour at Her Toilette“ and cameo presented in form of bracelet on Pompadour's wrist with the image of the King, Louis XV. Wide analysis of the portrait, as well as life of Madame de Pompadour and her relationship with the King, leads to revealing an exact purpose and meaning of presented cameo. Portrait was painted in 1758, by Francois Boucher, one of the Pompadour's favorite artists. Scenes of female toilettes were popular in French art since 16th century and the period of French Renaissance. Those were usually sensual scenes which were emphasizing eroticism and seduction of presented female figures. In the eighteenth century, Madame de Pompadour made some differences in toilette rituals and raised them to a higher intellectual level. During her morning rituals she led serious conversations with her audience which contained prominent intellectuals of her time. This portrait must be observed and analyzed in such context, with no elements of prurience or coquetry, but deeper and more complex ideas. Madam de Pompadour was well educated women with wide range of interests. Even before she came to Versailles and become official mistress of the King, she was interested in various types of arts. As official mistress of the King, she became one of the most prominent female patrons of visual arts in 18th century and person whose portraits are among the most intellectually complex portraits of this period. For those reasons portrait of her toilette must be considered more seriously than only a presentation of the King's mistress who is applying rouge on her lips. Here, make up and „making up“ are compared with the establishment of royal identity and „making up the royal self“, considering that she was bourgeoisie by birth. Portrait of the King is also supporting the process of making up her identity, but in a new way which is corresponding to the biographical facts from the Pompadour's life. In the year when portrait was made, Madame de Pompadour was not King's mistress any more. She became figure more important for the King - his very close friend and private counselor. She was the person whom King believed and whose opinion he appreciated the most. As his advisor she was standing behind many decisions which were signed by King. Presenting Louis XV on her wrist, in a form of cameo which was designed by her, Boucher literally placed Madame de Pompadour above the King. In that way she was defined as a female who holds King on her wrist as a piece of jewelry which could be removed whenever she wants, but still it would never be removed due to the sincere friendship between the two of them.

[milicmiomir@yahoo.com](mailto:milicmiomir@yahoo.com)

# SIMBOLIZAM U DELU GABRIJELA FON MAKSA

DUŠICA NIKOLIĆ

*U ovom tekstu biće reči o slici Vivisektor, slikara Gabrijela fon Maksa. U radu je ukazano na značaj simbola u slikarstvu, kao i na samu sliku kao simbol onoga na šta umetnik želi da skrene pažnju.*

*Ključne reči: slikarstvo, simbolizam, nauka, istraživanje, vivisekcija, Gabrijel fon Maks*

**S**imbolizam kao pravac devetnaestog veka po nekim osobinama blizak je romantizmu. Odvaja se od naturalizma i realizma unošenjem nesvesnog i duhovnog. Oživljava sadržaje pesništva, mitologije, Biblije... Pomoću mašte možemo rekonstruisati stvarnost onako kako mi želimo. Nestvarno i nemoguće postaje stvarno i moguće. Svaka figura dobija drugačije značenje, a svaka slika dobija dublji smisao koji se može tumačiti na razne načine (Hofstetter 2000: 17-28). Upravo to je predstavio i Gabrijel fon Maks na svojoj slici „Vivisektor”. Prvi put je bila izložena 1883. godine i dugo bila kritikovana zbog tadašnjeg načina istraživanja koji je upravo tu prikazan. U pitanju je fenomen savremenog istraživanja – vivisekcije, odnosno rasecanja živih ljudi i životinja, u ovom slučaju psa. Ovo je vid protesta nad tadašnjom praksom koja se sprovodila u vreme kada je etička strana eksperimenata nad životinjama bila zanemarena. Ideologija kojom se Maks vodio bila je naglašavanje sličnosti između čoveka i majmuna. Njegovi majmuni poseduju i ljudske karakteristike. Imaju ljudska imena i naslikani su u tradicionalnom portretnom položaju. Oni su preokupirani aktivnostima jednog savremenog čoveka kao što su umetnost, politika i nauka. Ovim potezom, Maks je želeo da majmune odvoji od ostalih životinja i da ih priključi savremenom ljudskom svetu. Na slici vidimo žensku figuru koja u ruci drži psa koji je trebalo da bude podvrgnut eksperimentu. Vaga koju drži u ruci pokazuje da je srce teže od mozga. U gornjoj zoni vage vidimo biblijsku predstavu Kaina i Avelja. Budući da je tada bilo teško objasniti ovu zadivljujuću sliku, Maks deset godina nakon njenog objavljivanja otkriva njeno značenje:

„Duboko ubeđenje me je navodilo prilikom oslikavanja ove slike 1883. godine. Kupac mi je obećao da će uraditi neku gravuru i da će je posvetiti kraljici Viktoriji koja bi možda mogla da zaustavi vivisekciju u Engleskoj” (Richtter, 2011). Međutim, ovo obećanje nikada se nije ispunilo. Na slici je predstavljen doktor, sa izrazom lica koji nam ukazuje da je lišen svake emocije. On je zarobio živog psa kako bi ga podvrgao

„naučnom” mučenju i kako bi posmatrao njegov bol. Međutim, povređenog psa je zgrabila ova žena sa vagom u drugoj ruci koja pokazuje kako je srce jednog živog bića uvek važnije od mozga nekog naučnika. Nalazi se u središtu slike i izgleda kao da je obasjana nekom svetlošću ili možda ta svetlost izlazi iz nje. Već po tome vidimo da je ona simbol nečeg dobrog, nečeg uzvišenog, nečeg što je u suprotnosti sa ostatkom slike. Sam Maks piše u svojim beleškama da je ona boginja saosećanja. U desnoj ruci drži izmučenog psa kojeg je trebalo žrtvovati i ubiti zarad postizanja zadovoljstva jednog naučnika. U levoj ruci drži vagu na kojoj se sa jedne strane meri srce, a sa druge mozak. Srce, koje je ukrašeno i lovorovim vencem, simbolom pobede je i prevagnulo. Time se jasno ističe da je srce, odnosno duša, ono što se jedino može meriti i ono što zaista vredi. Ono takođe predstavlja one unutrašnje čovekove vrednosti koje slikar pokušava da istakne i za koje se bori. Humanost i saosećanje su one vrednosti na kojima on insistira, a koje su čoveku tadašnjeg vremena ostale nepoznate i na koje on pokušava da skrene pažnju. Mozak koji stoji suprotno od srca ovde ima negativnu simboliku. Ono ovde simbolizuje pohlepu i radoznalost jednog naučnika koji želi da dođe do jednog novog otkrića, pa makar se ono zasnivalo na bolu i patnji drugih. Predstavlja nešto materijalno kome je potrebno

Vivisektor, 1883., Nova pinakoteka, Minhen; dostupno na: <https://www.flickr.com/photos/bonnetmaker/5105698980>



priznanje, nešto zbog čega je zanemareno ono duhovno koje se nalazi na drugoj strani, a to je srce.

Simbolično se na vrhu vage nalazi predstava Kaina i Avelja sa čuvenom rečenicom. Nije slučajno. Sam događaj koji je u pripremi jeste direktna asocijacija pomenute biblijske scene. I ovde možemo reći da brat ubija brata, odnosno jedno živo biće pokušava da oduzme život drugom živom biću zarad sopstvene koristi. Ako imamo u vidu da je pas simbol vernosti i da ga često nazivaju čovekovim najboljim prijateljem, onda je paralela koja se pravi sa biblijskom scenom ovde potpuno opravdana.

Za stolom sedi pomenuti naučnik koji je i izvršilac eksperimenta nad psom, odnosno vivisekcije. Predstavljen je u mračnom uglu što i simbolizuje njegovu mračnu stranu u trenutku kada

mu je oduzet predmet proučavanja, odnosno pas. Cela slika je usaglašena i svaki deo je jasno predodčen. Simbolika je jasna. Naučnik koji se nalazi na desnoj strani direktno je povezan sa mozgom koji se nalazi na jednom tasu vage. Nasuprot njemu stoji žena sa psom što se može povezati sa srcem na drugom tasu vage. Žena i pas su stopljeni u jedno i predstavljaju onu stranu koja je pobedila, a to je pravednost, humanost i život. Poruka je jasna i predstavlja neku vrstu apela koji umetnik želi da prenese široj publici. Možemo je shvatiti kao neku vrstu pobune protiv tadašnjeg društva koje je zanemarivalo bitne ljudske vrednosti i na koje im umetnik ovom slikom skreće pažnju. Slikar jedino ovakvim načinom može skrenuti pažnju na nepravde koje su se događale u tadašnjem društvu, u društvu koje nije poznavalo moral.

---

## LITERATURA

Hofstetter (2000): Hans H.Hofstetter, *Symbolismus in Deutschland und Europa*, in SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920, hrg.von I. Erhardt, S. Reynolds, Munchen 2000, 17-28

Richter (2011): Margaret Mary Richter, „Gabriel von Max: The Artist, the Darwinist and the Spiritualist“ (PhD diss., New York University, September 1998.); in Gabriel von Max, Frye Art Museum, Seattle, Wash., 2011.

Facos 2009: Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, University of California Press, 2009.

---

## SYMBOLISM AS THE DIRECTION OF THE 19TH CENTURY ART

Symbolism as the direction of the 19th century in painting, as in other types of art expresses as well as a state of mind and the mind. Consequently, it is used unreal motifs, performances and metaphors to demonstrate the likelihood of another reality that is happening around us. The essence of symbolism is that one idea never directly express, but that by means of symbols and secret clues reach a final message. So here Gabriel von Max through the different views tried to draw attention to a problem of contemporary society.

dusican93@gmail.com

# KVART KOPEDE U RIMU

NINA RAKOJEVIĆ

*Nakon ujedinjenja Italija teži kreiranju novih stilova u umjetnosti. Kako bi opravdala svoj legitimitet, nova umjetnička kretanja nisu smjela oponašati prethodne historijske pravce. U razvijenim gradovima pojavljuje se stile florealne kao varijanta Ar-Nuova. Rad se osvrće na djelo Đina Kopede i njegov kvart u Rimu. Ovo arhitektonsko ostvarenje predstavlja mješavinu različitih, naizgled nespojivih stilskih elemenata i tako čini neponovljivu cjelinu.*

*Ključne riječi: Đino Kopede, kvart Kopede, Rim, stile florealne, Ar-Nuvo*

Šezdesetih godina devetnaestog vijeka Italija postaje geopolitička realnost. Trupe Viktora Emanuela II i Garibaldi se bore za formiranje nacije, pa se iz toga rađa italijanska država sa prestonicom u Torinu. Glavne ulice i centralni trgovi u gradovima bili su posvećeni kralju. Arhitektura i gradski prostor uopštretiran je kao didaktički instrument u građenju kolektivne svijesti o minulim događajima. Situacija u kojoj se našla Italija bila je vrlo specifična. Prvi talasi izgradnje u novoj državi su manipulirali arhitekturom u službi sjećanja na prošlost i na put koji je pređen da bi se ujedinila nacija (Kirk 2005: 185). Kasnije težnje su bile fokusirane na dokazivanje da oni koji su tada živjeli i učestvovali u kreiranju kulturnog života nisu manje vrijedni od svojih predaka, te su stoga tražili nove načine izražavanja (Kirk 2005: 224).

Preporod Italije podrazumijevao je nova arhitektonska rešenja, bez reprodukcije prethodnih stilova. Ideja je bila da se umjetnosti vrati život i izbrišu tragovi prošlosti. Svijest o umjetnosti se širila putem bijenala i trijenala u Veneciji i Milanu, ali

uprkos tome Italija je u pogledu umjetničkog razvoja dosta zaostajala za Francuskom.

Značajan događaj za razvoj novih stilova bila je Međunarodna izložba primijenjenih umjetnosti održana 10. maja 1902. godine u Torinu. Projekat za izgradnju paviljona uradio je Raimondo d'Aronko, koji je 1893. godine projektovao paviljon za Otomansku nacionalnu izložbu, a nakon toga radio na rekonstrukciji Svete Sofije, čija je kupola poslužila arhitekti kao inspiracija za poduhvat iz 1902. Torino je te godine bio mjesto susreta protagonista Ar-Nuova poput Orte, Olbriha, Mekintoša, Berensa, pa se upravo ovaj stil postavio kao najplodonosnija unija umjetnosti i industrije koja može pomoći da se kreira moderna estetika koja bi obogatila svakodnevni život. Paviljon je trebalo da pokaže mogućnost ekstremne slobode. U manifestu izložbe iznijete su težnje za oslobađanje od historijskih stilova, tražilo se samo novo, originalno. U skladu sa tim, da ne bi ugrozio poziciju Italije u razvoju novog umjetničkog pravca, d'Aronko je negirao bilo kakve veze sa Olbrihom, iako je prethodno boravio kod njega u Darmštatu. Pariški

Kvart Kopede,  
fotografija: Nina  
Rakojević





Paukova palata,  
fotografija: Nina  
Rakojević



Fontana Žaba,  
fotografija: Nina  
Rakojević

*L'Art Nouveau*, minhenski *Jugendstil*, bečka secesija, u Italiji simbolično dobija naziv *Liberty* ili *stile floreale* (Kirk 2005: 15-16).

„*L'agonia floreale*“ je stil koji je čisto dekorativan, bez nekih naročitih napredaka u planiranju i strukturi, s ornamentom kao glavnom formom. Ornament je rađen u plitkom i dubokom reljefu, drvetu, štuko tehnici, vuni, koži, staklu (Meeks 1961: 113). Italijanski *Ar-Nuvo* se uglavnom dovodio u vezu sa buržujskom klasom, pa je „cvjetao“ na zgradama novih bogataša, privatnim kućama, poslovnim zgradama, kafićima, restoranima i luksuznim hotelima. Uglavnom je bio zastupljen u Torinu, Milanu i Đenovi, gdje su trgovci mogli sebi da priušte skupe simbole društvenog statusa. Među ovim građevinama se nalaze i *Palazzo Castiglioni* Đuzepea Somaruge u Milanu, *Villino Florio* Ernesta Bazila u Palermu, Nacionalna galerija moderne umjetnosti u Rimu. S druge strane, gotovo da uopšte nema primjera u sakralnoj arhitekturi (Kirk 2005:19).

Jedna od najupečatljivijih figura među italijanskim arhitektima ovog perioda bio je Đino Kopede. Rođen je 26. septembra 1866. godine u Firenci. Otac mu se bavio dizajnom namještaja, pa je i Đino, sa svojom braćom Adolfom i Karlom, započeo karijeru u porodičnom biznisu. Prvi se u porodici zainteresovao za arhitekturu i nakon stečene diplome iz primijenjenih umjetnosti upisao je studije arhitekture u Firenci, koje uspješno završava 1891 (Pimpinella 2012: 7-8). Godine 1897. bogati Firentinac škotske i srpske krvi Evan Mekenzi zapošljava Đina da rekonstruiše i opremi jednospratnu vilu u okolini Đenove. Ovo je poduhvat od kog će Kopedeova karijera u domenu stambene arhitekture krenuti uzlaznom putanjom.

Predio u kom se nalazila vila pružao je Đinu toliku slobodu da kombinuje kule, kupole, lođe, zidove sa puškarnicama, mostove koji spajaju krila građevine, udubljenja nalik na pećine i da sve to utvrdi zidom. Firentinski uticaj gubi svoju čitljivost u mješavini elemenata. Dvorac je istovremeno minijaturan i groteskno gigantski. Kopede kreira zamak iz fantazije, Diznilend spreman za bal pod maskama (Kirk 2005:32).

Đino je bio izuzetno cijenjen u Đenovi i Firenci, o čemu svedoči i to da 1903. postaje dopisnik Kraljevske akademije za umjetnost i dizajn u Firenci. Međutim, za života nije istu slavu doživio u Rimu, u koji se seli nakon smrti oca i supruge. Kritičari mu nisu bili naklonjeni jer su projekti i ideje koje je prezentovao

odudarali od ustaljene prakse u arhitekturi Rima. Novinari su bili malo blaži. Nazivali su njegov stil ultrafuturističkim, a često su pisali da nije bitno kako se zove već da se ljudima dopada (Kirk 2005: 34).

Kopede umire iznenada, 20. septembra 1927. godine, od plućne bolesti. Sahranjen je u porodičnoj grobnici na groblju San Miniato u Firenci (Pimpinella 2012: 16). Međutim, postoje priče da je izvršio samoubistvo, ne mogavši da se pomiri sa nerazumijevanjem i kritikama u glavnom gradu. Kako bilo, Đino Kopede je ostavio neizbrisiv trag u arhitekturi Italije svojim hrabrim, slobodnim i eklektičnim djelima.

Posljednja porudžbina koju je prihvatio, 1915, i radio do smrti bila je kompleks zgrada u Rimu. Kwart, koji danas nosi ime po svom projektantu, se nalazi na Trgu Mincio, između vile Albani i vile Torlonja. Planirano je da sadrži osamnaest luksuznih palata i 27 manjih vila od kojih je samo pola izgrađeno. Sve ono što je primijenio pri projektovanju dvorca za Mekenzijeve, Kopede prenosi u urbanu sredinu. Kombinovao je sve što mu je palo na pamet, gotičke groteske, renesansne, manirističke, barokne, mavarske elemente.

U kvart se ulazi kroz ulicu *Via Dora*, ispod kolosalnog, bogato dekorisanog luka koji spaja dva krila Palate ambasadora. Arhitekta je svakako bio inspirisan trijumfalnim lukovima sa Rimskog foruma, ali je tu ideju realizovao u sopstvenom, dobro prepoznatljivom maniru, te stoga nije bilo bojazni od potencijalnog lošeg tumačenja integrisanja istorijskih uzora u svoje djelo, o čemu svjedoči i veliki luster od kovanog gvožđa koji visi sa unutrašnje strane. Na jednom od prislonjenih stubova koji pridržavaju luk je uklesano ime arhitekta, „GINO COPPEDÈ“. Na jednom ćošku zgrade nalazi se skulptura Bogorodice sa malim Hristom. Što se tiče Palate ambasadora, nju čine dvije zgrade. Na uglovima okrenutim ka ulici *Via Tagliamento* nalazi se po jedna kula sa obje strane. Između ove dvije zgrade trougaone osnove, sa kulama, fasadnom plastikom, rustičnim prizemljem vlada potpuna asimetrija.

Srce kvarta je *Piazza Mincio* i *Fontana delle Rane*, tj. fontana žaba. Ova fontana postala je poznata po tome što su Bitlsi, nakon jednog nastupa u obližnjem klubu *Piper*, uskočili u nju potpuno obučeni (Turismoroma.it). Ka malom trgu prednjom stranom su okrenute još dvije palate. *Palazzo del Ragnodobila* je ime po velikom zlatnom



pauku koji se nalazi iznad ulaznih vrata. Podsjeća na monumentalne asirsko-vavilonske hramove. Fasada je žute boje, upotpunjena secesijskim elementima, gotičkim groteskama i mavarskom dekoracijom. U nivou četvrtog sprata nalazi se predstava viteza, zlatnom bojom na crnoj pozadini, sa ispisanom rječju „LABOR“, tj. rad. Na palati na uglu ulica *Via Brenta* i *Via Aterno* uklesana je godina 1926. („ANNO DOMINI MCMXXVI“), što je pet godina nakon izgradnje Palate ambasadora. Iznad prvog sprata je natpis „INGREDERE HASAEDES / QUISQUIS ES AMICUS ERIS / HOSPITEM SOSPITO“ – „Uđi u ovu kuću i, ko god da si, postaćeš prijatelj. Kao gost bićeš zaštićen“. Uz dobrodošlicu ispisanu oko ruba ulaznih vrata, „OSPES

Palata ambasadora,  
fotografija: Nina  
Rakojević

Vikendica vila,  
fotografija: Nina  
Rakojević



SALVE“, moglo bi se zaključiti da je Kopede, koliko god često bio nejasan javnosti, želio da se ljudi osjete prijatno i uživaju u njegovim ostvarenjima.

Možda najbajkovitija od svih u okolini jeste *Villino delle Fate* ili Kuća vila. Ovdje Kopedeova kreativnost dostiže vrhunac. U potpunoj asimetriji on ostvaruje sklad. Kombinuje mermer, ciglu, terakotu, drvo, staklo i kovano gvožđe. Fasada je oker boje sa raznovrsnom plastičnom dekoracijom i slikanim predstavama. Prizemlje je oslikano geometrijskim i arabesknim motivima. Na višim spratovima su ljudske predstave, puti, reljefni ukras. Na fasadi okrenutoj ka ulici *Via Aternonalazi* se nalazi veduta Firence sa natpisom „FIORENZA BELLA“ i glavnim simbolima grada, crkvom *Santa Maria del Fiorei* i *Palazzo Vecchio*. Predstavljeni su i Dante Aligijeri i Frančesko Petrarca. Osim Firence naslikan je i lav svetog Marka, kao simbol Venecije. Naslikane su još i procesija monaha franjevačkog reda, sat, motivi zodijaka, grb sa zmijom, kao i Vučica sa Romulom i Remom. Iako je sličnost između ovih zgrada rustična obrada prizemlja, Kuća vila se u potpunosti razlikuje. Nema notu monumentalnosti, već zidovi izgledaju kao da su od lakog platna sa zlatnim vezom. Fasada je restaurirana 1954. godine. Kwart je često bio na meti vandala, posjetilaca već pomenutog kluba Piper.

Prolaskom ispod veličanstvenog luka kao da

se ulazi u sasvim drugi svijet. Kwart je istovremeno miran, ušuškan, hipnotišući, pa ne čudi što su se reditelji u više navrata odlučili da ovdje smjeste svoje filmske priče. Kwart Kopede korišćen je kao set za snimanje horor filmova Daria Arđenta „*Inferno*“ i „*L'ucello dalle piume di cristallo*“. Kwart se, takođe, pojavljuje u filmovima „*Il profumo della signora in nero*“ Franleska Barilija, „*Ultimo tango a Zagarol*“ Nanda Čićera i „*Audace colpo dei soliti ignoti*“ Nanija Loja (Isto).

Đino Kopede je od svih prethodnika i savremenika koji su u svoje projekte uključili elemente novog stila najraskošnije koristio ornamente. Najviše je kritikovan, ali je uspješno nalazio klijente koji su cijenili njegov rad. Uspio je da pomiri svoje umjetničke težnje sa potrebama koje su bile prisutne u Italiji tog vremena, da uskladi tradiciju i ideje svojih praočeva sa percepcijama današnjih metoda („*ARTIS PRAECEPTA RECENTIS / MAIORUM EXEMPLA OSTENDO*“) (Kirk 2005:34). Uprkos prisustvu i istrajnosti brojnih motiva *Liberty stila*, mnogo bi tačnije bilo uspostaviti termin *stile Coppedè*, kao ličnu varijantu *stile floreale* (C. L. V. Meeks, n.d., 124). Ovaj magični dio Rima predstavlja sumu i vrhunac Đinovog projektovanja. Iako se možda ne ubraja u neke uobičajene turističke lokacije, kvart Kopede svakako predstavlja mjesto koje zaslužuje pažnju kako istraživača, tako i znatiželjnika i turista.

## LITERATURA

Kirk 2005: T. Kirk, *The Architecture of Modern Italy vol. 1; The challenge of tradition 1750 – 1900*, New York: Princeton Architectural Press

Kirk 2005: T. Kirk, *The Architecture of Modern Italy vol. 2; Visions of Utopia 1900 – present*, New York: Princeton Architectural Press

Meeks (1961): C. L. V. Meeks, *The real Liberty of Italy, the*

*stile floreale*, *The Art Bulletin* 43 (New York 1961), 113-130

Pimpinella 2012: G. Pimpinella, *Il fantastico Quartiere Coppedè, Tra simboli e decorazioni*, Roma: Società Editrice Dante Alighieri

Turismoroma.it., 'The Quartiere Coppedè - Turismo Roma'. N.p., 2015. Web. 10.05.2015.

## COPPEDÈ DISTRICT

The international exhibition of decorative arts in Turin introduced avant-garde to Italy. Freedom from historical styles and traditional canons was the key, not only to the Turin program, but to all that was to come in first decades of the twentieth century. It was *liberty* or *stile floreale* that emerged as the best architectural solution and Gino Coppedè used that liberty to the fullest. Being one of the most extraordinary figures in Italy in that time, Coppedè managed to reconcile Renaissance, Gothic, Moorish, Babylonian elements in his work. His *Quartiere* in Rome, near the Piazza Buenos Aires, is an excellent example of his inspiration and enthusiasm. By passing under colossal arch that joins two wings of the Ambassador's Palace and stepping into a fairytalelike quarter, a whole different world is revealed. A world where giant spiders, Latin inscriptions, frescoes depicting cities, frogs, Renaissance writers, coexist in perfect harmony. Even though he was the most luxurious user of ornaments and *stile floreale* was the base of his work, it might be more accurate to consider this as „*style Coppedè*“, a personal variant of Italian Art Nouveau.

# MUZEJ KRALJA PETRA PRVOG VELIKOG OSLOBODIOCA ILI KULTURNI CENTAR KUĆA KRALJA PETRA PRVOG?

MA MILICA MAĐANOVIĆ

*Podignuta krajem devetnaestog veka kao reprezentativni rezidencijalni objekat imućnog beogradskog trgovca, vila u Ulici Vase Pelagića 40, u kojoj je poslednje dve godine života proveo kralj Petar Prvi Karađorđević, predstavlja prepoznatljiv lokus senjačke vizure s pravom svrstan u red spomenika kulture. Ovom prilikom ćemo nakon konciznog prikazivanja istorijata i komentarisanja arhitekture građevine, aktuelnom funkcionisanju Kulturnog centra kuća kralja Petra Prvog suprotstaviti koncept Muzeja kralja Petra Prvog Velikog Oslobodioca, sa ciljem promocije i doprinošenja razvoju potencijala objekta.*

*Ključne reči: Muzej kralja Petra Prvog Velikog Oslobodioca, Kulturni centar kuća kralja Petra Prvog, očuvanje kulturnog nasleđa, rezidencijalna arhitektura.*

**P**odignuta 1896. godine na padini Topčiderskog brda kao reprezentativni letnjikovac imućnog beogradskog trgovca, g. Đorđa Pavlovića, poznata kao rezidencija kralja Petra Prvog Karađorđevića, vila u Ulici Vase Pelagića broj 40 svojim dopadljivim formama i danas predstavlja markantan doprinos pitoresknom ambijentu Senjaka (Sl. 1). Sledeći savremene trendove beogradske elite, g. Pavlović je nedaleko od drumu koji je povezivao prestižne prestoničke lokuse – Gospodarsku mehanu, kompleks kneza Miloša, Topčidersku šumu i lovište Košutnjak – na prostranom imanju, među voćem i egzotičnim stablima, podigao objekat namenjen momentima relaksacije, pomodne dokolice i prezentovanju imućstva svog vlasnika.

Zidana klasičnim materijalom – opekama sa drvenom međuspratnom konstrukcijom i mansardnim krovom – vila se sastoji od suterena, prizemlja, sprata i tavana. Artikulacija unutrašnjih prostora na svim nivoima rešena je prema identičnom konceptu – oko stepenišnog hodnika, glavne komunikacione tačke etaže, simetrično su raspoređene prostorije različitih dimenzija. U suterenu su smešteni kuhinja i magacinski prostori; prizemlje je, sa trpezarijom, malim i velikim salonom, preuzelo funkciju reprezentativnog *piano nobile* namenjenog prezentaciji društvenog statusa vlasnika i primanju gostiju; a na spratu se nalaze spavaće i prostorije za privatnije momente svakodnevice. Shodno funkciji letnjikovca podignutog u arkadijanskom ambijentu bujne vegetacije, zidna platna su olakšana visokim prozorima, maksimalno angažujući potencijale prirodne svetlosti, dok se veliki salon prizemlja i glavna spavaća soba na spratu zastakljenim vratima otvaraju



prema terasama. U skladu sa savremenim trendovima arhitekture vile-letnjikovca, sledeći razučene gabarite i prilagođavajući se okolnom pejzažu, arhitektonski omotač odlikuje se dinamičnom kompozicijom različito tretiranih fasadnih platana, ritmom isturenih i uvučenih masa i pitoresknom, asimetričnom siluetom sa dominantnim vertikalnim akcentom u ljupko oblikovanoj lukovičastoj kupoli sa vitkom lanternom. Oblikovane prema eklektičkim načelima akademski formiranog autorskog rukopisa za sada neutvrđenog graditelja, fasade karakteriše dinamičnost asimetrično apliciranih elemenata iz neoklasicističkog i neobaroknog morfološkog repertoara.

Najznamenitiji žitelj vile na Senjaku, kralj Petar Prvi Karađorđević, u čiju čast je građevina imenovana, boravio je u njoj poslednje dve godine svog života.

Sl. 1. Vila u Ulici Vase Pelagića br. 40, pogled sa severo-istoka.

fotografija: Milica Mađanović



Sl. 2. Interaktivni mozaik u Memorijalnoj sobi.

fotografija: Milica Mađanović

Ozbiljno narušenog zdravlja nakon iskušenja albanske Golgote i teških ratnih godina, kralj Petar je, vrativši se 1919. godine iz Grčke u domovinu, poslednje dve godine proveo živeći umereno, u spokoju bogatog zelenila bašte prigradske vile, okružen bližnjima. U skladu sa ličnošću i afinitetima starog vladara, inventar kraljeve rezidencije karakterisao se gotovo podvižničkom skromnošću. Uzdržano dekorisana lusterom, vladarevim portretom i sabljom, kraljeva spavaća soba bila je opremljena samo osnovnim komadima nameštaja – vojničkim gvozdanim krevetom, garderobnim ormanom, stočićem sa umivaonikom i bokalom. Nešto raskošnije bile su uređene prostorije prizemlja – u trpezariji se nalazila ikona Svetog Andrije Prvozvanog, krsne slave Karađorđevića, dok je mali salon u kome je kralj Petar provodio najviše vremena bio opremljen udobnim foteljama i portretima kraljevskog Doma. Nakon nekoliko dana teškog bolovanja, 16. avgusta 1921. godine, okružen članovima porodice i visokim državicima, kralj Petar Prvi preminuo je u asketskoj vojničkoj postelji iznajmljene vile na Senjaku. U salonu rezidencije starog vladara iste večeri je održana sednica vlade na kojoj je napisan i potpisan protokol o kraljevoj smrti, prilikom čega je, između ostalih, doneta odluka da se vila g. Pavlovića otkupi za Narodni muzej, pod uslovom da odaje u kojima je kralj Petar boravio ostanu nepromenjene.

Proći će tri godine od smrti kralja Petra, kada će, pod direktivom Ministarstva prosvete, biti oformljen tročlani Odbor za osnivanje Muzeja kralja Petra Prvog i, u tu svrhu, vila biti otkupljena od porodice Pavlović. Ovom prilikom, iste, 1924. godine, podignuta je, po ugledu na rešenja ispred Starog i Novog dvora, monumentalno komponovana ulazna

kapija, jedna od najreprezentativnijih beogradskih građevina ovog tipa, koja nosi natpis „Muzej Kralja Petra Prvog Velikog Oslobodioca“ i tri značajna datuma vezana za vladarev život – godine rođenja, stupanja na presto i smrti. Kao jedan od najvećih izazova pri formiranju muzeja pokazao se mali broj ličnih stvari skromnog vladara spartanskih navika, koji je uslovio nedostatak prikladnih eksponata. Sa ciljem formiranja adekvatne memorijalne celine Odbor je prikupio raznovrsne predmete – delove automobila i motocikl kralja Petra, novu spavaću sobu, police za knjige, proglase i plakate iz vremena Petrove vlade, pisci sto sa nekoliko knjiga. Zidovi velikog salona vile bili su oživljeni reljefnim prikazom proboja Solunskog fronta i velikom slikom prelaza preko Albanije, dok su u hodnik su postavljena platna manjeg formata sa motivima iz Prvog svetskog rata i scenama albanske Golgote. Izgleda da je tokom izvesnog perioda Muzej funkcionisao, prilikom čega je postojala namera da se obogati obimnom zbirkom službene vladareve prepiske. Za čuvara Muzeja određen je Vukoman Nikolić, veran pratioc kralja Petra koji je u njegovoj službi bio od 1910. godine. Ipak, obilazeći prema nalogu kneza Pavla vilu na Senjaku, desetak godina nakon inicijalnih napora iz 1924. godine, Milan Kašanin nije zatekao Muzej u funkciji.

Budući da se imanje sa vilom na Senjaku vodilo kao dobro u vlasništvu Ministarstva prosvete, 1946. godine prostori objekta su korišćeni za smeštaj Osnovne škole „Branko Radičević“, a kasnije i bivše škole „Stefan Nemanja“. Kao što često biva sa nepostojanim tokovima istorije, isti razlozi iz kojih danas težimo očuvanju vile u Ulici Vase Pelagića 40, u izmenjenoj idejno-političkoj klimi posleratnog perioda uslovili su njeno krajnje zanemarivanje, pri čemu će, nakon što je kraće vreme služila kao škola, u građevini duži niz godina stanovati više porodica.

Ponovno interesovanje i pažnju vila je zavredela nakon još jednog istorijskog obrta, te je, nakon što je 1992. godine uvrštena u red spomenika kulture (Službeni glasnik grada Beograda, 26/92), na izmaku 20. veka, u periodu od oktobra 1996. do aprila 1997. godine, ruinirana građevina detaljno obnovljena prema projektu Zavoda za zaštitu spomenika kulture.

Godine 2005. započeta je finalna etapa burnog istorijata vile na Senjaku, aktuelna do današnjeg dana – objekat je predat na korišćenje Opštini Savski venac. Nakon adaptacije koju je Opština izvršila, 2010. godine, vila na Senjaku je u funkciji kulturnog centra

u čijem se nazivu, „Kulturni centar kuća kralja Petra Prvog“, čuva uspomena na njenog najznamenitijeg stanara. Ovom prilikom u bivšu spavaću sobu kralja instaliran je interaktivni mozaik, autora Marka Todorovića i Jane Rodić, sastavljen od reprodukcija više stotina fotografija koje prikazuju vladara, njegovu porodicu, savremenike i aktuelne događaje, tvoreći kraljev portret (Sl. 2). Aplikacijom prilagođenoj smart telefonima posetiocima su dostupni dodatni multimedijalni sadržaji postavke u „Memorijalnoj sobi“. Iako nesumnjivo konceptualno interesantan i vizuelno atraktivan, mozaik ne raspolaže širim informativnim sadržajem, dubljim edukativno-interpretativnim slojevima ili, pak, podsticajnijim interaktivnim mehanizmima. Istina, posetioci su pozvani da se individualno uključe u otkrivanje priče „iza“ fotografija, međutim, stiče se utisak da ona nije dovoljno elokventna niti kohezivna, te se može zaključiti kako bi edukativno-informativnom nadgradnjom i pažljivijim promišljanjem ponuđenog sadržaja stalna postavka „Memorijalne sobe“ dostigla svoj pun potencijal, prevazilazeći nivo prozaičnog kurioziteta.

Premda su, nakon perioda letargičnog korišćenja potencijala vile na Senjaku, poslednjih godina načinjeni pomaci u svakodnevnom funkcionisanju Kulturnog centra, te su omasovljeni kulturno-umetnički programi, mora se postaviti pitanje koliko oni svojim karakterom pogoduju istorijskom objektu za koji su prostorno vezani. Određeni sadržaji, kao što je već tradicionalno učestvovanje Centra u manifestaciji „Dani evropske baštine“ ili program „Portret kralja Petra Prvog“ organizovan 11. jula 2014. godine kojim je obeleženo 170 godina od rođenja kralja, nesumnjivo doprinose pozicioniranju ustanove kao jednog od žarišta kulturne mape Beograda. Ipak, mora se preispitati prikladnost i opravdanost drugih, kao što je niz izložbi i radionica trećerazrednih dometa.

Deluje, takođe, neophodno postaviti pitanje koliko je adekvatno formalno-pravno pripajanje ovog kulturno-istorijskog spomenika Dečjem kulturnom centru Majdan. Iako se ustanova Dečji kulturni centar Majdan odlikuje podsticajnim i plodnim učincima na polju značajnih kulturno-edukativnih angažovanja prilagođenih najmlađoj publici, potez spajanja dveju institucija ne čini se prikladnim. Dostojanstvo i znamenitost ličnosti kralja Petra Prvog Karađorđevića, koji je preminuo u vili u Ulici Vase Pelagića 40, kao i arhitektonsko-urbanističke vrednosti objekta preporučuju ovu građevinu kao spomenik visokog istorijskog značaja. Stoga deluje

prikladnije i, poštujući cilj s kojim je vila incijalno otkupljena, istorijski odgovornije pripojiti ovaj objekat znamenitijoj instituciji primarno usmerenoj ka zaštiti, interpretaciji i promociji kulturnog nasleđa, kao što je Narodni, Istorijski ili Muzej grada Beograda. Iskustvo, stručni kadar odgovarajućeg profila, obilje potencijalnih eksponata i resursi kojima navedene ustanove raspolažu doprineli bi kreiranju odgovarajuće memorijalne celine. Ujedno, vila u kojoj je preminuo kralj Petar Prvi Karađorđević mogla bi konceptualno biti priključena ostalim dinastičkim objektima podignutim u ovom delu Beograda – Dvorskom kompleksu na Dedinju i Miloševom kompleksu u Topčideru – te uključena u postojeće turističke ture i, kao deo reprezentativnije celine, atraktivnija posetiocima.

Zateknuto stanje na terenu svedoči da, kako bi se objekat priveo nameni, treba izvršiti temeljnu renovaciju – od rešavanja alarmantnog stanja izolacije prostorija suterena, preko unapređivanja infrastrukture i, posebno, grejno-rashladnog sistema u celoj građevini, do neophodnih molersko-gipsarskih radova u enterijeru i na fasadi. Pažnju treba posvetiti i uređenju bašte – potencijalno interesantno bilo bi na osnovu detaljno razrađenog projekta hortikulture rekonstruisati nekada egzotični vrt, u kome se do danas nalaze četiri izuzetna stabla pod zaštitom države, te ga formalno približiti vremenu u kome je kralj Petar uživao u njegovim blagodetima. Konačno, ukoliko bi se pokazalo izvodljivim, mogla bi se izvršiti adaptacija skloništa koje su Nemci ukopali u dubinu parcele tokom Drugog svetskog rata, te od njega načiniti funkcionalni pomoćni objekat za prodaju publikacija, suvenira itd.

Zaključićemo iznošenjem jednog od mogućih odgovora na pitanje postavljeno u naslovu. Posmatrano na osnovu dosadašnjih postignuća, čini se kako bi, temeljno renovirana, pripojena nekoj od vodećih institucija posvećenih istraživanju, interpretiranju i promovisanju kulturnog nasleđa, kao Muzej kralja Petra Prvog Velikog Oslobođioca, vila u Ulici Vase Pelagića broj 40 dostigla pun funkcionalni potencijal, ujedno odajući čast svom najznamenitijem stanovniku, koji je vodeći se krilaticom „vladati, a ne upravljati“ višestruko zadužio srpski narod, čineći nas odgovornima za prikladno čuvanje memorije na njegov život i delatnost.

## LITERATURA

Аноним, *Преминуо краљ Петар Први*, Политика, 17. 8. 1921, 2.

Иванчевић (2004): С. Иванчевић, *Кућа краља Петра на Сењаку*, Наслеђе V (2004), 89-96.

Павловић Лончарски (2014): В. Павловић Лончарски, *Кућа краља Петра*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

Рајтић, Војка. *А од краља гвоздени кревет*, Време: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=972552> 1.4. 2015.

Симић, М. *Ремек-дела и хипхоп у кући краља Петра Првог*, Политика online: <http://www.politika.rs/rubrike/Beograd/Remek-dela-i-hiphop-u-kuci-kralja-Petra-Prvog.lt.html> 1. 4. 2015.

*Спомен соба*. Културни центар кућа краља Петра I: <http://kucakraljapetra.rs/spomen-soba> 1. 4. 2015.

---

## MUSEM OF KING PETER I, THE GREAT LIBERATOR OR CULTURAL CENTER HOUSE OF KING PETER I?

Built at the end of the 19th century on the gentle slopes of Topčider hill, appealing, shaped in the manner of academism, the villa in no. 40 Vase Pelagić Street till this day represents recognizable point of Senjak's pitoresque ambience. Luxurious country house of opulent Belgrade merchant, Đorđe Pavlović, after the First World War the vila serves as a residence of King Peter I Karađorđević. Proclaimed a cultural monument in 1992, the building presently functions as a culutural centre the House of King Peter the First, formaly merged with the Children's cultural centre Majdan. Dignity of His Royal Majesty King Peter the First, who deceased within the villa's modest interior in the year 1921, as well as architectural values of the edifice constitute the building as a monument of high historical significance. Consequently, it seems more appropriate and, honoring the idea wich initialy led the authorities to purchahese the estate, historically more responsible to merge the villa with more significant institution primarily devoted to protection, interpretation and promotion of cultural heritage. Seen in the light of recent practices of cultural centre it seems that the villa in no. 40 Vase Pelagić Street would rather reach its full potential as a Museum of King Peter the First, at the same time gaining its proper position on the memorial map of Belgrade.

milica.madjanovic@f.bg.ac.rs

# IZLOŽBA “IZOPAČENE UMETNOSTI” U MINHENU 1937. GODINE

## — POGREB MODERNE UMETNOSTI

TAMARA BILJMAN

*Cilj teksta predstavlja sagledavanje izložbe „Izopačene umetnosti” održane u Minhenu 1937. godine kao kulturnog događaja iz istorije Trećeg rajha „imoćnog” propagandnog sredstva koje su pripadnici Nationalsocijalističke nemačke radničke partije iskoristili u svrhu promovisanja aktuelnih političkih ideja. Na osnovu naučnih članaka, kataloga izložbe, dokumentarnih filmskih zapisa, te svedočenja posetilaca izložbe u radu je ukazano na višeslojnu poruku i namenu ovog događaja. Izložba „Izopačene umetnosti” nije predstavljala samo konačnu bitku protiv moderne umetnosti u Trećem rajhu, već je u mnogo većoj meri predstavljala nagoveštaj i pokušaj opravdanja bezumnog krvoprolića koje će stupiti sa početkom Drugog svetskog rata.*

*Ključne reči: „Izopačena umetnost”, Treći rajh, propaganda, nacizam, eugenika, totalitarizam, Drugi svetski rat*

**P**red samo izbijanje Prvog svetskog rata mnogi umetnici imali su romantičnu viziju ratovanja i herojske smrti, te su gotovo bez glave srljali u isti nadajući se da će tako proživeti najdublje ljudske emocije, konačno proniknuti u svoje najmračnije ambise i otkriti suštinu bića. Oni koji su uspeli da sačuvaju svoj život jesu ostvarili svoje želje, ali po cenu azila, trajne neuroze i večitih noćnih mora. Iako je ovaj rat pogodio sve slojeve društva, te brojne ostavio slomljenog duha i vere, postojali su oni koji su nastavili da ga veličaju i da se nadaju revanšu. S toga je nemali broj nemačkih umetnika preuzeo na sebe zadatak da podseti na posledice rata sve one koji su počeli da brišu uspomene na krvave rovove iz svoje svesti. Njihova namera bila je da istaknu važnost otpora prema nasilju. „Sva umetnost predstavlja egzorcizam. Slikam i snove i vizije... Snove i vizije svog vremena. Slikanje predstavlja pokušaj da se stvori red, red u sebi. U meni postoji previše haosa, jer je previše haosa u sadašnjici” (Andersen 2007: 34) govorio je slikar Oto Dix, koji se dobrovoljno prijavio u vojsku na početku Prvog svetskog rata. Koristeći se slikarstvom, on je izražavao jasan odnos prema istorijskoj pojavi koju je prikazivao, svoje uverenje da toliko slavljeno rat za moćnije i veće carstvo nije ništa drugo do pir nehumanog (Mitrović 2011: 252).

Nakon što je mit o ratu kao herojskom življenju života razbijen (Isto: 250), većina umetnika u Vajmarskoj republici osetila je potrebu da svoja sećanja u slikarstvu iskaže kao podsetnik na događaj koji nikada ne bi smeo da se ponovi. Dok su neki slikari, poput Dixsa, sa gotovo dokumentarnom preciznošću beležili užase teskobnih rovova uz potpuno odsustvo herojske smrti, Georg Gros je svoj opus posvetio kritici situacije koja je nastupila u

posleratnoj Nemačkoj. U njegovom delu sadržano je tumačenje da krupankapital, politička elita i nacizam predstavljaju nosioce jedne iste istorijski prisutne pojave, pojave nasilnog i rušilačkog, nehumanog u epohi (Isto: 256). Bilo kojom temom da su se bavili, umetnici su počeli da odbacuju imperativ individualnog u umetnost. Cilj nemačkih umetnika nakon Prvog svetskog rata bio je da menjaju društvo kroz konstantnu kritiku vladajućeg sloja. Tako je Džon Hartfild uvodio umetnost neposredno u dnevne političke bitke koristeći se fotomontažom kao izuzetno pogodnim sredstvom za iskazivanje angažovanog stava (Isto: 258). Njihova dela bila su oštra i često veoma cinična kritika koja je za cilj imala da razotkrije sve vrline i mane čovečanstva, koje su se jasno ispoljile i za vreme Prvog svetskog rata. Nemački umetnici postavili su sebi zadatak da preispitaju vrednosti, ideale i idole, te da jasno ukažu na opasnost novonastale političke sile koja je pretila da proguta još uvek oslabljeno društvo. U pitanju je bila Nationalsocijalistička nemačka radnička partija na čelu sa Adolfom Hitlerom koja 1933. godine dolazi na vlast u Nemačkoj. Odnos nacističke vlasti prema modernoj umetnosti biće analiziran na primeru izložbe *Izopačene umetnosti*.

Izložba *Izopačene umetnosti*, koja je trajala od 19. jula do 30. novembra 1937. godine, bila je postavljena u Arheološkom institutu u Minhenu. Jozef Gebels je 4. juna 1937. godine po prvi put zabeležio u svom dnevniku ideju o postavljanju izložbe koja bi sadržala „dela iz ere dekadencije. Kako bi narod video i razumeo” (Kimmelman, 2014). Era koju je Gebels spomenuo odnosi se na period Vajmarske republike. Isprva, izložba je predstavljala pokušaj Gebelsa da povрати naklonost Adolfa Hitlera nakon fijaska koji je



doživeo njegov predlog materijala za izložbu *Velike nemačke umetnosti* (Peters 2014). Naime, pripreme za izložbu *Velike nemačke umetnosti* započete su početkom 1937. godine. Žiri, koji je odobrio Gebels, uputio je otvoreni poziv svim nemačkim umetnicima da učestvuju u konkursu što je rezultiralo sa više od petnaest hiljada prispelih radova. Kako je insistirano na liberalnoj *fasadi* izložbe, u pozivu je bilo naglašeno da umetnički stil nije bitan, već kvalitet (Schlenker 2007: 116). Kada je Hitler pregledao odabrana dela, istog trenutka je smenio žiri i imenovao svog ličnog fotografa Hajnriha Hofmana za predsednika novog žirija koji će odabrati odgovarajuća dela za predstojeću izložbu. Adolf Hitler je još 1. septembra 1933. na *Kulturnoj konvenciji* u svom govoru jasno izrazio svoju antipatiju prema modernoj umetnosti rekavši da su „takozvani umetnici koji svoju svrhu vide isključivo u slikanju konfuznih i nerazumljivih svedočanstava sadašnjosti i prošlosti (...) šarlatani koji će jednog dana biti ništa drugo do dokaz propasti države“ (Domarus 1990: 355). Hitler je nosioce modernizma označio kao „kriminalce svetske kulture“, „imbecilne degenerike“ koji zaslužuju da budu smešteni u „zatvor ili ludnicu“, „nesposobne prevarante i ludake“ koji ne bi smeli da budu na slobodi, „bedne nesrećnike koji očigledno pate od defektnih pogleda“ i koji bi trebalo da se predaju policiji i budu krivično gonjeni (Spotts 2009: 25). Tako je, zahvaljujući Hitlerovom ličnom stavu, predlog Jozefa Gebelsa za postavljanje izložbe *Izopačene umetnosti* rado prihvaćen ne samo kao prilika za „čišćenje“ kulture Trećeg rajha od modernih elemenata zarad povratka klasicističkim idealima, već kao idealno propagandno oružje kojim bi se implementirale osetljive teme nacističke ideologije u široke narodne mase.

Iako je Abert Šper insistirao u svojim memoarima da je za razumevanje Hitlera potrebno shvatiti da je on sebe video prvenstveno kao umetnika (Šper, 1980), često se olako prelazi preko činjenice da je 1908. godine Adolf Hitler po drugi put odbijen na Akademiji likovnih umetnosti u Beču, što je umnogome oblikovalo njegov karakter i uopšte odnos prema umetnosti. Njegova sestra Paula Hitler je nakon Drugog svetskog rata saopštila američkim zvaničnicima da je izvor njegovog antisemitizma imao koren u periodu kada je živeo u Beču, gde je „mnogo gladovao i verovao da je jedini razlog njegovog neuspeha u slikarstvu ležao u tome što su Jevreji držali umetničko tržište“ (Thomas, 2002). Naime, njegovi crteži bili su konvencionalni, a kako su sadašnji stručnjaci ocenili i u poputnosti mediokritetski i marginalni (The Telegraph, 2010). Još kao vrlo mlad, Hitler je smatrao da je naturalistički

stil jedini pravilan način slikanja. U Beču je živeo od prodaje slika koje je kopirao sa razglednica. Njihov eklektičarski, akademski stil nije mogao da se poredi sa eruptivnim, ekspresivnim, često agresivnim slikama avangardnih umetnika. Kasnije je govorio da je njegov antisemitizam imao korene upravo u Beču, jer je smatrao da je profesor jevrejskog porekla stao na put ostvarenju njegovog sna (Isto). Iako je zbog ličnog stava Adolfa Hitlera prema modernoj umetnosti predlog za postavljanje izložbe koja će izložiti ruglu kako dela modernista tako i institucije koje su ih podržavale (Levi, 1998), izložba *Izopačene umetnosti* predstavljala je važan propagandni momenat da bi zahtevi bili toliko suženi.

Izložba *Izopačene umetnosti* je kao događaj pokazala veliki potencijal za sprovođenje efektivne antiboljševičke i antisemitske propagande, a potom i iskorenjenju svega *primitivnog, stranog i nekontrolisanog* (Mitrović 2004: 57), te pacifističkih, a naročito individualističkih i ekspresionističkih tendencija u umetnosti nastalih nakon 1910. godine. Potrebno je istaći i činjenicu da je eugenika kao „naučna“ disciplina sa institucijama uspostavljenim još krajem dvadesetih godina sve više poprimala svoje fatalne oblike koji će svoj zenit početi da dostižu sprovođenjem akcije „T4“ i konačno samim Holokaustom. Nemci su u razmaku od samo tri godine, od 1934. do 1937, prinudno sterilisali oko 400 000 mentalno i fizički obolelih osoba (Biljman 2012: 101; Longerich 2010: 30). Izložba *Izopačene umetnosti* predstavljala je jedan od pokušaja oblikovanja svesti javnosti upravo o ovom najproblematičnijem segmentu nacističke politike.

Dvadesetih godina XX veka Berlin je bio prestonica moderne umetnosti. U vazduhu se osećao duh slobode, preporoda i inspiracije, te su umetnici stvarali u zanosu neka od najboljih dela „zlatnih godina“ Vajmarske Republike. Berlin je predstavljao sve ono što se sukobilo sa Hitlerovim stavovima, a samim tim i nacističkom ideologijom. Osim što se berlinski kosmopolitizam, boemski duh i nekonvencionalno ponašanje njegovih građana suprotstavljao idealima na kojima je insistirala nacistička partija, Berlin je bio jedini veliki grad u kome nacisti nisu dobili većinu na izborima 1932. godine. Upravo zbog toga je Gebels prvobitno planirao da izložba *Izopačene umetnosti* bude postavljena u glavnom gradu Trećeg rajha (Kimmelman, 2014). Ipak, odlučeno je da izložba bude postavljena u Minhenu nedaleko od novoizgrađene Kuće umetnosti gde je otvorena izložba *Velike nemačke umetnosti* kako bi posetiocima što jasnije bili predstavljeni ideali

nacističke partije.

Adolf Hitler smatrao je da bi trebalo da se stvori nova kultura za novi Rajh, kultura koja neće biti „ukaljana“ elementima vajmarske zaostavštine. Nacisti su bili stava da je moderna umetnost kreacija napaćenih, izmučenih i veoma nestabilnih duša, kojima nije bilo mesta u čvrstom nacionalsocijalističkom sistemu. Razlog zbog čega su modernisti postali mentalno labilni, kako su ih nacisti poimali, predstavljao je još jednu stavku koja je stajala u suprotnosti sa nacionalsocijalističkom ideologijom. Većina umetnika koja je stvarala u vajmarskoj epohi, a čija su dela postala meta nacističke propagande, bili su ratni veterani. Čak i oni umetnici koji su pred Prvi svetski rat veličali borbu i videli u njoj ideal romantične tragedije, nakon rata postali su pacifisti. Sada su u njemu videli otelotvorenje ljudske gluposti, sagledali najgore lice ljudskog bića i nadisali se straha i smrti. Njihove vizije i sećanja sa ratišta nacisti su osudili kao „skrnavljenje rata“. Za pripadnike partije rat je predstavljao najveće dostignuće čovečanstva, te bi dalji podstrek pacifistički nastrojenoj modernoj i njenim sledbenicima satro u korenu plan i program koji su već sprovodili u delo. Međutim, neslaganje o „ispravnosti“ rata nije bio dovoljno jak razlog za osudu do koje je došlo. Moderna umetnost, iako angažovana, predstavljala je skup pogleda pojedinaca, različitih mišljenja i zapažanja, dok je novi režim insistirao na jedinstvu - „Ein Volk, ein Reich, ein Führer“ glasila je jedna od najčešće korišćenih parola. Razlog za širenje oštre propagande protiv moderne umetnosti bio je strah od ponovne dezintegracije usled koje bi usledilo teže uspostavljanje kontrole masom. Nacisti su širili propagandu da će se narod prepustiti potpunom haosu ukoliko ne bude verovao u novu kulturu. Emocije, kao i sami umetnici bili su nekontrolisani, a ovakav epitet ubrzo je postao nedopustiv u viziji Trećeg Rajha koji je trebalo da caruje hiljadu godina. Nacisti su obeležili ekspresioniste i pripadnike *Nove objektivnosti* kao predstavnike neuravnoteženih osoba koje će nemački narod odvesti u propast (Dormus, 1990), te su ih ubrzo poistovetili sa svojim najvećim ideološkim protivnicima – boljševicima i Jevrejima.

Iako su štampa i natpisi na samoj izložbi slali poruku da bi posetilac sam trebalo da prosudi i dođe do zaključka zašto je moderna umetnost loša, program *Izopačene umetnosti* je na vrlo eksplicitan način povezao izložena dela i sve one koji su ih podržavali sa boljševicima i Jevrejima:

*"Izložba bi trebalo da iz prve ruke pruži pregled*

*poslednjeg poglavlja decenija kulturne dekadencije koja je prethodila velikoj promeni. Trebalo bi da odgovori sudovima ljudi i da napokon stavi tačku na sve kritike koje poriču da smo se ikada susreli sa umetničkom degeneracijom. Pokazaće da degeneracija umetnosti prevazilazi kratkotrajnu zaludnost, idiotizam i ishitrena eksperimentisanja koja su mogla da izumru i bez nacionalsocijalističke revolucije. Izložba će pokazati da je ovo bio namerni i proračunati napad na samu suštinu i opstanak umetnosti. Razotkriće zajedničke korene političke i kulturne anarhije i dokazaće da je degenerisana umetnost boljševička u svakom smislu. Obelodaniće filozofske, političke, rasne i moralne ciljeve kao i namere onih koji promovišu svrgavanje partije sa vlasti. Pokazaće kako su se ovi simptomi degeneracije proširili sa ovih anarhista na one manje ili više nenamerne sledbenike koji su bez skrupula, karaktera i zdravog razuma pristupili sveopštoj jevrejskoj i boljševičkoj farsii. Razotkriće na ovaj način istinski rizik tendencije kojom upravlja nekoliko jevrejskih i otvoreno boljševičkih lidera, a koja bi mogla da ohrabri ovakve individue da nastave da rade na boljševičkoj anarhiji u kulturnoj politici. (...)"*(Guide to Degenerate Art Exhibition, 1937)

Ekonomska kriza iz 1929. godine predstavljala je prekretnicu u Hitlerovoj političkoj karijeri. Trenutak u kome se većina osećala izdano bio je pogodan da se sva krivica svali na Jevreje i boljševike, zapravo sve one koji će ubrzo biti proglašeni da nemaju čistu krv i truju „sveti“ nemački narod. Ovakvi politički stavovi ubrzo su se preneli i na tumačenje umetnosti. Odmah po dolasku nacista na vlast, slike su postale meta antikomunističke i antisemtiske propagande koja je trebalo da pokaže narodu da se našao u nedaćama zbog takve „bolesti“ koja izjeda nemačku kulturu i *Volks* iznutra. Sva umetnost nastala nakon 1910. godine sada je simbolisala sve ono što ne valja i što stoji na putu prosperitetu. Istina je da je na izložbi samo šest jevrejskih umetnika bilo izvrgnuto ruglu, međutim, u trenutku održavanja ovog događaja više nije ni bilo toliko bitno ni religiozno ni političko opredeljenje. Godine 1937. svi oni koji nisu bili po volji režimu bili su Jevreji, ili oni koji su podržavali iste, te su svi bili i boljševici i anarhisti. Čak ni članstvo u partiji nije predstavljalo garanciju da će umetnik biti pošteđen. Slikar Emil Nolde, koji je u to vreme bio već šesnaest godina član nacionalsocijalističke partije i svesrdni poklonik ideologije, bio je izvrgnut ruglu. Njegova fascinacija narodima „nižeg reda“ i tamnopotima ga je obeležila kao nepodobnog, te je na izložbi prikazano čak dvadeset i sedam njegovih slika, što nadmašuje broj izloženih dela ostalih umetnika (Degenerate Art - 1993, The Nazis vs Expressionism, 2012). Skulptura

Ludak Ernsta Barlaha, koji je isto kad i Emil Nolde po smrti Paula fon Hindenburga potpisao zakletvu lojalnosti nacističkoj partiji, takođe je izložena ruglu. Činjenica da niko nije mogao da bude pošteđen samo je još više ukazivala na odlučnost nacista da „očiste“ nemački narod od svega iskvarenog. Svi „nepodobni“ bili su obeleženi pogrdnim terminom „degenerisano“ odnosno „izopačeno“ koji je ukazivao na pravi cilj izložbe.

Adolf Cigler, jedan od omiljenih Hitlerovih slikara, održao je govor na otvaranju izložbe *Izopačene umetnosti* u kome je dela okarakterisao kao „monstruozne proizvode ludila, drskosti, nesposobnosti i degeneracije“ dok je same umetnike nazvao „svinjama“ (Kimmelman, 2014). Ovakvi govori, kao i sam naziv izložbe, ukazali su na još jednu namenu izloženih dela kao svedočanstva degeneracije i dekadencije. Hitler je ideju o „degenerisanom“ preuzeo iz kvazinaučne discipline eugenika<sup>1</sup> i već je 1928. godine u svom nikada objavljenom delu „Zweites Buch“ pisao o potrebi da se narod pročisti od onih koji ugrožavaju njegovu egzistenciju i napredak. Godina 1937. je ujedno predstavljala kraj prvog talasa sprovođenja eugenike u nacističkoj Nemačkoj i početak pripremanja terena za početak akcije T4. Iste godine snimljeni su filmovi *Alles Leben ist Kampf* (*Svaki život je borba*) i *Opfer der Vergangenheit: Die Sünde wider Blut und Rasse* (*Žrtve prošlosti: Greh protiv krvi i rase*). Prvi predstavlja propagandni dokumentarni film u režiji Herberta Gerdesa koji je propovedao o dobrim stranama i potrebi da se sprovede nasilna sterilizacija nad svima onima koji su na neki način fizički onesposobljeni ili pak pate od nasledne bolesti. Drugi je predstavljao produženu verziju filma iz 1936. godine *Erbkrank* (*Nasledni defekti*). Gernot Bok-Štiber je u ovom dokumentarnom filmu prikazao zastrašujuće prizore iz nemačkih azila ne bi li se izmamila podrška naroda za sprovođenje eutanazije. Ovako direktno promovisanje stava o fizički i psihički obolelim osobama nije bio jedini oblik delovanja partije. Izložba *Izopačene umetnosti* iskorišćena je, između ostalog, i za širenje ove ideje.

Načini na koje su organizatori izložbe pokušali da prenesu svoje viđenje moderne umetnosti bili su mnogobrojni. Pre svega analizu bi trebalo započeti sa samim nazivom izložbe koji je oslovljavao modernu umetnost kao „izopačenu“. Samim tim ona je pripadala nižem redu stvaralaštva, bila je delo nepodobnih i odstupala je od „normalnog“. Ono što je naročito interesantno jeste kako je naziv bio ispisan na plakatima koji su promovisali izložbu. Naime, na

njima je reč umetnost bila stavljena pod navodnike - *Die Entartete „Kunst“*. Ovim jezičkim poigravanjem nacistička partija označila je izložena dela ne samo kao plod „bolesnog“ uma, već ih je diskriminirala kao umetnost uopšte.

Nacistička partija se još ranijih godina, naročito sa delom Alberta Špera *Katedrala svetlosti* i njegovom prostornom organizacijom nirnberških sletova, dokazala sposobnom da manipuliše prostorom u svrhu političke propagande. Tako i lokacija održavanja *Izopačene umetnosti* nije bila slučajna. Postavljanje izložbe u nekadašnji Institut za arheologiju u Minhenu simbolično je povežalo modernu umetnost sa nečim što je pohranjeno i što bi trebalo da ostane u prošlosti (Levi 1998: 42). Neprestani protok posetilaca i gužva koja je gotovo u svakom trenutku mogla da se vidi ispred samog ulaza prenosila je jaču poruku od bilo kakve pisane reči ili govora (26 Degenerate Art - 1993, The Nazis vs. Expressionism, 2012). Veliki broj posetilaca iskorišćen je kao potvrda nacističkog programa i stava o ovom pitanju.

Gebels i odabrani odbor imali su okvirno mesec dana da prikupe dela i organizuju izložbu. Ispravno razvrstavanje 650 dela po pokretima nije bilo od važnosti, te je slika koja pripada dadi mogla da se nađe među radovima nove objektivnosti, što je ukazivalo kako na veliku brzinu kojom su dela prikupljena i izložena tako i na nehajnost prema modernoj umetnosti i institucijama koje su je čuvale (Levi 1998: 41). Iako su na izložbi posetiocima uglavnom predstavljena dela nemačkih i austrijskih umetnika (*Entartete Kunst inventory*, 2014), poput Ota Diksa, Georga Grosa, Ernsta Kirchnera, Oskara Kokoške, Franca Marka, Paula Klea, Maksa Bekmana, Emila Noldea i mnogih drugih, izložena su i dela inostranih modernista kao što su Pablo Pikaso, Pit Mondrijan, Vasilij Kandinski (Ginder, 2004; Bryen 1937). Izložba *Izopačene umetnosti*, koja je nedugo posle postavljena i u drugim nemačkim gradovima, predstavljala je pokušaj da se na jednom mestu okupi sve ono što se suprotstavljalo vladajućem režimu, ali ne po cenu kompromitovanja aktuelne vlade. Tako su dela Džona Hartfilda u potpunosti izostavljena (Levi, 1998:43). S jedne strane, ovo je moglo da ukazuje na činjenicu da nacisti nisu želeli da na bilo koj način izvrgnu ruglu omiljeno sredstvo propagande odnosno fotomontažu kojom se umetnik koristio, a s druge strane da su vodili računa da ne prikažu dela koja su direktno vređala sam režim koji je bio na snazi.

Već zbijene slike bile su uokvirene natpisima koji su ih ismevali i nametali posmatračima način na koji bi trebalo da se tumače izložena dela. Apstrakcija, jarke boje, antiherojska smrt i izvitoperena tela zajedno sa napadnim natpisima su uz konstantnu gužvu i sveprisutnu graju stvarali klaustrofobičnu atmosferu ispunjenu anksioznošću. Posetioci su tako imali osećaj da ih slike „napadaju“ sa svih strana (Degenerate Art - 1993; The Nazis vs Expressionism, 2012). Kada je reč o natpisima bitno je napomenuti da je postojalo više vrsta. Naime, izložba *Izopačene umetnosti* bila je u velikoj meri izložba reči (Levi 1998: 48). Slogani ispisani oko slika, namenjeni opisu istih, zapravo su nametali „pravo“ značenje slika i način na koji je trebalo da se čitaju i konačno razumeju u skladu sa nacističkom ideologijom. Neki su bili krajnje jednostavni i karakterisali su delo kao plod Jeverjina ili boljševika, kriminalaca ili buntovnika, samim tim protivnika „svete“ nemačke nacije. Drugi natpisi su pak predstavljali slikare kao nestabilne ličnosti koji svojim slikama „varaju“ i ismevaju narod. Dobar primer svakako su bile reči ispisane kraj slike Franca Marka „Srećna krava“: „Dovedite bilo kog farmera, pokažite mu sliku i on će vam reći da to nije krava“. Ponekad su natpisi napadali umetnike da svojim podražavanjem mentalno obolelih osoba direktno uništavaju nordijsku rasu. Koren ovoga se svakako nalazi u knjizi Pola Šulcea-Naumburga „Umetnost i rasa“ objavljenoj 1928. godine. U njoj su uz odabrane portrete Amedea Modiljanija, Pabla Pikasa i drugih modernih umetnika, bile postavljene fotografije fizički obolelih ljudi, te je Šulce-Naumburg postavio teoriju da umetnost utiče na razvoj jedne rase. Samim tim, slike modernih umetnika predstavljene su kao da favorizuju sve ono što odstupa od normalnog te da će shodno tome dovesti do regresije unutar „svete“ nordijske rase.

Pored natpisa, na izložbi su mogli da se nađu i crveni plakati na kojima je bilo ispisano: „Plaćeno teško zarađenim nadnicama nemačkog radnog naroda“. Kraj slika su bile okačene i cene koje bi izgledale onovremenom posmatraču astronomski visoke ukoliko li su te slike bile kupljene u vreme nemačke hiperinflacije. Ovaj potez je svakako bio upućen umetničkim institucijama koje su podržavale moderno slikarstvo, ali i „korumpiranim“ predstavnicima više klase koje su davale bezumno

velike svote novca za dela „ludaka“. Međutim, ono što je naročito pomoglo shvatanju izložbe upravo onako kako je vladajuća stranka želela da ona bude prihvaćena jeste bilo odsustvo umetničke kritike. Naime, 1936. godine nacisti su zabranili kritiku i zamenili je umetničkom deskripcijom pod izgovorom da je prethodna bila u potpunosti pod jevrejskim uticajima i da je nametala sud široj publici koja samim tim nije bila u mogućnosti da razmišlja svojom glavom (Isto). Zapravo, od 1936. je uopšte o umetnosti bilo moguće da se piše samo u partijskim novinama (Degenerate Art - 1993, The Nazis vs Expressionism, 2012).

Ovaj događaj predstavljao je konačan udarac zadat modernoj umetnosti u nacističkoj Nemačkoj. Na otvaranju izložbe *Velike nemačke umetnosti* 18. jula 1937. godine Adolf Hitler je u svom govoru rekao da će voditi „nemilosrdni rat uništenja protiv zaostalih elemenata kulturne dezintegracije, a svi oni diletanti i šarlatani biće pronađeni i likvidirani“. Maks Bekman je, čuvši govor na radiju, napustio je Nemačku zajedno sa ženom. Oskar Kokoška prebegao je u Čehoslovačku (Isto). Ernst Kirchner, kome su nacisti zaplenili preko šest stotina dela, počeo je da uništava sopstvena dela i konačno je 11. juna 1938. godine izvršio samoubistvo. Emilu Noldeu je nakon održavanja izložbe *Izopačene umetnosti* bilo zabranjeno da izlaže, potom je bio pod prismotrom, a konačno mu je zabranjeno da slika bilo šta osim pejzaža (Isto). Konačna bitka protiv moderne, apstrakcije, neobuzdanih emocija i drugačijeg poimanja stvarnosti ostavila je trajni ožiljak na Nemačkoj. Dela koja su dve godine kasnije rasprodata na aukciji u Švajcarskoj (Petropoulos 2000: 78) na izložbi *Izopačene umetnosti* na simboličan način predstavljala su prave mete nacističkog režima. Gebelsova ideja kulturnog događaja kojim je povratio naklonost Adolfa Hitlera, iskorišćena je kao plodno tle za širenje antisemitske i antiboljševičke propagande, opravdavanje sprovođenja eugenike i oslobađanje od umetničke „dezintegracije“ unutar Trećeg rajha. Grupe i ideje koje su osuđene od strane političke propagande ovoj kulturnoj katastrofi (Hobsbaum 2002: 145) 1937. godine postale su samo nekoliko godina kasnije istinske žrtve bezumnog krvoprolića.

<sup>1</sup>Ser Frensis Galton, Darwinov rođak, je po čitanju dela „O poreklu vrsta“ shvatio da prirodna selekcija može da se primeni i na društvo. Reč „eugenika“ prvi put je upotrebio 1883. godine, a dve decenije kasnije definisao ju je kao nauku koja se bavi svim uticajima koji poboljšavaju urođene kvalitete rase.v. Biljman, 2012: 99 i Galton, 1883

- Andersen 2007: W. Andersen, *German Artists and Hitler's Mind: Avant-Garde Art in a Turbulent Era*, Boston: Editions Fabriart.
- Biljman (2012): T. Biljman, *Kratki pregled kvazinaučnog pravedanja zločina – Eugenika i njena recepcija u srpskim naučnim krugovima*, Zbornik Beogradske otvorene škole XVI (2012)97–106.
- Bryan, Julien. „Degenerate art“ Exhibition in Munich 1937. The New York Times.30.4.2015.
- Grubin, David. *Degenerate Art - 1993, The Nazis vs Expressionism 2012*. YouTube.29.7.2013.
- Domarus 1990: M. Domarus, *Hitler – Speeches and Proclamations 1932-1945 Vol 1*, Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers.
- Entartete Kunst inventory*. Victoria & Albert Museum.29.4.2015.
- Galton 1883: F. Galton, *Inquiries Into Human Faculty and Its Development*, London: Macmillan.
- Ginder, Ursula. *Munich 1937: The Development of Two Pivotal Art Exhibitions*. UCSB. 25.7.2014.
- Guide to the „Degenerate Art“ Exhibition. German History in Documents and Images*. 29.7.2013.
- Hitler sketches that failed to secure his place at art academy to be auctioned*.The Telegraph.14.7.2013.
- Hobsbaum 2002: E. Hobsbaum, *Doba extrema – Istorija kratkog dvadesetog veka 1914–1991*, Beograd: Dereta.
- Kimmelman, Michael. *The Art Hitler Hated*.The New York Review of Books. 29.4.2015.
- Levi, Neil. *Judge for yourselves! – The “Degenerate Art” Exhibition as Political Spectacle*. JSTOR. 15.4.2015.
- Longerich 2010: P. Longerich, *Holocaust: The Nazi Persecution and Murder of the Jews*, New York: Oxford University Press.
- Mitrović 2004: A. Mitrović, *Vreme netrpeljivih*, Beograd: Vojna štamparija.
- Mitrović 2011: A. Mitrović, *Angažovano i lepo: umetnost u razdoblju svetskih ratova (1914–1945)*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Peters (2014): O. Peters, *Catalog for Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937*, New York: Neue Galerie.
- Petropoulos 2000: J. Petropoulos, *The Faustian Bargain – The Art World in Nazi Germany*, New York: Oxford University Press, Inc.
- Schlenker 2007: I. Schlenker, *Hitler's Salon – The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944*, Bern: Peter Lang AG.
- Spotts 2009: F. Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, Woodstock: Overlook Press.
- Šper 1980: A. Šper, *Sjećanja iz Trećeg Rajha*, Rijeka: Otokar Keršovani.
- Thomas, Dana. *From Art to Hate*. Newsweek. 29.4.2015.

## FUNERAL OF MODERN ART – THE “DEGENERATE ART EXHIBITION” IN MUNICH 1937

This research represents a different perception of the „Degenerate Art” Exhibition, not as a merely grotesque cultural event from the Third Reich history, but as an extremely powerful mean of Nazi propaganda. With the help of articles, preserved guide of the said expo, documentaries and documented statements of visitors, I was able to identify multiple layers and true message of this exhibition. After the horrors of World War One, German artists set themselves on a mission to unmask false idols, destroy imposed ideals and put the light on the new force which threatened to swallow the weakened people of Germany. The party in question was new-born National Socialist Movement, an opponent that would sentence them to symbolic death in 1937 at the „Degenerate Art” Exhibition. However, the reason of this exhibition does not lie simply in an attempt to „clean” a new culture of modern elements in order to return to classicist ideals nor to get rid of “noisy” artists. This was a very important playground for political propaganda which Nazis used to promote anti-bolshevist and anti-Semitic ideas, eradication of everything primitive, foreign and uncontrolled, as well as everything which was pacifist or had an individualistic tendency. The very name of this exhibition indicates another purpose of this event, an attempt of shaping public awareness about one of the most problematic issues of Nazi policy – eugenics. Only a few years later groups and ideas marked as unfit at the „Degenerate Art” Exhibition became the true victims of senseless bloodshed.

# REFORMATORSKA INTERPOLACIJA U BEOGRADSKOM URBANOM TKIVU: JUGOSLOVENSKA UDRUŽENA BANKA (1929-1931) ARHITEKTE HUGA ERLIHA\*

PROF. DR ALEKSANDAR KADIJEVIĆ

*Među objektima koji su obeležili razdoblje beogradskih međuratnih interpolacija, po inovativnosti se izdvaja centrala Jugoslovenske udružene banke izgrađena u Ulici Kralja Petra 21 (1929-1931). Svojim arhitektonskim reformizmom bliska pojmu ekstrapolacije, podstakla je preinačavanje postojećih blokova na principima novog građenja. Nastala u ranomodernističkom razdoblju beogradske arhitekture, ostvarenje je prof. Huga Erliha (1879-1936), produktivnog zagrebačkog projektanta jevrejskog porekla.*

*Ključne reči: Beograd, interpolacije, Hugo Erlih, Jugoslovenska udružena banka*

Uz podizanje slobodnostojećih javnih zdanja i porodičnih kuća, nametljivih uglovnica i nadogradnju postojećih građevina, interpoliranje stambenih i poslovnih zgrada u kontinualne nizove uličnih pročelja predstavlja najmasovniji vid upotpunjavanja beogradskog urbanog tkiva. Interpolacije (ugrađivanja, uziđivanja, umetanja) su u prestoničkoj arhitekturi započete još krajem treće četvrtine devetnaestog veka. Tumačeći zahtevne principe te osetljive stručne discipline koja podrazumeva definisan odnos novog objekta prema neposrednom susedstvu, projektanti su uglavnom kombinovali tipska i autorska rešenja.

Kao vid popunjavanja neizgrađenih parcela između kuća novim celinama spojenim bočnim zidovima (sa plitkom ispunom između njih), odnosno način zamene dotrajalih objekata savremenijim – sa pročeljem prema ulici i zadnjom fasadom usmerenom ka dvorištu bloka (ili paralelnoj ulici), interpolacije su kvantitativno nadvladale ostale graditeljske tipove. Uprkos masovnosti i civilizacijskom značaju, nisu podrobnije razmatrane u naučnoj istoriografiji.

U početku razvijana umetanjem novih objekata između skromnijih nižih, interpoliranja su se tematski proširila na prostorno i visinski obuhvatnije ugrađivanje, kroz akcentovanje ugla, postavljanje nove celine uz samo jednog „suseda“, zahvatanje prostora dveju, pa i više ulica (u slučajevima kada se interpolira čitav blok sastavljen od nekoliko ili jedne četvorougaoone zgrade sa unutrašnjim dvorištem), kroz interpoliranje na interpolaciju (dograđivanje spratova, mansardnih krovova, atika, kupola), različite vidove „plombiranja“ širih lokacija i sl. Interpoliranje je vremenom zaživelo i u oblastima industrijske, pejzažne, memorijalne i sakralne arhitekture.

Uprkos sličnosti, beogradske interpolacije se odlikuju i znatnim razlikama, na osnovu kojih se mogu

tipološki slojevitije diferencirati. Osim po opštem vizuelnom utisku i plastičkoj prepoznatljivosti u prostoru (uloga interpolirane celine u ukupnom urbanom dizajnu), razlikuju se po urbanističkom položaju (naglašeni ugao, sredina, vezivni trakt ili početak bloka), nameni pridodatih objekata (stambeni, poslovni, upravni, prosvetni, i dr.), poreklu i visini sredstava uloženi u njihovu izgradnju (privatni ili državni kapital, investicije, pozajmice, donacije, odštete), stilistici njihovih fasada, unutrašnjoj prostornoj koncepciji (određenoj prema broju traktova), isturenosti fasadnih ispada (rizalita, erkera, prislonjenih stubova, balkona, natprozorne plastike, reljefa, medaljona, markiza), konfiguraciji parcele (ravna, nagnuta, uska, široka, duboka), visini i dubini prodiranja volumena u unutrašnjost bloka. Mogu se sagledati i sa hronološkog stanovišta u kontekstu

Sl. 1 Centrala Jugoslovenske udružene banke izgrađena u Ulici Kralja Petra 21

Sl.2 prof. Hugo Erlih

Slike iz zbirke Aleksandra Kadijevića





Sl.3 jednospratnica  
trgovaca Pavlovića i  
Mesarovića

Sl.4 Uglovnica Mihaila  
Pavlovića

Slike iz zbirke Miloša  
Jurišića

opšteg urbanističkog razvoja grada, uređenja užih poteza (ulica, trgova, parkova i urbanih džepova), kao i na osnovu specifične autorske metodologije svojih tvoraca.<sup>1</sup>

Zlatno doba interpolacija nastupilo je tokom prosperitetnog međuratnog razdoblja beogradske arhitekture (1918-1941), kada je godišnje izvođeno oko dve stotine novih ugrađivanja. Polovina je nastala ispunjavanjem praznih parcela novim objektima, dok je približno isti broj nastajao zamenom starijih građevina savremenim na gusto izgrađenim potezima. Ipak, zbog neefikasne kontrole komunalnih službi i niskog autoriteta stručne kritike, inicijatori interpolacija su masovno ignorisali zakonska ograničenja<sup>2</sup>, izgrađujući prostor na postojećim parcelama preko dopuštenih maksimuma od 75% (ponekad i do 90%). Dok je propisana dubina fasadnih ispada uglavnom poštovana, prekomerno izgrađivanje prostora na raspoloživim parcelama se nekontrolisano umnožavalo. Za nove objekte u gusto izgrađenim delovima grada bilo je dopušteno iskorišćavanje površine od 60% kod novih, a 75 % kod postojećih parcela. Sa druge strane, vizuelnu neujednačenost novog i starog građevinskog fonda gradski nadzorni odbor nije dosledno sankcionisao, podstičući građenje višespratnica znatnim poreskim olakšicama.

Iako plastički limitirane, interpolacije su za privatne projektante predstavljale stvaralački poželjne i finansijski unosne teme. Otud su na njima prevladali najrazličitiji kompozicioni pristupi kojima se pragmatično povlačivalo razmetljivim naručiocima, željnim unikatnih, statusno pretižnih i ekonomski profitabilnih objekata<sup>3</sup>, čime se dodatno uvećavala postojeća šarolikost graditeljskog fonda. Tek manjina najprosvećenijih investitora je putem interpolacija iskazivala dublje kulturološke afinitete.



Među objektima koji su obeležili razdoblje međuratnih interpolacija, po inovativnosti se izdvaja centrala Jugoslovenske udružene banke izgrađena u Ulici Kralja Petra 21 (1929-1931). (sl.1) Svojim arhitektonskim reformizmom bliska pojmu ekstrapolacije<sup>4</sup>, podstakla je preinačavanje postojećih blokova na principima novog građenja. Nastala u ranomodernističkom razdoblju beogradske arhitekture, ostvarenje je prof. Huga Erliha (1879-1936), (sl.2) produktivnog zagrebačkog projektanta jevrejskog porekla. (Šen, 1930: VI, 424; Ehrlich, 1932: 186-188; Domljan, 1976: 51, 53; Domljan, 1979: 156-164; Blagojević, 2003: 50-52; Ristić, S., Patemoster, M., 2005: 142-149; Marković, 2006; Stiller, 2011: 25-27; Blagojević, 2014: 334-335) Visinski dominantna u odnosu na istoricističke susede, pročišćenim fasadnim i enterijernim rešenjem osavremenila je postojeći gradski blok. Kao prva modernistička „subverzija“ u tradicionalističkom ambijentu ulice Kralja Petra, podstakla je slične poduhvate u širem gradskom jezgru. Sa proticanjem vremena i porastom afirmativnih historiografskih komentara, prerasla je u simbol interkulturalnog Beograda, privlačnog za stvaraoce različitih nacionalnosti i programskih usmerenja. I kao jednonamenska javna poslovna zgrada, banka se tipološki izdvojila u Erlihovom opusu. (Domljan, 1979: 158).

Reprezentativna centrala banke<sup>5</sup>, koja se u poslovanju oslanjala na francuski i britanski kapital, podignuta je na mestu srušene jednospratnice sa mansardnim krovom trgovaca Pavlovića i Mesarovića (projektant Jovan Ilkić, 1885), (sl.3) koja je dugo dominirala nad nižim, manje upadljivim susedima. (Đurić Zamolo, 2009: 153, 157) Istočnim bočnim zidom banka se naslanjala (na još uvek postojeću) dvospratnu nebarokno-secesijsku uglovnicu Mihaila Pavlovića (Knez Mihailova 49, arh. Milana Antonovića

sa kraja 1880ih), a sa zapadne strane na prizemnicu u neorenesansnom stilu. (sl.4)

Angažovan na nizu projekata i izvedbi, Erlih je i Beogradu pokušao da utisne savremeniji graditeljski izraz, u čemu je tek delimično uspeo. Pod pritiskom konzervativnog nadzornog odbora, morao je da ublaži avangardizam prvobitnih projekata Jugoslovenske udružene banke i ekspresivne uglovnice Nikole Nikića u Siminoj ulici (1931-1932). (sl.5) (Ehrlich, 1932; Domljan, 1979:157-158)

Siluetnodominantna Jugoslovenska udružena banka, izvedena je na uzanoj izduženoj parceli bloka sa vrha Savske padine. Konstrukcija njenih nosećih i pregradnih zidova je armiranobetonska, dok su fasade obložene skupim kamenom. Sastavljena od tri nanizana kubusa završena ravnim krovom<sup>6</sup>, poseduje dva ulična trakta - sa glavnom fasadom u ulici Kralja Petra 21<sup>7</sup>, i zadnjom u paralelnoj Rajičevoj ulici 19. Ulični traktovi su povezani dvorišnim traktom sastavljenim od višeg četverospratnog i nižeg prizemnog segmenta. Nakon što je građevinski odbor naložio izmenu inicijalnog projekta iz 1929. god., (Domljan, 1979: 157) Erlih je pročelju pridodao četvrti sprat sa zalučenim natprozornim nišama, izjednačavajući horizontalni i vertikalni kompozicioni ritam. Prozore sa prvog sprata ponovio je i na drugom, dok je smanjivanjem ispada potkrovnog venca prvobitnu strogost zamenio plošnošću izraza. Zadržani su horizontalni natpisi sa nazivom banke - ćirilični iznad prizemlja i latinični na francuskom jeziku iznad prvog sprata.

Iako kompozicija pročelja sledi zonsku fasadnu podelu susednih zgrada, dodavanjem nametljivog četvrtog sprata, Erlihova intervencija je prerasla u provokativni dodatak bloku, programski ponovljen i u Rajičevoj ulici, čiju fasadu za razliku od pročelne odlikuje vertikalni ritam. (sl.6) Sa te strane banku su okruživali još niži objekti, da bi se očuvao neometan pogled iz Knez Mihailove ulice na beogradsku Sabornu crkvu.

U suterenu krila zgrade u ul.Kralja Petra smeštene su odaje sa sefovima, garderobe za činovnike, toaleti, tuš kabine, kotlarnica centralnog grejanja, a na spratovima kancelarije činovnika i kabinet direktora, kao i sala za sednice (na četvrtom spratu). Sve etaže su povezane razrađenim stepenišnim traktom. Središni prizemni prostor glavnog pročelnog trakta, pokriven staklom, obuhvata prostranu šalter salu, koja je programski zamišljena kao svetla i široka. Levo od reprezentativne dvorane uređeni su kabineti direktora i odeljka za devizni promet. U krilu u Rajičevoj ulici uređene su prostorije za ekspediciju, knjigovodstvo i korespondenciju banke. U spojnom traktu nalazila se arhiva. U krilima su instalirana i tri lifta, dva za



osoblje i jedan za predmete (knjige, akta i pakete). Čitavo zdanje je bilo obezbećeno najsavremenijim alarmnim sistemom za uzbunjivanje, protivpožarnim automatima, uređajima za prisluškivanje trezora, kao i telefonskom centralom sa pedeset brojeva. U njegovoj materijalizaciji preovlađivali su staklo, metal i mermer. (АНОНИМ: 6)

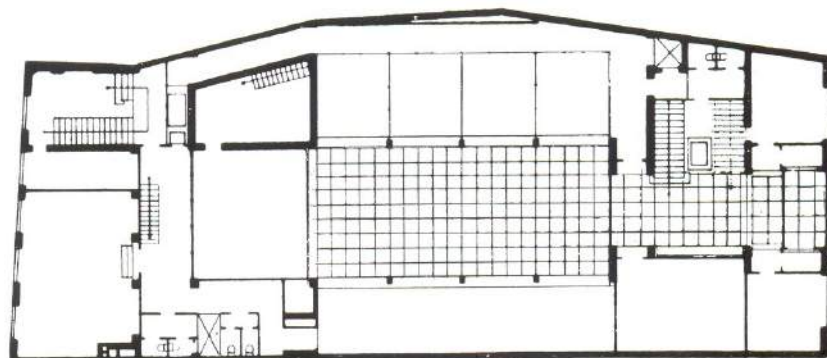
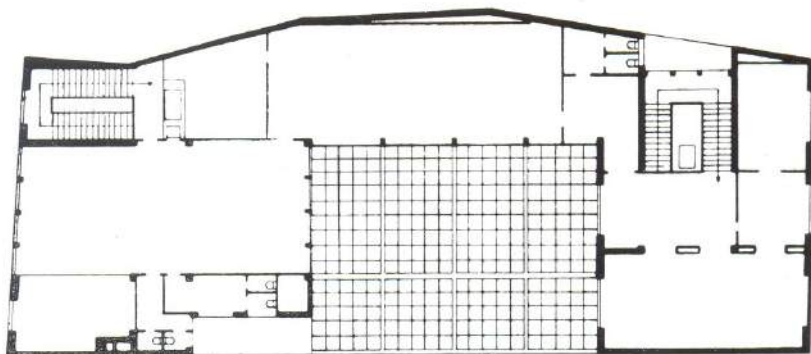
Prema svedočenju projektanta, namena zgrade je iziskivala primenu tri različita ritma prozorskih osi na pročelju. (Ehrlich, 1932: 187) Otud je, prema sopstevnom svedočenju, primenio neobično alterniranje osi, formi i veličina, zadržavši programom određenu strogost. U prizemlju su plasirani veliki otvori sa zaštitnim rešetkama, dok su dva sledeća sprata istovetno rešena sa šest vodoravnih prozorskih osovina. Utiskivanjem plošnih dekorativnih dvojezičnih natpisa sa nazivom banke iznad prizemlja i prvog sprata, afirmisan je ranomodernistički princip zamene plastičkih aplikacija slovima, utemeljen na Berensovoj fabrici AEG (1908-1909), Gropiusovoj fabrici Fagus (1911) i školi Bauhaus u Desau (1926). (Frempton, 2004: 112, 114, 127) Njihov živi grafizam duhovito korespondira sa rešetkama prizemlja, odnosno

Sl.5 Uglovnica Nikole Nikića u Siminoj ulici, preuzeto iz knjige Žarka Domljana 'Arhitekt Ehrlich', Zagreb 1979

Sl.6 Rajičeva ulica, Jugoslovenska udružena banka, fotografija iz zbirke Aleksandra Kadijevića







Sl.7 Jugoslovenska udružena banka, plan prizemlja i 1.sprata, preuzeto iz knjige Žarka Domljana 'Arhitekt Ehrlich', Zagreb 1979

gustim rasterom prozorskih razdela. (Domljan, 1979: 159).

Za razliku od umerene ekspresivizacije glavnog pročelja, oličene u svedenim plastičkim detaljima (natpisi, venci, niše, jarbol), zadnja fasada je rešena u doslednijem purističkom maniru, (Domljan, 1979: 159; Marković, 2006: 130) sa strehom jačeg ispada, neophodnom u beogradskim klimatskim uslovima. Za razliku od simetrične koherentnosti strožijeg pročelja (koju neznatno narušava nosač za zastavu), ovde su akcentovani kontrasti i asimetrija, kao i funkcionalistički doslednije odražavanje unutrašnjeg rasporeda.

Centralnu temu izrazito funkcionalnog enterijera (zbog limitiranosti parcele rastvorenog

u dubinu, umesto u širinu), osim sale za sednice na trećem spratu, predstavlja reprezentativna blagajnička dvorana u prizemlju. (sl.7) Osmišljena kao najmoderniji prostor tadašnje Jugoslavije, imala je pristup iz prilaznog hola sa portirnicom. Spolja Ostakljeni zid ovičava prolaz u salu, podeljenu na tri podceline. Iznad centralnog središnjeg dela namenjenog komunikaciji sa strankama, prirodno osvetljenje prodire iz staklene tavanice, koju nosi osam vitkih armirano-betonskih stubaca. Između njih su grupisani zastakljeni šalteri sa stubićima od nikla, u podnožju obloženi mermerom. Raspoređivanjem stolica dizajnera Marsela Brojera od niklovanih cevi sa kožnim naslonima u centar sale, autor je iskazao lojalnost ideologiji internacionalnog modernizma.

Iako je izgradnjom preglomazne susedne Jugoslovenske banke za spoljnu trgovinu (1963) na mestu neorenesansne prizemnice<sup>8</sup>, (sl.8) anulirana vizuelna dominantnost Erlihove zgrade, dodavanjem ekstremno funkcionalističkog sklopa (sa stupcima u prizemlju, zid-zavesom i agresivnom krovnom strehom), uvažena je njena konceptijska paradigmatičnost. Iako uočljiva, inovativnost Erlihove kompozicije je neočekivano zanemarena u promotivnom komentaru nove banke. (Vuković, 1964: 29) Previđajući tu očiglednu činjenicu, autor priloga neutemeljeno konstatuje „da u blizini zgrade nema nijednog moderno koncipiranog objekta”. Ističući se vanserijskom materijalizacijom i prostornim rasporedom, Jugoslovenska udružena banka je dugo predstavljala najinovativniji objekat predratnog Beograda. Iako nije izvedena u doslednom purističkom maniru, lokalne arhitekta je podstakla na potpunije usvajanje principa novog građenja, koji će se ovaplotiti u delima Milana Zlokovića, Milorada Pantovića, Branka Maksimovića, Milorada Macure i Ratomira Bogojevića.

Sl.8 Pogled na Jugoslovensku udruženu banku sa pridodatom Jugoslovenskom bankom za spoljnu trgovinu, preuzeto iz zbirke Ivana R.Markovića



\* Rad je napisan u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Srpska umetnost u 20. veku: nacionalno i Evropa (177013)

<sup>1</sup>Realizovali su ih projektanti iz državnih biroa, ovlašćeni privatni arhitekti i građevinski inženjeri iz cele Jugoslavije, neretko okupljeni u autorske tandeme i timove.

<sup>2</sup>Inicirali su ih i finasirali imućni industrijalci, rentijeri, preprodavci, akcionari, kompanije, banke, fondovi i udruženja.

<sup>3</sup>Opisujući stanje u međuratnoj beogradskoj arhitekturi, arh. Oliver Minić je kritikovao odsustvo kontekstualnih obzira među naručiocima, poslovično najzainteresovaniji za interpolacije: „U arhitekturi vlada raznorodnost i raznolikost po svaku cenu. Raznolikost koja ne daje bogatstvo oblika već svedoči o neumerenosti i nedostatku ukusa. Psihologija vlasnika zgrada, novih bogataša, bez prave kulture, ne trpi podređivanje nekom opštem principu, ne trpi usklađivanje i uklapanje u celinu. Kućevlasnik se ne obazire na svoju okolinu, štaviše on želi da se izdvoji različitom arhitekturom, različitom visinom zgrade, i to postiže uglavnom opštim neskladom“ (Minić 1954: 183).

<sup>4</sup>Ekstrapoliranje podrazumeva vizuelno najnametljiviji i kontrastno najekstremniji metod arhitektonskog ugrađivanja u postojeći blokovski milje, pri čemu pridodani objekat dobija dominantnu dimenzionalnu, visinsku i plastičko-siluetnu ulogu, razlikujući se često i stilski od zatečenih suseda.

<sup>5</sup>Pre podizanja nove palate, centrala se nalazila unutar zgrade u Knez Mihailovoj ulici 52, predstavljajući glavni zavod banke uz zagrebački na Zrinjskom trgu 7.

<sup>6</sup>Povezivanjem traktova parcela je ispunjena sa preko 90% korisne površine.

<sup>7</sup>Ispunjena najznaменitijim ostvarenjima epohe historicizma, secesije, moderne i postmoderne, ulica predstavlja svojevrsnu galeriju srpske i jugoslovenske arhitekture na otvorenom.

<sup>8</sup>Projektanti su bili Grigorije Samojlov i Borivoje Nanić (Vuković, 1964).

## LITERATURA

Аноним (1929): Аноним, *Палата Југословенске удружене банке*, Време (3.5.1929), 6.

Blagojević 2003: Lj.Blagojević, *The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941*, Cambridge (Mass.): MIT Press.

Blagojević 2014: Lj.Blagojević, *Arhitektura Beograda u veku Jugoslavije*, u: Istorija umetnosti u Srbiji XX vek (ur.M.Šuvaković), t.3, Beograd: Orionart, 323- 350,

Domljan (1976): Ž. Domljan, *Arhitekt Hugo Ehrlich*, *Život umjetnosti* 24-25 (1976) 39-55.

Domljan 1979: Ž. Domljan, *Arhitekt Ehrlich*, Zagreb: Društvo povijesničara umjetnosti Hrvatske.

Đurić Zamolo 2009: D. Đurić Zamolo, *Graditelji Beograda 1815-1914*, Beograd: Muzej grada Beograda

Ehrlich (1932): , H.Ehrlich, *Jugoslavenska udružena banka AD u Beogradu*, *Arhitektura* 7 (1932) 186-189.

Frempton 2004: K.Frampton, *Moderna arhitektura. Kritička istorija*, Beograd: Orion art

Marković (2006.): I. R. Marković, *Jugoslovenska udružena banka arhitekta Hugo Erliha*, *Arhitektura i urbanizam* 18/19 (2006) 127-133.

Минић (1954) О. Минић, *Развој Београда и његова архитектура између два рата*, Годишњак Музеја Града Београда I (1954) 177-188.

Ristić, Patemoster (2005): S.Ristić, M.Patemoster, *Hugo Ehrlich u Beogradu*, *Oris* 7 (2005) 142-149.

Stiller 2011: A.Stiller, *Momente der Architektur – Kontext als Spezifikum*, im: Belgrade. Momente der Architektur (ed.A.Stiller), Wien:Mury Salzman, 9-40.

Šen (1930.): E.Šen, *Naši arhitekti. Hugo Ehrlich*, *Hrvatska revija* 8 (1930) 437.

Vuković (1964): S.Vuković, *Jugoslovenska banka za spoljnu trgovinu u Beogradu*, *Arhitektura i urbanizam* 25 (1964) 29-31.

Kadijević 2014: A.Kadijević, *Tri poticajne modernističke realizacije hrvatskih arhitekata u Beogradu (1928.-1935.)*, *Prostor* Vol. 22 [2014] No. 2, Zagreb 2014, 268-277.

## REFORMATORY INTERPOLATION IN THE URBAN TISSUE OF BELGRADE: UNITED YUGOSLAV BANK OF THE ARCHITECT HUGO EHRLICH

Along with the rise of free-standing public buildings and family homes - intrusive corner buildings, and with the upgrade of existing buildings, interpolation of residential and commercial buildings into a continuous series of street facades represents the largest aspect of completing Belgrade's urban fabric. Interpolations (incorporations, 'built-ins', installings) in capital city's architecture have been initiated at the end of the third quarter of the nineteenth century. While interpreting the demanding principles of this sensitive professional discipline, that involves defined relation of the new building to it's immediate neighborhood, architects mostly combined standard and authorial solutions.

Among the buildings that marked the period of Belgrade's interwar interpolations, stands the innovative Headquarters of Yugoslav United Bank built in 21, Kralja Petra Street (1929-1931). Close to the notion of extrapolation, by its architectonic reformism, it encouraged modification of the existing blocks on the principles of the new construction. Resulting in period of early modernism in Belgrade architecture, it is a completion of professor Hugo Ehrlich (1879-1936), productive Zagreb's designer of Jewish descent.

akadijev@f.bg.ac.rs

# U IME SADAŠNOSTI: PROŠLOST<sup>1</sup>

## PEDESET GODINA OD SMRTI ARHITEKATA DRAGIŠE BRAŠOVANA I MILANA ZLOKOVIĆA

KATARINA DOŠAN

*U ovom prilogu biće govora o dvojici arhitekata koji su svojim radom obilježili prvu polovinu 20. vijeka, a svojim djelima prostor i vrijeme i dugo nakon toga. Povodom 50 godina od smrti Dragiše Brašovana i Milana Zlokovića 1965. godine osvrnućemo se na njihov život i djelo, različite etape kroz koje su u svom radu prolazili, s posebnim osvrtom na značaj koji su, svaki na svoj način, imali u pogledu razilaženja sa krutim akademizmom u srpskoj arhitekturi i okretanjem ka modernizmu, zahvaljujući čemu svi veći gradovi s prostora bivše Jugoslavije a naročito Beograd duguju svoj današnji izgled.*

*Ključne riječi: Dragiša Brašovan, Milan Zloković, moderna srpska arhitektura, internacionalni stil, modularna koordinacija, akademizam.*

Čini se pomalo paradoksalnim na godišnjicu nečije smrti slaviti njegov život; s tim na umu, s pravom bi tekst o (pedeseto)godišnjici smrti vodećih srpskih arhitekata prve polovine dvadesetog vijeka mogao imati prizvuk nostalgije i sjete. Pomjeranjem fokusa s čovjeka (njegove smrti) na njegovo djelo ovakav bi se prizvuk u ovom slučaju zasigurno mogao izbjeći, ali pod nekim drugim okolnostima koje ovdje nisu zastupljene - pod okolnostima očuvanosti izuzetnih građevina koje su ovi ljudi ostavili iza sebe svima nama koji živimo ili trenutno boravimo prije svega u Beogradu, a potom i u drugim većim gradovima na teritoriji bivše Jugoslavije. Dragiša Brašovan i Milan Zloković su naročito zbog nedostatka takvih okolnosti zaslužili barem skroman tekst koji će još jednom razmotriti njihov uticaj na razvitak moderne arhitekture u Srbiji, koji je i viš nego ogroman i direktan.

Dragiša Brašovan, „najviše upečatljiv po pitanju široke lepeze stilova, idioma i oblika inventovanih arhitektonskih tradicija“ (Ignjatović 2014: 150), arhitekta je koji nijednom arhitektonskom stilu, nijednoj promjeni nije prilazio s predrasudama. Najteže je ići u korak s vremenom; navići se na brzinu promjene taman za toliko da te već sljedećeg momenta ne zatekne nesprenog. Vođen romantičarskim duhom od samog početka stvaranja, prava je vještina dozvoliti da takav duh ne sputa, obavije nostalgijom za prošlim i time onemogućiti čist pogled na budućnost. On ga je vješto usmjerio da gleda unaprijed, stalno mu darujući nove oblike, šetajući tako od krutog akademizma, preko ekleticizma istorijskih stilova, elemenata ekspresionizma pa do naizgled sasvim „čistog“ modernizma. Riješivši se uobičajenih fasadnih

ornamenata, Brašovan se igra slaganjem vertikala i horizontala, otvora i zida. Akademski koncipirana osnova biva zamijenjena šarolikim oblicima osnove po dopustu modernističke arhitekture, čineći objekte modernim i nakon više od 80 godina od njihovog podizanja, i čak 50 godina od smrti njihovog stvaraoca.

Milan Zloković, sa druge strane, nije upoznao vještinu hodanja u korak s vremenom. Ako je Brašovana u radu pohodio duh romantizma, Zlokovića je vodio duh racionalizma, napretka. Zahvaljujući mukotrpnom radu, praktičnom i teorijskom, Zloković je još od osnivanja Grupe arhitekata modernog pravca pa sve do svojih posljednjih radova koji su se ticali principa modularne koordinacije uspio u potpunosti transformisati izgled srpske arhitekture; i što je još bitnije – transformisati srpsku arhitektonsku misao. Jer upravo te prelomne 1928. godine sve ono što nam je uveliko poznato danas počinje da se rađa, oblikuje, razvija, omogućavajući i novih generacijama isto to – rađanje, oblik, razvoj. Milan Zloković je zaista išao korak ispred svog vremena, upotpunivši svoj rad teorijskim ne bi li isto omogućio i arhitektama nakon njega. Zbog toga nije paradoksalno na godišnjicu nečije smrti bez prizvuka sjete slaviti njegov život. Pedeset godina kasnije, oni su najneposrednije sa nama.

Imajući u vidu već samo šturo navedene gorepomenute činjenice, jasno je zašto postoji potreba za ovakvim radom; obzirom na to da su obojica arhitekata umrla iste godine (1965.), prvi dio teksta biće posvećen Brašovanu koji je od Zlokovića bio stariji 11 godina, kome je dakle posvećen drugi dio teksta.

## DRAGIŠA BRAŠOVAN (1887–1965): U KORAK S VREMENOM

**R**ođen 1887. godine u Vršcu, gradu koji je tada pripadao Austro-Ugarskoj monarhiji i bio arhitektonski „neujednačen“ po pogledu stila i vremena izgradnje objekata, Brašovan je možda još tada stekao sposobnost da usvaja različite uticaje i razvija ih po svom nahođenju, nerijetko romantičarski, kroz arhitektonska zdanja koja je stvarao. Roditelji Nikola i Savina Brašovan omogućavaju mu, nakon završene srednje škole u rodnom gradu, odlazak na studije u Budimpeštu, gdje, od ranije sklon umjetnosti (prije svega slikarstvu) upisuje Arhitektonski odsek Tehničkog fakulteta. O uticaju tog grada na formiranje ličnosti mladog arhitekta u periodu od 1907-1918. godine koliko je tu boravio može se govoriti i dugo nakon što je taj grad napustio; kuća Ričarda Škarke u Beogradu, njegov projekat konačno podignut 1927. godine, i dalje je u sebi sadržavao elemente „peštanskog uticaja“, što se „zasnivalo na akademskim principima poštovanja harmonije i simetrije, uz obilno korišćenje eklektičke dekoracije“ (Kadijević 1990: 146). Naravno, u nešto izmijenjenoj, ublaženoj formi; rađanje modernizma bilo je na pomolu i to se osjetilo u praznim površinama koje su počele da se šire na Brašovanovim građevinama dok vremenom u potpunosti nisu ogolile fasadu od ornamentike.

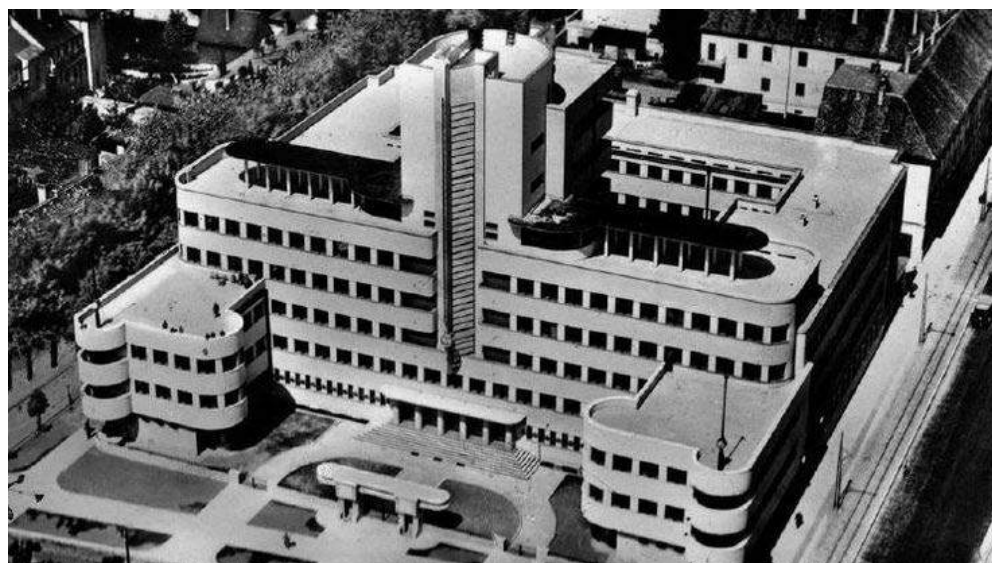
No vratimo se ranoj fazi njegovog razvoja u pogledu arhitekture. Diplomiravši 1912. godine sa visokim ocjenama, u toku iste godine pronalazi sebi mjesto za rad, i to kao pomoćnik za crtanje i projektovanje u projektantskoj i izvođačkoj firmi „Teri i Poganji“, koju je vodio njegov profesor Emil Teri sa Moricom Poganjijem. Iako naklonjeni akademizmu, mladi arhitekta pronalazi svoj način da ga interpretira, što je vidljivo u njegovim skicama iz ovog perioda. Tada je svojevrsan „otpor“ krutom akademizmu pružao smjelo ukomponovanim detaljima, nikada se ni u kasnijoj arhitekturi ne odričući romantičarskog u sebi. Čak i u periodu kada se sasvim okrenuo modernizmu romantičarsko u njemu isplivava kroz pojedine ekspresionističke elemente, najočiglednije izražene na projektu za Jugoslovenski paviljon za izložbu u Barseloni 1929. godine, ali i na drugim objektima (Komanda Ratnog Vazduhoplovstva u Zemunu iz 1935.) koji su nastali nešto kasnije.

Njegov samostalni rad počinje dolaskom u

Srbiju 1918. godine, gdje se prvo obreo u Velikom Bečkereku radeći kao nastavnik u Srednjo-tehničkoj školi dok istovremeno radi na adaptacijama dvije zgrade tog grada; konačna selidba za Beograd 1920. godine biće velika prekretnica u njegovom životu i radu, jer iste godine pronalazi sebi istomišljenika na polju arhitekture, Milana Sekulića, te osnivaju privatni biro „Arhitekt“, a kao treći član pridružuje im se i arhitekta Mihailo Petrović Obućina. Saradnja Sekulić-Brašovan trajeće sve do 1925. godine; objekti nastali u tom periodu bilo zajedničkim snagama (konkursi za zgrade Ministarstva šuma i ruda 1922. i Ministarstva finansija 1924.) bilo kao samostalno djelo Brašovana (Eskontna banka u Nušićevoj ulici 1921–1922) bili su i dalje daleko od njegovih najreprezentativnijih dijela koja su odisala originalnošću. Njegovi rani projekti rađeni u duhu akademizma i eklekticizma, opterećeni istorijskim stilovima, naizgled su više bili pogled unazad nego iskorak naprijed u arhitekturi; i bili su više usmjereni ka samoj fasadi (vjerovatno zasluge njegove sklonosti ka slikarstvu) nego građevini u cjelini; međutim činjenica da se investitori interesuju za njegov rad ipak govori o tome da, ako u tom momentu i nije išao ispred svog vremena, barem je išao u korak s njim, učeći i sazrijevajući.

Jer investitora u njegov rad zaista je bilo; od osnivanja privatnog biroa „Arhitekt Dragiša Brašovan“ ne prolazi mnogo vremena dok neće stvoriti neka od svojih najznačajnijih dijela na polju stambene arhitekture. To su, svakako, već pomenuta Škarkina kuća (Deligradska ulica br. 12), završena 1927. godine, na kojoj su se već tada primjećivali uslovno rečeno prvi tragovi modernizma u njegovom stvaranju. Potom, kuća političara Đorđa Genčića (danas: Muzej Nikole Tesle, Proleterskih brigada br. 51), više okrenuta klasicizmu nego modernoj arhitekturi što bi moglo dovesti do nejasnoća u tumačenju budući da je završena 1929. godine, kada je modernizam

Komanda Ratnog  
Vazduhoplovstva u  
Zemunu (1935);  
dostupno na:  
[http://forum.klanur.  
rs/index.php/  
topic/234930601-  
me%C4%91uratna-  
arhitektura-u-  
beogradu/](http://forum.klanur.rs/index.php/topic/234930601-me%C4%91uratna-arhitektura-u-beogradu/)



u Srbiji već uzimao maha pod vođstvom Milana Zlokovića i GAMP-a a Brašovan je već bio završio kuću Riharda Škarke za koju je rečeno da je slobodnije zamišljena od ustaljenog. Dekoracija Genčićeve kuće jeste svedenija nego što je to običaj za akademski kanon, ali to je jedna sasvim akademski koncipirana građevina, sa sve trijumfalnim lucima, kompozitnim i jonskim kapitelima i fasadom rasčlanjenom u tri dijela. Objašnjenje nejasnoće možda treba potražiti na drugom mjestu; vrlo vjerovatno upravo u činjenici da se radi o arhitekti koji je prilagodljiv zahtjevima naručioca a posebno u činjenici da su njegovi naručioc i njegovi prijatelji, i to na visokim pozicijama (Ignjatović 2004: 119–134). Sa druge strane, tako buran prelaz s jednog na drugi stil a koji se pritom dosta razlikuju, ne bi bio niti moguć niti poželjan; stoga bi možda na ove dvije građevine trebalo gledati kao na prvi korak u Brašovanom ekperimentisanju sa modernizmom, do kraja 1929. godine ovjenčanim Jugoslovenskim paviljonom u Barseloni.

Proces osmišljavanja paviljona jedne države za skup kakav je međunarodna izložba podrazumijeva osmisliti način na koji će ta zemlja biti predstavljena; konkretno, on bi trebao imati prepoznatljive nacionalne odlike bilo u pogledu materijala od koga je sačinjen, tipa građevine ili onog što su neki teoretičari nazivali "naivnim simbolizmom", i to se vrlo često odnosilo na Brašovovu arhitekturu (Manević 1970: 187–199). Zato pomalo iznenađuje što od svega toga Brašovan, izabran za ovaj zadatak, prihvata samo drvo kao materijal za izgradnju (s ciljem promovisanja drvne industije); ni traga od simbolizma koji će biti vidljiv u njegovim poznijim radovima (Komanda RV kao najočigledniji primjer jer joj osnova imitira oblik aviona). Jedini momenat koji bi se pogrešno mogao protumačiti kao simbolizam bio bi istureni

Palata Dunavske Banovine u Novom Sadu (1937-1940); dostupno na: <http://www.good-music-guide.com/community/index.php?topic=10469.0php?topic=10469.0>



dio paviljona, u obliku pramca broda - ali to je već uobičajen ekspresionistički motiv. Naime, arhitekta je bio upoznat sa tokovima arhitekture u svijetu, koji su poprimali nadnacionalni („internacionalni“) karakter. Objekat ekspresionističkih obilježja dobra je sredina između „golog“ modernizma i umjetnikove lične romantičarke težnje. Horizontalnim prugama naglašenim različitim bojama drveta (sivog i bijelog) i trakastim prozorima naglašava se ukupan dinamičan izgled građevine već naglašen asimetrijom dijelova zdanja; nema ni tragova Brašovovu bliske ornamentike, te osim što djelo postaje „najnadahnutije arhitektonsko ostvarenje u srpskom modernističkom ekspresionizmu“ (Kadijević 1990: 96) i bez obzira na činjenicu da je sličnih primjera arhitekture i njihovih uticaja na Brašovana sasvim izvjesno bilo, njegov talenat i rad bivaju prepoznati na svjetskom nivou i Jugoslovenski paviljon osvaja 2. mjesto, otvarajući arhitekti niz novih prilika da se dokaže po povratku u domovinu.

On put za svoj dalji razvoj bira pridružujući se Grupi arhitekata modernog pravca 1930. godine, što je za njih podjednako važno kao i za njega. Time moderna arhitektura postaje vodeća u državi, a moderni arhitekti odnose najveći broj pobjeda na javnim konkursima. Naš arhitekta od tog trenutka pa do kraja decenije daće svoja najbolja djela.

Brašovan se u novu fazu upušta projektujući svoju kuću u Ulici Save Kovačevića, a potom nastavlja rad projektujući paviljon Jugoslavije za Međunarodnu izložbu u Milanu 1931. godine; zajednički elementi oba objekta, bezornamentalna fasada i postolje za zastavu, tipični su elementi jezika moderne arhitekture koje Brašovan preuzima i za svoja poznija djela. Međutim, Brašovan kao i drugi srpski modernisti ne prati slijepo čak ni osnovni princip na kome nova arhitektura počiva – funkcionalizam. To je naročito vidljivo na stambenim zgradama, gdje se nerijetko sudaraju akademizam i moderna arhitektura, eskivira se stroga funkcionalnost prostora u korist spoljašnje dekoracije koja, doduše, poprma shematizovan izgled; moglo bi se čak govoriti o tome kako „internacionalni modernizam doživljava svoju nacionalizaciju“ (Ignjatović 2014: 149).

Već je rečeno da će tokom tridesetih godina Brašovan projektovati svoja po mnogo čemu najznačajnija djela. U tu grupu spadaju sljedeća zdanja: Komanda ratnog vazduhoplovstva (Zemun, 1935. godine), Palata Dunavske banovine (Novi Sad, 1935–1940) i Državna štamparija (Beograd, 1937–1940). Posmatrajući ta tri objekta, čini se da

nemaju mnogo zajedničkih osobina. Međutim, bitno je uvidjeti da su sva tri objekta, osim što su monumentalnih razmjera, podignuta po nalogu države, što potvrđuje činjenicu o važnosti našeg arhitekta i moderne arhitekture uopšte. Druga bitna osobina sva tri objekta bilo bi za Brašovana karakteristično sukobljavanje vertikala i horizontala, koje na različite načine doprinose utisku dinamike; tom utisku doprinose i dugi nizovi prozora, često različitih veličina i oblika čime će se arhitekta služiti i kasnije s istim ciljem. Međutim, ovi elementi su na svakoj građevini upotrebljeni na sasvim različite načine. Dok su na Komandi RV uklopljeni elementi u svrsi simbolizma (osnova je u obliku aviona, krila zgrade podsjećaju na krila aviona) i na momente djeluju razjedinjeno, elementi Palate Dunavske banovine, na kojoj dominira horizontala, djeluju kao da sasvim mirno teku. Zakrivljena površina fasade (osnova zgrade je potkovičastog oblika) je izdijeljena sa tri niza prozora različite veličine, a prostori između prozora su u spoljna dva reda toliko uski da odaju utisak da se radi o stubovima; da nema sukoba mirnog toka horizontale sa vertikalom na istoku, zgrada bi se mogla dovesti i u vezu sa akademizmom, a posebno jer objekat posjeduje unutrašnje dvorište. Zgrada Državne štamparije (danas BIGZ) je građevina na kojoj se Brašovan posvetio odnosu vertikala i horizontala do te mjere da se u jednom momentu stiže utisak potpunog jedinstva građevine, a već u sljedećem tolike razjedinjenosti da kao da će se elementi razići. Opšte uzev, komponovana je kompleksno, što joj daje neobičan rešetkast izgled i čini je jednim od najspecifičnijih objekata ikada podignutih u Beogradu. Za njeno projektovanje prvi put je, u Beogradu, primjenjen skeletni sistem izgradnje i armirano-betonska konstrukcija. Bilo je govora i o simboličkom u spoljnjem izgledu štamparije, koja bi trebala da predstavlja štamparsku mašinu. Međutim, čini se da je Brašovan tada već ipak raskrstio i sa „naivnim simbolizmom“ i sa istorijskim stilovima, prepustivši se u potpunosti ličnom osjećaju. Modernizam međuratnog perioda a naročito tokom tridesetih godina je ipak bio okvir, osnova koja mu je omogućila da se najbolje ispolji, o čemu svjedoči i činjenica da već poslije rata, pod novim političkim a samim tim i društveno-kulturnim okolnostima, njegov rad počinje da blijedi.

Nakon rata pa sve do njegove smrti 1965. godine Brašovan radi punom parom, ali manjeg kvaliteta – ili barem ne dobija značajnije projekte. Nova, socijalistička Jugoslavija, ipak ne ostaje slijepa pred takvom veličinom i Brašovan uspijeva da radi i kao urbanista, i kao šef građevinskog preduzeća, na

radovima rekonstrukcije ali i izgradnje novih objekata u Beogradu i širom Jugoslavije (u Zvorniku, Tuzli, Šapcu, Aranđelovcu, Titogradu...), uspijevajući čak i da dobije posao u Ministarstvu saobraćaja. Građeci u ovom periodu on spaja elemente savremenog (nacionalnog) i tradicionalnog (folklornog).

Iako ovakav korak izgleda kao direktan nazadak, on to ipak nije. To je samo njegova sposobnost prilagođavanja novonastaloj situaciji, sposobnost da se stalno ide u korak s vremenom, ponovo došla u prvi plan. Na samo njemu svojstven način.



## MILAN ZLOKOVIĆ (1898–1965): KORAK ISPRED VREMENA

Već je na primjeru arhitekta Brašovana istaknut uticaj izgleda grada i uopšte podneblja gdje je arhitekta rođen na njegovo kasnije djelovanje. Milan Zloković je još jedan primjer koji potvrđuje pravilo; rođen u Trstu 1898. godine od najranijih dana pred njim su iskrsavali pejzaži prepuni renesansnih, mediteranskih ostvarenja. Stoga uopšte ne čudi što se renesansni luk toliko puta i kasnije, čak i kroz modernizam, pojavljivao u njegovim radovima (prvi put ga usvaja još za svoj diplomski rad, projekat za koncertnu dvoranu iz 1921.); niti to što je veliki broj njegovih radova, što teorijskih što praktičnih, a bilo ih je mnogo i jednih i drugih, vezao uz obalu Mediterana.

Državna štamparija  
(1933-1940);  
dostupno na:  
<http://www.good-music-guide.com/community/index.php?topic=10469.0php?topic=10469.0>



Kuća Milana Zlokovića u Beogradu (1927-1928); dostupno na: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=406398&page=462>

Ljiljana Blagojević u svom istraživanju o uticajima različitih prostora i kultura na Zlokovićevu arhitekturu odlazi čak i dalje navodeći da je takvo istraživanje „osnov razumevanja porekla Zlokovićeve specifične kreativne dispozicije“ (Blagojević 2011: 6).

Nakon Prvog svjetskog rata u kome je mobilisan, učestvovao na strani austro-ugarske vojske, mladi Zloković uspijeva pobjeći od italijanskog državljanstva dolaskom u Beograd 1919. godine. Studije koje je prije rata započeo u Gracu nastavlja na Tehničkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, odsijeku za arhitekta, diplomiravši 1921. Nakon toga odlazi na usavršavanje u Pariz, gdje se naročito posvećuje problemima iz oblasti projektovanja. Ne bi se moglo govoriti o tome da je Zloković bio u kontaktu sa francuskim modernistama tog perioda; to se barem u njegovim tadašnjim radovima nije vidjelo. Može se reći da „Po svemu sudeći, Zloković je u Pariz otišao kao akademičar i kao akademičar se iz njega vratio.“ (Đurđević 1991: 147)

U periodu između 1925-1926 arhitekta se upušta u proces aktivnog eksperimentisanja. Polako ali sigurno se oslobađa krutosti akademizma, narušavajući formu fasade izdijeljene na tri dijela, mijenjajući simetriju za asimetriju, koristeći se jezikom secesije i čak ekspresionizma, i smanjujući površine otvora na fasadi u odnosu na površinu zida. U tom periodu on projektuje stambene objekte koristeći se već pomenutim lučnim portalima, sa sve više slobodnih zidnih površina, gdje već naziremo elemente moderne arhitekture. Takvi primjeri su

kompleks stambenih kuća na Kotež-Neimaru i u Rankeovoj iz 1926, i kuća za Josifa Šojata, u Ulici kralja Milutina.

Nakon što se oženio 1925. godine, Zloković počinje da razmišlja o izgradnji svoje porodične kuće. Prateći razvoj projekata za njegovu kuću, od prvog nacрта iz iste godine pa do posljednjeg iz 1927. godine, bez obzira na promjenu lokacije koja je uslovlila i drugačiju osnovu građevine, može se precizno pratiti rađanje novog toka u istoriji srpske arhitekture.

Zlokovićev projekat po kome će u periodu od 1927-1928. podići vlastitu kuću zaista je revolucionaran; građevina već na prvi pogled odudara od svega do tada viđenog na našim prostorima i svjedoči o tome da je Zloković istinski začetnik modernizma u srpskoj arhitekturi. Tri su elementa koja već na prvi susret sa građevinom svjedoče o tome: ravan krov umjesto uobičajenog četvoroslivnog, gotovo potpuna ogoljenost zidova (sa malim brojem otvora i plitkim, shematizovanim reljefima koji u ovom slučaju govore više protiv nego za akademizam), i lučni ulazi u dvorište i garažu u prizemlju. Čitav projekat je asimetričan, plan osnove je slobodan, i to nimalo zanemarljivo – zarad funkcionalizma. Čini se da su svi postulati moderne arhitekture na sveden način primjenjeni na ovoj građevini- a da modernizam u tadašnjoj Kraljevini SHS nije zvanično ni otpočeo proces transformacije urbanih krajolika širom države.

Konačno „ozvaničenje“ rada modernista će, i u ovom slučaju, pripasti Milanu Zlokoviću. Zajedno sa arhitektama Branislavom Kojićem, Dušanom Babićem i Janom Dubovijem on krajem 1928. godine osniva Grupu arhitekata modernog pravca. Dodatan povod za osnivanje ovakve grupe sasvim izvjesno je bila izložba savremene čehoslovačke arhitekture održana u aprilu te godine; nakon izložbe sam Zloković se punom parom bacio na rad ne bi li stvorio reprezentativne primjere iste u svojoj zemlji, što je kulminiralo osnivanjem grupe. Treba dodati i da se rad grupe nije svodio samo na projektovanje moderne arhitekture, već i na njeno teorijsko potkrepljivanje. To je prije svega značilo značajan broj članaka objavljenih u časopisima o arhitekturi (ljublanski časopis *Arhitektura, Beogradske opštinske novine...*), premda nisu sami pokrenuli nijedan časopis ali su bili organizatori mnogih izložbi savremene arhitekture. Takav donekle nesiguran pristup odgovara tumačenju da „borbu za modernizovanje srpske arhitekture vide kao evoluciju, a ne revoluciju“ (Kamilić 2008: 242). U

međuvremenu, Zloković se osmjelio toliko da je za konkurs za Kolarčev narodni univerzitet u Beogradu ponudio projekat sasvim modernistički zamišljen; pošavši od bezornamentalne fasade (sem slova koja se uzdižu nad građevinom kao njen sastavni dio, još jedna novina), preko asimetričnih „ispada“ na prilično simetričnoj građevini (dobar primjer je dodavanje sporednog ulaza koji ruši simetriju pročelja), do poštovanja principa funkcionalizma. Iako otkupljen, rad je za tadašnje uslove bio previše smjelo koncipiran, te nije bio nagrađen. Možda je to i primjeri slični tome bio razlog kasnijeg pristajanja na kompromise grupe kada su u pitanju projekti za građevine javne namjene. To ne treba shvatiti kao nazadovanje i neistrajnost principa mladih modernista u odnosu na ono što je Zloković stvorio ranije u Kotež-Neimaru. Rad na sopstvenoj kući ostavlja mnogo više prostora za eksperimentisanje, i svakako da je bilo potrebno vremena da se beogradska sredina navikne na tako krupne promjene.

Drugi bitan projekat nastao u periodu neposredno prije osnivanja grupe bio je konkursni rad za Pomorski muzej jadranske straže u Splitu. Značajan i iz razloga što se ovdje prvi put primjenjuje nosač za zastavu, kasniji simbol modernizma za koji smo vidjeli da se i Brašovan njime nerijetko služio. Osim nosača za zastavu, istureni dio građevine koji podsjeća na pramac broda također je mogao biti inspiracija Brašovanu za stvaranje svog prvog modernističkog djela, Jugoslovenskog paviljona za izložbu u Barseloni. Takvih primjera nije bilo malo; i suosnivači GAMP-a nerijetko su inspiraciju crpili iz Zlokovićevih dijela, interpretirajući ih na uglavnom originalan način. Grupa arhitekata modernog pravca postići će veliki uspjeh, i u periodu svog trajanja od 1928–1934 čak i nešto starije kolege pridružiće se pokretu. Godine 1931. uspjeh modernista biva krunisan Prvom izložbom jugoslovenske savremene arhitekture, no zapravo tek tada sve i počinje. Projekat koji je označio kraj prikaza izložbe bio je Zlokovićev projekat za hotel Žiča u Mataruškoj banji, koji se od svih njegovih radova možda najviše približio internacionalnom stilu, koji su srpski modernisti ipak podređivali hibridnom, originalnijem, nacionalnijem modernizmu. Zloković će u narednih par godina biti na vrhuncu svog (praktičnog) stvaranja.

Dva su stambena objekta privukla posebnu pažnju: vile Prendić (Profesorka kolonija) i Šterić (Dedinje) iz 1932. godine. Sasvim ogoljene fasade, ravnog krova, superponiranih planova po dubini i prozora različitih veličina – to će postati tip vile nerijetko zastupljen tridesetih godina dvadesetog

vijeka. Iste godine po projektu Dragiše Brašovana na Dedinju se podiže vila trgovca Dušana Lazića, a 1938. godine po projektu arhitekta Svetomira Lazića podiže se vila Olge Mos, također na Dedinju. Svi ovi objekti svakako da imaju mnogo toga zajedničkog sa onim što se tridesetih godina već naziva „internacionalni stil“.

Premda se Milan Zloković pokazao kao jedan od najoriginalnijih predstavnika moderne arhitekture projektujući prvenstveno stambene objekte, mnogi poznavaoци njegovog rada tvrde da je njegovo najznačajnije, a svakako najpoznatije djelo Dečija univerzitetska klinika projektovana 1933. godine. U pitanju je višespratnica čije je zidanje bilo završeno pred sam rat. Ona je u jedan od najboljih primjera našeg modernizma u odnosu na evropski, ali ga ponovo ne prati slijepo; princip funkcionalizma biva zadovoljen već samom pozicijom zgrade, smještenom dalje od samog centra grada, a ogleda se i u pažljivom proučavanju osnove koja, po tom principu, jeste slobodno zamišljena prateći funkciju. Opet prije svega u službi funkcije, zgrada pomalo nespecifično za Zlokovića obiluje prozorima (ali i terasama) što omogućava veliki prodor svjetlosti u dječju bolnicu gdje je ista zasigurno potrebna; no ipak oni nisu povezani u trake što bi se moglo očekivati od jednog djela modernističke arhitekture već su zavisne od prostorije koju osvijetljaju pa samim tim i različitih veličina.

Zloković se ozbiljnim pristupom radu i zavidnim rezultatom pokazao dostojan zadacima od šireg društvenog značaja, te će narednih godina osmišljavati i druge zdravstvene ali i turističke objekte širom države. Tokom rata i sve do pedesetih godina mnogi arhitekti su se, potisnuti novim režimom, udaljili od praktičnog projektovanja. Među njima se našao i Zloković, s tom razlikom što se on tada okrenuo teorijskom potkrepljivanju svoga rada. Neke radove je objavljivao i ranije, ali najveći broj radova objavio je upravo u ovom periodu. Njegovi teorijski radovi nisu bili samo odraz njegovih razmišljanja o arhitekturi, oni su zamišljeni tako mogu imati praktičnu primjenu (Milinković 2010: 19–46). On se bavio problematikom principa modularne koordinacije, o čemu je objavio više značajnih djela. Zanimao ga je dakle princip montažne izgradnje, i način postizanja harmonije dijelova i cjeline za koju je vjerovao da je ispoštovana u svakom velikom arhitektonskom ostvarenju. Premda je pritom govorio o antropomorfnim mjerama, on se nije zanosio „zlatnim presjekom“ niti je tragao za „idealnim“ kao što su to činili drugi arhitekti zabavljeni ovim pitanjem. Tim složenim pitanjima pristupao





je naučno, s jednim ciljem – ne bi li time omogućio jeftiniju, lakšu, industrijsku proizvodnju elemenata u arhitekturi, čime ne bi doveo do uniformisanja iste, već njene raznolikosti. Takav zaključak leži u činjenici da bi kombinacijom osnovni, univerzalnih

<sup>1</sup> Aluzija na Korbizjeovu izjavu „U ime prošlosti: sadašnjost“; Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris 1925, 55.

## LITERATURA

Blagojević (2011): Љ. Благојевић, *Транскултурални итинерери архитекта Милана Злоковића*, Архитектура и урбанизам: часопис за просторно планирање, урбанизам и архитектуру 32 (2011) 3–13.

Đurđević (1991): М. Ђурђевић, *Живот и дело архитекте Милана Злоковића*, Годишњак града Београда 38 (1991) 145–168.

Ignjatović (2004): А. Игњатовић, *Две београдске куће архитекте Драгише Брашована*, Наслеђе 5 (2004) 119–134.

Ignjatović (2014): Sanjana prošlost, zamišljena budućnost: arhitektura i nacionalni identitet u Srbiji 1918–1941, М. Šuvaković (prir.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek* 3, 2014, Beograd, 143–156.

Kadijević (1990): А. Кадјевић, *Живот и дело архитекте Драгише Брашована*, Годишњак града Београда 37 (1990) 141–173.

dijelova, mogućnosti kombinovanja bile beskrajne a kombinacije postizanje s više lakoće i manje novca; ovim pitanjima bavili su se prije njega i istovremeno s njim samo najveći umovi svjetske arhitekture, pritom često ostajući više na teoriji nego se baveći primjenjivanjem iste u praksi.

Objekti nastali oko 1960e, pri samom kraju njegovog rada i života, bili su upravo praktična primjena njegovih teorijskih ogleda. Učiteljska škola u Prizrenu (1959) prvi je montažni armirano-betonski objekat izgrađen kod nas. Turističko naselje Mediteran u Ulcinju (1962–1965) građeno je na isti način, poštujući principe modularne koordinacije. Ovaj projekat Zloković radi u saradnji sa svojom djecom, Milicom Mojović i Đorđem Zlokovićem. Vjerujemo da za njega nije moglo biti većeg uspjeha od građenja u blizini mora, radeći u društvu porodice, poštujući doslovno svoje arhitektonske principe, korak ispred vremena.

Kadijević (1990): *Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi između dva svetska rata*, Moment: časopis za vizuelne medije 17 (1990) 90–100.

Kamilić (2008): В. Камилић, *Осврт на делатност Групе архитеката модерног правца*, Годишњак града Београда 55 (2008) 239 – 264.

Maneвић (1970): З. Маневић, *Дело архитекте Драгише Брашована*, Зборник за ликовне уметности 6 (1970) 187–199.

Milinković (2010): М. Milinković, *Setting the distance: theoretical practice of Milan Zloković and its material corollaries*, Serbian architectural journal 1 (2010) 17–42.

Perović (2005): М. Perović, *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova 2/A, Kristalizacija modernizma*, Beograd: Draslar partner.

## IN THE NAME OF THE PRESENT - THE PAST (ARCH. BRAŠOVAN AND ZLOKOVIĆ)

On the occasion of the fiftieth anniversary of death of Dragiša Brašovan and Milan Zloković (1965 – 2015), two architects whose work marked the first half of the twentieth century, is the right moment to ask ourselves about the significance of their work then and what would be able to represent to us today. They succeeded in a short period of time to transform the appearance of urban environment in the former Yugoslavia and much more – to transform the term "architecture" in the community where they created each on his own way. Dragiša Brašovan was one of those architects who succeeded to adjust his deeds and work to the new socio-political and cultural situation that directly or indirectly required new architectural forms without losing much of its inventiveness and recognition thanks to which he will be, at the peak of his work, able to build some of the most recognizable buildings in Belgrade, using the language of modernism. Milan Zloković on the other hand, almost from the beginning to the end of his career remained faithful to this same modernism whom, being one of the founders of Group of Architects of Modern Movement (GAMM) 1928., sets theoretical and practical foundations in former Kingdom of SHS, and managing to stay in time and qualitatively not fall behind for what was at that time in the field of architecture happening in the world.

# JAVNI IDENTITET SEFARDSKE JEVREJSKE ZAJEDNICE U SARAJEVU

MILICA ROŽMAN

*Javni identitet sefardske zajednice u Sarajevu najbolje se može sagledati na primeru sakralnih objekata i spomenika funerarne kulture. Sefardski Jevreji su odmah nakon doseljavanja u Sarajevo izgradili svoj prvi sakralni objekat sinagogu Il Kal Grande. Sa društveno-političkim promenama u Sarajevu, sefardska zajednica postaje brojnija, otuda se u prvoj polovini XX veka podiže Nova sefardska sinagoga, u mavarskom stilu. Sa druge strane pored sakralnih objekata, javni identitet sefardskih Jevreja istican je i kroz spomenike funeralne kulture, o čemu svedoči Staro sefardsko groblje, te se i na tom primeru može sagledati javni identitet sefardske zajednice, ali isto tako i društveno-političke promene kroz koje je prošla.*

*Ključne reči : Sefardi, Sarajevo, sinagoga, groblje.*

Sefardski Jevreji kao podanici Osmanskog carstva, sa određenim mestom i pravima u njemu, uz prihvatanje osmanskog kulturnog modela, aktivno su učestvovali u kreiranju vizuelne kulture Balkana. Kao vidljiva manjina sa svojom religijom, kulturom i običajima, bili su integralni i konstitutivni deo osmanske balkanske kulturne sfere. Krajem XV veka nakon progona iz Španije Jevreji Sefardi, naseljavali su se u različite delove Osmanskog carstva, što je rezultiralo i njihovo doseljavanje na područje Balkana, koje je takođe od kraja XV veka bilo pod vlašću osmanske imperije. Kada se sagledava područje Balkana, Sarajevo se može izdvojiti kao grad gde je sefardska zajednica bila najbrojnija (Dautović 2012: 65; Makuljević 2010: 199–212).<sup>1</sup> Sefardski Jevreji počeli su da se doseljavaju u Bosnu i Hercegovinu, i to uglavnom u Sarajevo, pojedinačno u prvoj polovini XVI veka, a u grupama u drugoj polovini XVI veka. Živeli su u raznim delovima Sarajeva, kada je 1581. godine u grad došao veliki vezir Sijavuš-paša. Paša je tada sagradio Čifuthanu, nazvanu Sijavuš-pašina दौरا ili Velika Avlija, uz nju je podignuta i sinagoga (Nedomečki, Goldstein 1988: 119-120). O životu sefardskih Jevreja u Sarajevu, od njihovog doseljavanja pa do početka XVIII vekogotovo da ne postoje pisani izvori. Duhovni i materijalni razvoj sefardske opštine sa priličnom sigurnošću možemo pratiti, tek od 1720. godine, i to na temelju podataka, koje nalazimo u opštinskom zapisniku Pinakesu (Levi 1996: 22-26). Od 1725. godine, u Pinakesu se nalazi popis opštinaru koji su godišnje plaćali porez, ali za detaljnije utvrđivanje broja Jevreja u Sarajevu, to nije dovoljan podatak, postoje i drugi popisi koji svedoče da je u Sarajevu krajem XVIII veka bilo oko 1070 jevrejskih stanovnika.<sup>2</sup> Porast jevrejskog stanovništva u Sarajevu beleži se nakon austrougarske okupacije



Bosne i Hercegovine 1878. godine. Ovaj vojno-politički čin označio je kraj četristogodišnje turske uprave. Posebna pažnja bila je posvećena razvoju „zemaljskog glavnog grada“ Sarajeva, koji kao zasebna administrativna jedinica, postaje centar Bosne i Hercegovine za sve oblasti društvenog, političkog i privrednog života (Božić 2003: 309). Što je rezultiralo da se u Bosnu i Hercegovinu, uglavnom u Sarajevo, doseljavaju stanovnici iz svih delova Austrougarskog carstva i tada se prvi put pojavljuju veće grupe Aškenaza (Popović 2009: 96). Jevreji 1879. godine čine 9,7 % gradskog stanovništva, a 1910. godine 12,3 %. U ovom periodu njihov broj se utrostručio. Na popisu iz 1879. bilo ih je u Sarajevu 2077, a nakon naseljavanja Aškenaza i uz prirodni priraštaj, 1910. godine bilo ih je 6397. Sarajevo u ovom periodu postaje grad sa najvećim brojem Jevreja u Bosni, većinom Sefarda. U popisu iz 1910. godine, vidi se da

Sinagoga Il kal Grande, XVI vek.

fotografija: Milica Rožman

su sefardska i aškenaska zajednica odvojene, tako da je sefardskih jevreja bilo ukupno 4985, a aškenaskih 1412. Ove dve zajednice u periodu austrougarske okupacije egzistirale su potpuno odvojeno. Ubrzo po doseljavanju, Aškenazi osnivaju svoju opštinu, otvaraju posebno groblje na Koševu i posebnu školu sa nastavom na nemačkom jeziku (Božić 2003: 310). Društveni položaj Jevreja u Sarajevu, bio je povoljan, oni su bili slobodni građani, iako je u XVI veku kao što je već spomenuto sagrađena jevrejska četvrt, oni nisu bili u obavezi da žive u okviru nje i nisu bili primorani da žive načinom života Jevreja u getu, kao što je bio slučaj na Zapadu u to vreme. Ali pored toga, na Jevreje su se odnosila i izvesna ograničenja koja su ih, kao i ostale nemuslimane, stavljala u neravnopravan položaj prema muslimanima. U zajednici zasnovanoj na verskoj pravovernosti sa velikom manjinskom populacijom vizuelna kultura bila je strogo kodifikovana i predstavljala je jedno od najmoćnijih sredstava identifikacije različitih delova društva (Makuljević 2005: 72). Što je uslovalo da način oblačenja bude drugačiji u odnosu na muslimansko stanovništvo. Osim toga, Jevreji, kao ni ostali nemuslimani, nisu smeli jahati konje kroz grad, niti su imali pravo da nose nož i drugo oružje (Sućeska 1966: 50). Sefardski Jevreji u Sarajevu, uglavnom su se bavili trgovinom, ali su bili i činovnici u finansiskoj službi i na carini u vreme turske vlasti. U znatnom broju bili su posrednici u trgovini Turske s Venecijom, Ankonom i drugim italijanskim gradovima, održavajući istovremeno vezu s jevrejskim trgovcima u Dubrovniku, Splitu, Beogradu i Sofiji (Nedomečki, Goldstein 1988: 120). Sefardi su postali nosioci progresa, glavni zajmodavci i glavni predstavnici bosanskohercegovačke unutrašnje i spoljne trgovine. Iako su oni u početku bili nosioci napretka i promena, posle nekoliko generacija života u izolovanoj Bosni i Hercegovini, oni postaju deo tog naroda iako se nikada nisu asimilovali do te mere da zaborave svoj jezik i veru (Popović 2009: 96).

Kreiranje vizuelne kulture, u funkciji isticanja jevrejskog identiteta u skladu sa potrebama zajednice, podrazumevalo je dosledno očuvanje religijske tradicije i običajne prakse (Dautović 2012: 74). Vizuelna kultura sefardskih Jevreja u Sarajevu kreirana je u sferama javnog i privatnog života, stoga javnu sferu čine objekti sakralnog karaktera - sinagoge. Isticanje javnog identiteta sefardske zajednice može se pratiti od njihovog doseljavanja, o čemu svedoči podizanje prve sinagoge. Stari sefardski hram, drugačije nazivan Il Kal Grande, je nesumnjivo najstariji jevrejski hram u Bosni i Hercegovini, a podignut je 1581. godine na prostoru jevrejske



četvrti. Sultan je ferman za izgradnju sinagoge izdao 1581. godine, što je uslovalo da se sinagoga izgradi u tačno određenim dimenzijama, dužine, širine i visine, što je inače bio zakonski propis za podizanje bogomolja, crkava i hramova svih nemuslimana. Taj prvi jevrejski hram na području Bosne i Hercegovine predstavlja sa arhitektonskog, istorijskog i kulturnog stanovišta najznačajniji objekat. O prvobitnom izgledu sinagoge, ne zna se mnogo zato što je glavni i najstariji deo sinagoge goreo više puta usled čestih požara koji su zahvatili Sarajevo. Ono što se zna jeste to da se ulaz u sinagogu nalazio sa južne strane, da je postojala muška galerija koja je počivala na stubovima i da je imala četiri slepe kalote.<sup>3</sup> Sinagoga je najviše stradala u požaru 1778. godine, nakon čega je obnovljena 1821. godine, iako su zakonska pravila nalagala da se ponovna obnova hrama radi po prvobitnoj osnovi, sinagoga je podignuta u veću visinu. Nakon obnove, u skladu sa materijalnim i u ono vreme društvenim položajem Jevreja u Sarajevu, hram je i dalje bio skromnih razmera i po spoljašnosti skromne dekoracije. U toku prve obnove hrama, izvršene su određene izmene u odnosu na prvobitni hram. Što se tiče arhitektonskog rešenja sinagoge, u pitanju je jednostavna pravougaona osnova, dimenzija 11x16 metara, i orijentisana u pravcu sever-jug. U periodu prve obnove bila je podignuta galerija koja je namenjena ženama, što je i uslovalo da se poveća visina sinagoge.

Nakon prve obnove, 1909. godine usledila je i druga obnova. U tom periodu u Sarajevo se naseljava

sve veći broj sefardskih Jevreja, i samim tim sinagoga Il Kal Grande, nije mogla da primi sve veći broj vernika. Sefardska opština je odlučila da proširi staru sinagogu, te je uz stari deo koji je izgrađen od tesanog kamena, dograđen je i novi deo koji je rađen od cigle. Tada je izmenjen i ulaz u sinagogu, koji nije više bio sa južne strane, nego sa severne i istočne, tako su dobijeni odvojeni ulazi za muškarce i žene. Tako da je južna strana bila zatvorena i tu je bio smešten orman za čuvanje svitaka Tore – Hekhal. Tada su izvršene i određene izmene koje su se odnosile na izgled južne fasade, postavljena je rozeta, što je doprinelo boljem osvetljenju sinagoge. Ova sinagoga je izgubila svoju prvobitnu namenu, u njoj je danas smešten Muzej Jevreja Bosne i Hercegovine.

I pored toga što je stara sinagoga proširena, ona ipak nije mogla da primi sve veći broj vernika, te se pored nje podižu i nove sinagoge u periodu s kraja XIX i početkom XX veka. To su bile manje ili nešto veće sinagoge, najpre je podignuta Il kal di la Bilava zvana Bet Tefila, potom Il kal di tiju Mači Bohor, a neposredno uz jevrejsku četvrt bio je podignut novi hram nazvan Il kal Nuevu. Deo sefardske populacije koji možemo smatrati onovremenom elitom, uredio je sinagogu u samoj opštinskoj zgradi u Šaloma Albaharija ulici broj 2, nazvanu Il kal di los Mudus ili drugačije poznata kaoll kal di Kapon, po rabinu u tom hramu.<sup>4</sup>

Sinagoga sve češće postaje izraz ekonomske stabilnosti i moći jevrejske zajednice.<sup>5</sup> Kao primer monumentalne sinagoge može se navesti Nova sefardska sinagoga podizana u Sarajevu između 1926. i 1930. godine (Rajner 1988: 47). Kamen temeljac položen je 13. juna 1926. godine. Svečanom polaganju kamena temeljca prisustvovali su kraljev izaslanik, članovi kraljevske vlade, civilni i vojni predstavnici grada Sarajeva, uprava grada Sarajeva, a s jevrejske strane nadržin Jugoslavije, delegati jevrejskih opština Kraljevine Jugoslavije, pa čak i delegati sefardske zajednice Beča (Rajner 1988: 47). Projekat za Novu sefardsku sinagogu uradio je arhitekta R. Lubinski iz Zagreba. Sinagoga je sagrađena u mavarskom stilu. Zgrada je bila veoma reprezentativna, unutrašnji prostor glavnog hrama, imao je 682 sedišta i natkriven je eliptičnom kupolom, koja je izvedena u armiranom betonu, i počiva na 28 armiranih betonskih stubova obloženih mermerom. Kod izbora materijala upotrebljenog za izgradnju hrama, arhitekta se rukovodio željom da postigne reprezentativnost i trajnost.<sup>6</sup> Podizanjem ovog monumentalnog zdanja, postojala je želja da se okupi brojna sefardska zajednica na jednom mestu i

da ona zameni brojne manje sefardske sinagoge koje su u tom periodu i dalje bile aktivne. Za razumevanje izbora samog stila bitno je sagledati i druge primere sinagoga koje su rađene u ovom stilu. U drugoj polovini 19.veka, u vreme istorizma u arhitekturi, mavarski stil je bio odabran za građenje sinagoga u velikim evropskim gradovima, što se u prvoj polovini XX veka proširilo i na prostor Balkana. Na samom početku XX veka podizane su sinagoge u mavarskom stilu, najpre u Beogradu, a potom u Sarajevu. U Sarajevu je to sinagoga aškenaske zajednice koja je delo arhitekta Karla Paržika<sup>7</sup>, a u Beogradu sinagoga Bet Jisrael delo arhitekta Milana Kapetanovića, koja više ne postoji.<sup>8</sup> Izbor mavarskog stila bio je najbliži jevrejskoj težnji ka orijentalnom kao izrazu nacionalnog stila. Ali i pored toga, mavarski stil se ne može smatrati obaveznim, jer se Jevreji koji su ponovo postali slobodni stapaju u materijalni i intelektualni život nacije (Klajn 2010: 168). Na izbor stilskog izraza prilikom podizanja sinagoge u određenom mestu svakako su uticala i lokalna kretanja, pa i tradicija. Bilo je bitno uklopiti eksterijer sinagoge u stil nejevrejskog stanovništva. Mavarska arhitektura je u ukupnoj graditeljskoj produkciji austrogarskog perioda u Sarajevu bila veoma zastupljena. Najpre je korišćen u gradnji objekata islamske verske zajednice, potom objekata tradicionalnih namena, a onda i u gradnji stambenih i javnih objekata(Božić 2003: 316). Samim tim, izbor mavarskog stila za Novu sefardsku sinagogu, sa jedne strane je ispunjavao, kao što je već rečeno, težnju Jevreja ka orijentalnom kao izrazu nacionalnog stila, a sa druge strane se uklapao u ambijentalnu celinu Sarajeva.

Sinagoge i njihova sudbina često prate sudbinu jevrejskih zajednica koje su ih podizale, te se one uključuju u opštu delatnost i istoriju Jevreja

Sefardska sinagoga u mavarskom stilu podignuta početkom XX veka

Dostupno na: <http://www.makabijada.com/dopis/gradovi/SA%20valerijan.htm>



Aškenaska sinagoga,  
početak XX veka,

fotografija: Milica  
Rožman

(Rajner 1988: 47). Sve sinagoge u Sarajevu, podignute u periodu od naseljavanja Sefarda pa do XX veka kada je zajednica bila najbrojnija, su nakon Drugog svetskog rata izgubile prvobitnu funkciju.

Pored sinagoga, za potpunije sagledavanje i razumevanje kreiranja javnog identiteta Sefarda u Sarajevu, potrebno je sagledati i Staro sefardsko groblje, kao bitnu celinu funeralne kulture. Iako su groblja povezana sa idejom smrti i nestajanja, posmatrana sa jednog istorijskog, pa i istorijsko-umetničkog gledišta, ona mogu pružiti dragocene podatke upravo o životu ljudi, o određenom razdoblju njihovog delovanja (Rajner 1992: 201). Staro sefardsko groblje se nalazi na lokalitetu Borak, odnosno Šatorija, nekadašnjoj periferiji Sarajeva. Ovo groblje predstavlja najznačajniji spomenički kompleks koji se vezuje za istoriju sarajevskih Jevreja, ali i Sarajeva uopšte. Prema narodnoj tradiciji zemljište za to groblje nabavljeno je u doba hahama Samuela Baruha. Prema Pinakesu opština je plaćala vakufskom fondu 1400 pula godišnje na ime zakupa za zemljište. Tradicija označava nadgrobni spomenik Samuela Baruha kao najstariji na groblju. Taj spomenik se nalazi na jednom brežuljku u jugozapadnom delu, oko 800 koraka udaljeno od južnog reda spomenika. Na tom spomeniku se nalazi natpis na hebrejskom koji glasi : „Nadgrobni kamen pravednika Samuela Baruha“(Levi 1996: 109). Na osnovu ovih podataka nastanak sefardskog groblja u Sarajevu smešta se u XVII vek. Tokom decenija i vekova menjao se izgled groblja i oblik nadgrobni spomenika. Na groblju se uočavaju dva tipa spomenika, stariji i mlađi, koji se razlikuju po obliku spomenika ali i po natpisima koji

Staro sefardsko groblje  
u Kovačićima, XVII vek,

fotografija: Milica  
Rožman



se nalaze na njemu. Najstariji deo groblja se nalazi na južnom delu grobljanskog kompleksa, na većoj visini i na većoj udaljenosti od pristupa iz grada. Odavde se groblje postepeno širilo prema dolini i bliže gradu, dakle obrnuto nego što je to bio slučaj kod drugih grobalja. Za ovo se nalazi opravdanje u činjenici da je iznad samog groblja postojao kamenolom iz koga je vađen kamen za spomenike, gde je i obrađivan, a potom spuštan do samog groba (Taubman 1966: 128). Tipični tradicionalni sefardski spomenici su jednostavne horizontalne nadgrobne ploče sa uklesanim hebrejskim natpisom. Sarajevski grobovi su obeleženi uzdignutim kamenim pločama, koje podsećaju na bosansku praksu podizanja i oblikovanja stećaka. Razumevanje ove pojave moguće je samo u kontekstu prostora i lakolanih političkih okolnosti. Moguće je da su Sefardi preuzeli ovaj vid obeležavanja grobova, da bi lokalnim vlastima i stanovništvu ukazali na njihovu sakralnost, ili su pak prihvatili najreprezentativniji segment funeralne kulture Bosne i Hercegovine, da bi istakli svoju moć (Makuljević 2010: 204-205). Na najstarijim spomenicima su uglavnom uklesani samo natpisi na hebrejskom koji su rađeni u plitkom reljefu. Postepeno se napušta tradicija podizanja horizontalnih nadgrobni spomenika, i zamenjuju ih vertikalni, koji u znatnoj meri odudaraju od harmonične celine

starijeg dela groblja. To napuštanje tradicije, govori o postepenom otvaranju jevrejskih zajednica prema nejevrejskoj okolini, te o njihovom uključivanju u opšte kulturne i umetničke tokove (Rajner 1992: 202). Krajem XIX veka, nadgrobni spomenici menjaju oblik, usaglašavajući se sa tokovima evropske, građanske i funerarne kulture. Pored oblika nadgrobni spomenika, menjaju se i natpisi, odnosno javljaju se natpisi na srpskohrvatskom i španskom jeziku, nekada zajedno sa hebrejskim, a nekada i bez njih. Kao što je to bivalo u drugim zemljama, i ovde su jevrejski nadgrobni spomenici počeli da se približavaju stilu i ukusu vremena i zemlje u kojoj su (Andrić 1966: 102). Te sve češće spomenici svojim oblikom, reljefom i natpisima ukazuju na društveni i građanski položaj sahranjenih. Na novijim spomenicima, sve češće se pojavljuju nadgrobne fotografije, što nam jasno govori o uticaju okoline na sefardsku tradiciju, ali je i veoma značajno za proučavanje vizuelnog identiteta sarajevskih Jevreja. Kao što je praksa i sa drugim jevrejskim grobljima, pored starijeg i novijeg dela groblja, izdvaja se posebna memorijalna celina, koja je vezana za Holokaust. Tako se i ovde na centralnom mestu starog groblja nalazi spomenik palim borcima u narodnooslobodilačkom ratu i žrtvama fašističkog terora. U pitanju je velika piramida od belog kamena sa natpisom koji glasi : „Jevrejima palim borcima i žrtvama fašizma. – Jasenovac, Stara, Gradiška,

Đakovo, Jadovno, Loborgrad, Aušvic, Bergen-Belzen“ (Andrić 1966: 102). Poslednjih godina 19. veka severni deo starog groblja je uništen usled izgradnje železničke pruge i gradskih ulica, a u isto vreme počinje ukopavanje na nekadašnjem srednjem, sada donjem delu groblja. Kasnije u periodu okupacije od 1941. do 1945. godine, groblje je bilo prilično uništeno, ali stari spomenici nisu bitno oštećeni.

Sinagoge i groblje su dve celine koje bitno određuju postojanje javnog identiteta sefardskih Jevreja. Sagledavajući sefardske sinagoge na tlu Sarajeva, sa sigurnošću se može pratiti istorija i sudbina ove zajednice od kraja XVI pa do prve polovine XX veka. Iako sinagoge nisu zadržale svoju prvobitnu namenu sakralnog karaktera, samo njihovo postojanje nam svedoči o viševekovnoj vizuelnoj kulturi sefardskih Jevreja. Društveno-politička faza i Drugi svetski rat su uticali na potpunu devastaciju jevrejskog stanovništva. Danas mala sefardska zajednica za svoje verske potrebe koristi aškenasku sinagogu. Sa druge strane Staro sefardsko groblje kao deo funeralne kulture, koje je zadržalo svoju prvobitnu namenu i danas je u funkciji, nesumnjivo predstavlja jedno od najstarijih jevrejskih grobalja na Balkanu, sa izuzetno značajnim nadgrobni spomenicima koji potiču još iz XVII veka.

<sup>1</sup>Više o istoriji Sefardskih Jevreja u Osmanskoj imperiji vidi u: (Juhasz 1990: 19-34).

<sup>2</sup>O detaljnijem popisu Sefarda u Sarajevu u 18. veku više u: (Levi 1996: 26-31).

<sup>3</sup>U hramovima Osmanske imperije često se ne podiže kupola, već se grade slepekalote. Slepe kalote ostvaruju snažan iluzionistički utisak u prostoru hrama. One kreiraju drugačiju prostornu dimenziju u unutrašnjosti i doprinose simboličnoj realizaciji neba u enterijeru hrama, deteljnije o tome vidi u : (Makuljević 2008: 35-36). „O mogućem simboličnom tumačenju

kupole unutar jevrejskog hrama vidi u: (Klajn 2010: 133-174).

<sup>4</sup>O prvobitnom izgledu sinagoge: Arhiv, JIM, kutija Bosna i Hercegovina, opis iz 1953.

Arhiv JIM, kutija Bosna i Hercegovina, opis iz 1953.

<sup>5</sup>O sinagoyalnoj arhitekturi više u : (Klein 2011: 421-457, 556-597).

<sup>6</sup>Arhiv JIM, kutija Bosna i Hercegovina, opis iz 1953.

<sup>7</sup>Više o aškenaskoj sinagogi vidi u : (Božić 2003: 309-318).

<sup>8</sup>Više o sinagogi Bet Jisrael vidi u: (Nedić 2003: 299-308).

## LITERATURA

Andrić (1966): I. Andrić, *Na jevrejskom groblju u Sarajevu*, Spomenica 400 godina od dolaska Jevreja u Bosnu i Hercegovinu (1966) 99-104.

Božić (2003): J. Božić, *Jevrejski aškenaski hram u Sarajevu*, Jevrejski istorijski muzej Zbornik 8 (2003) 309-318.

Dautović (2012): V. Dautović, *Sefardske štampane ketube na Balkanu*, Muzej primenjene umetnosti Zbornik 8 (2012) 65-76.

Juhasz (1990): E. Juhasz, *Sephardi Jews in The Ottoman Empire*, Jerusalem: The Israel Museum.

Klajn (2010): R. Klajn, *Secesija: Jevrejski (ne)ukus?*, Menora (2010) 133-174.

Klein (2011): R. Klein, *Zsinagógák Magyarországon 1782-1918, Sinagogues in Hungary 1782-1918*, Budapest: Terc.

Levi (1996): M. Levi, *Sefardi u Bosni*, Bosanska biblioteka.

Makuljević(2005): N. Makuljević, *Vizuelna kultura i privatni identitet pravoslavnih hrišćana u 18.veku*, u Privatni život u srpskim zemljama u osvit modernog doba, prir. A. Fotić

Makuljević (2008): N. Makuljević, *Saborni hram Svete Trojice u Vranju*, Vranje: Fond „Sveti Prohor Pčinjski Pravoslavne eparhije vranjske.

Makuljević (2010): N. Makuljević, *Sephardi Jews and the Visual Culture of the Ottoman Balkans*, *El Prezente Studies in Sephardic Culture* 4 (2010) 199-212.

Nedomečki, Goldstein (1988): *Židovi na tlu Jugoslavije*, Zagreb: Muzejski prostor.

Nedić (2003): S.Nedić, *Sinagoga Bet Jisrael- delo arhitekta Milana Kapetanovića*, *Jevrejski istorijski muzej Zbornik* 8 (2003) 299-308.

Popović (2009): V. Popović, *Autohtona deca Bosne i „Kuferaši“: Sefardi i Aškenazi u Zembilju, humoristično-satiričnoj kolumni Save Sakrića*, *Menora* (2010) 95-107.

Rajner(1988): *Židovi na tlu Jugoslavije*, Zagreb: Muzejski prostor.

Rajner (1992): M. Rajner, *Jevrejska groblja u Beogradu*, *Jevrejski istorijski muzej Zbornik* 6 (1992) 201-215.

Sućeska (1966): A. Sućeska, *Položaj Jevreja u Bosni i Hercegovini za vrijeme Turaka*, *Spomenica 400 godina od dolaska Jevreja u Bosnu i Hercegovinu* (1966) 47-54.

Taubman(1966):I.Taubman, *Spomenici kulture*, *Spomenica 400 godina od dolaska Jevreja u Bosnu i Hercegovinu* (1966) 123-129.

---

## SEPHARDIC JEWS IN SARAJEVO

The life of Sephardic Jews in Sarajevo can be seen in the period between the sixteenth and twentieth century. During this period the Sephardic community has gone through various socio-political changes, which influenced the creation of a public identity, that can be seen the best in the case of religious buildings and funerary monuments of culture. Immediately after their settlement in Sarajevo in the sixteenth century, Sephardic Jews built their first religious building - a synagogue Il Kal Grande. Over time, the number of Sephardic Jews increased, which contributed to raising less or slightly larger synagogues such as Beth Tefi, Il kal di Tia Maci Bohor, Il kal Nuevo and Il kal los di Mudus, all in the period from the late nineteenth and early twentieth century. The power of the Sephardic community was evident in the first half of the twentieth century, when a new Sephardic synagogue in Moorish style was built. Stylistically, synagogue fitted the ambience of the city, but had recorded the tendency of Jews to the quest for a national style. On the other hand, Old Jewish graveyard testifies about creating a public identity of the Sephardic community in Sarajevo. This graveyard complex dates from the seventeenth century, and two types of monuments can be seen there - older and younger, also a memorial entity that is related to the Holocaust. Socio-political stage and the Second World War affected the complete devastation of the Jewish population. It resulted in all Sephardic synagogues losing their original purpose and sacral character, but their very existence testifies to the centuries-old visual culture of Sephardic Jews. On the other hand, the old Sephardic cemetery has kept its original purpose and, undoubtedly, is one of the oldest cemeteries in the Balkans.

milica.rozman@gmail.com

# DOCOMOMO INTERNATIONAL: 25 GODINA POSTOJANJA\*

## DR VLADANA PUTNIK

*Od svog osnivanja 1990. godine, Docomomo International je radom i angažmanom proširio istraživanje arhitekture modernog pokreta u celom svetu, ali i unapredio rad na dokumentaciji, klasifikaciji i zaštiti spomenika moderne arhitekture. Zbog velikog doprinosa istoriografiji i zaštiti arhitektonskog nasleđa, značajno je načiniti pregled aktivnosti ovog udruženja tokom proteklih 25 godina, ali isto tako skrenuti pažnju i na rad nacionalne sekcije, koja postoji već četiri godine i aktivno radi na promociji i zaštiti moderne arhitekture u Srbiji.*

*Ključne reči: Docomomo, moderna arhitektura, zaštita graditeljskog nasleđa*

**A**rhitektura predstavlja sastavni i neizostavni deo čovekove svakodnevice, te neminovno u velikoj meri utiče na njegovo poimanje sopstvenog okruženja. Otud nije neobično da arhitektonska ostvarenja čine veliki procenat spomenika kulture od izuzetnog značaja u svim zemljama, pa samim tim i na UNESCO (UNESCO) listi svetske kulturne baštine. Iako se čovek kroz istoriju divio arhitekturi prošlosti, opšti je utisak da su dela moderne arhitekture, usled nedostatka vremenske distance, još uvek nedovoljno priznata kao spomenici kulture. Ostvarenja arhitekata modernista nastala u periodu između treće i osme decenije dvadesetog veka su upravo krajem veka počela da doživljavaju propadanje i bila suočena sa pojavom problema konzervacije, restauracije i očuvanja. U isto vreme svest struke o potrebi očuvanja ovih građevina, ali i šire javnosti, nije bila dovoljno razvijena. Zbog toga je pre četvrt veka osnovana međunarodna organizacija Docomomo International sa ciljem da se brine o ovom periodu arhitektonskog nasleđa širom sveta.

Iako zvanično postoji od 1990. godine, prva inicijativa tada još uvek neosnovane grupe Docomomo International javila se 1988. godine u Holandiji, kada su Hubert-Jan Henket (Hubert-Jan Henket) i Vesel de Jonge (Wessel de Jonge), profesori na Arhitektonskom fakultetu Tehničkog Univerziteta u Ajndhovenu u Holandiji, prvi put javno reagovali na propadanje i devastaciju značajnih ostvarenja arhitekture modernog pokreta širom sveta. Moderna arhitektura u tom trenutku još uvek nije u velikom broju zemalja uživala adekvatnu zaštitu, što zbog nedovoljno efikasno obavljene valorizacije, što zbog male vremenske distance koja je bila potrebna da bi se objekat podvrgao valorizaciji.

Kao rezultat jačanja svesti o potrebi zaštite



arhitekture koja pripada modernom pokretu, 1990. godine organizovana je osnivačka konferencija u Ajndhovenu. Tada je rešeno da organizacija ponese naziv Do.co.mo.mo., što je akronim od Documentation and Conservation of buildings, sites and neighborhoods of the Modern Movement. Na

Docomomo časopis,  
fotografija Vladana  
Putnik

Tribina "Arhitekta Bogdan  
Ignjatović i zgrada  
nemačke ambasade u  
Beogradu" na Salonu  
arhitekture 2014,  
fotografija Jovana Vulević



konferenciji je takođe doneta i Deklaracija u kojoj su formulisani glavni ciljevi Docomomo radne grupe, koji su ažurirani na međunarodnoj konferenciji održanoj u Seulu 2014.

## DEKLARACIJA AJNDHOVEN - SEUL

Docomomo International je neprofitna organizacija posvećena dokumentovanju i konzervaciji građevina, lokacija i naselja modernog pokreta u arhitekturi.

Ciljevi su:

1. Ukazati javnosti, vlastima, profesionalcima i akademskoj javnosti koja se bavi građenom sredinom na značaj modernog pokreta u arhitekturi
2. Identifikovati i promovisati dokumenta o delima modernog pokreta u arhitekturi, uključujući registre, crteže, fotografije, arhive i druga dokumenta.
3. Promovisati konzervaciju i (pre)namenu građevina i celina modernog pokreta u arhitekturi.
4. Protiviti se destrukciji i devastaciji značajnih dela.
5. Negovati razvoj odgovarajućih tehnika i metoda konzervacije i adekvatne (pre)namene.
6. Pronalaziti i prikupljati sredstva za dokumentovanje, konzervaciju i prenamenu.
7. Istraživati i razvijati nove ideje za budućnost održive gradnje bazirane na iskustvima modernog pokreta u arhitekturi.

Docomomo sekretarijat se do 2002. godine nalazio u Ajndhovenu, kada je bio premešten u Pariz u Centar za proučavanje arhitekture i nasleđa (Cité de l'Architecture et du Patrimoine), na čelu sa Maristelom Kasijato (Maristella Casciato), arhitektom i istoričarkom arhitekture, Emili D'Oržeks (Émilie d'Orgeix), istoričarkom arhitekture i An-Lor Gije (Anne-Laure Guillet), direktorkom Centra. Početkom 2010. godine, sekretarijat je premešten u Barselonu, u Fondaciju Mis van de Roe (Fundacion Mies van der Rohe). Od 2014. godine sekretarijat se nalazi u sklopu Instituta (Instituto Superior Tecnico) na Univerzitetu u Lisabonu, na čelu sa Anom Tostoes (Ana Tostoes), arhitektom i istoričarkom arhitekture, Ivanom Blasijem (Ivan Blasi), arhitektom i Zarom Fereiro (Zara Ferreira), arhitektom.

Docomomo International je tokom proteklih 25 godina aktivno pratio stanje modernih objekata širom sveta, intervenišući i skrećući pažnju institucijama kada je neka građevina ili urbanistička celina u bilo kom smislu bila ugrožena. Sam interdisciplinarni karakter ove organizacije je predstavljao veliku prednost pri kompleksijem pristupanju i sagledavanju problematike tretiranja novijeg graditeljskog nasleđa. Jedan od najznačajnijih poduhvata jeste i formiranje međunarodnog registra građevina koje pripadaju modernoj arhitekturi. Registar se sastoji iz dokumentacionih dosijea pojedinačnih objekata ili urbanističkih celina koje po ustanovljenom modelu sastavljaju i prilažu nacionalne ili regionalne radne grupe. U realizaciji registra učestvuju ne samo nacionalne sekcije, već i značajne državne institucije iz celog sveta, poput instituta, biblioteka, muzeja i fakulteta. Ovakva umreženost struke je upravo od izuzetnog značaja kada je potrebno reagovati na potencijalnu devastaciju objekata i čini ostvarenja moderne arhitekture iz celog sveta vidljivim i međunarodno prepoznatim. Na zvaničnom veb sajtu Docomomo International postoji lista pod nazivom Ugroženo nasleđe (Heritage in danger), u okviru koje se mogu potpisati peticije protiv rušenja objekata.

Takođe je važno skrenuti pažnju i na Docomomo Journal, koji od osnivanja Docomomo International izlazi dva puta godišnje i u svakom broju objavljuje naučne radove članova na određenu temu ili problem vezan za modernu arhitekturu. Svake druge godine Docomomo organizuje i međunarodnu konferenciju na kojoj se donose planovi o daljem delovanju, dok nacionalne i regionalne radne grupe podnose izveštaj o svom radu u prethodne dve godine.

Danas postoji 59 nacionalnih sekcija u svetu, sa oko 2300 aktivnih članova, kao i brojni regionalni komiteti. Tako je i radna grupa Docomomo Srbija osnovana 2011. godine na predlog sekcije Škotske. Docomomo Srbija registrovan je u okviru Društva arhitekata Beograda (DAB), okupljajući arhitekate, konzervatore i istoričare umetnosti i arhitekture koji se bave modernim pokretom u arhitekturi i urbanizmu Srbije. Cilj članova je, pre svega, rad na očuvanju moderne arhitekture u Srbiji, zatim i edukacija javnosti i popularizacija moderne arhitekture u Srbiji, kao i predstavljanje dela nacionalnog modernog pokreta svetskoj javnosti. Članovi radne grupe aktivno rade na pronalaženju, sređivanju i prezentaciji dokumentacije o objektima, naseljima,

pejzažima i lokacijama koji pripadaju modernom pokretu. Nezanemarljiv deo angažmana predstavlja i učestovanje u zaštiti i obnovi ostvarenja modernog pokreta, kao i borba protiv potencijalne devastacije. Docomomo Srbija se takođe trudi da održava komunikaciju i saradnju sa zavodima za zaštitu spomenika kulture u zemlji kako bi se unapredila saznanja u oblasti konzervacije, dokumentovanja i prezentacije moderne arhitekture.

U toku prethodne dve godine Docomomo Srbija je organizovao ciklus tribina na temu tretiranja nasleđa moderne arhitekture. Prve dve tribine u 2013. godini bile su posvećene kompleksu Generalštaba, jednim od najznačajnijih ostvarenja arhitekta Nikole Dobrovića, kojem i danas pretilo rušenje. Tribina Novi Beograd - ugroženi modernizam održana je 26. decembra 2013. godine u delimično obnovljenom spomeniku kulture, Mesnoj zajednici Fontana u Bloku 1 na Novom Beogradu, kao jednom od centralnih objekata posleratne moderne. U okviru 36. Salona arhitekture 17. aprila organizovana je tribina posvećena arhitekti Bogdanu Ignjatoviću kao reakcija na devastaciju njegovog kapitalnog ostvarenja, zgrade nemačke ambasade u Beogradu. Beogradska internacionalna nedelja arhitekture (BINA) takođe predstavlja partnera udruženja Docomomo Srbija, u okviru čijih programa se svake godine vode Docomomo šetnje (Savske obale i ono što ih spaja, Novi pogled na Novi Beograd, Fakulteti i biblioteke Beograda, Zgrada i reč) sa ciljem da se moderna arhitektura približi široj javnosti. Prošle godine je u okviru BINA programa 14. maja održana i Docomomo tribina na Arhitektonskom fakultetu pod nazivom Javni gradski prostori: problemi, modeli, perspektive. Kao poslednja u ciklusu, 22. novembra je organizovana tribina u kulturnom centru Užica na temu problema zaštite Trga partizana u Užicu.

Docomomo International je tokom proteklih 25 godina postojanja doprineo sprečavanju devastacije brojnih ostvarenja modernista širom sveta, predlagao ih institucijama radi pokretanja postupka zaštite i restauracije, kao i revitalizacije, a isto tako je uticao na jačanje kolektivne svesti o značaju arhitekture dvadesetog veka i o potrebi njenog očuvanja. Zbog toga je potrebno ovoj organizaciji odati priznanje za kontinuitet i istrajnost, ali isto tako pružiti podršku našoj relativno mladoj nacionalnoj sekciji kako bi u budućnosti postigla još značajnije rezultate u oblasti zaštite moderne arhitekture.

\* Rad je napisan u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Srpska umetnost u 20. veku: nacionalno i Evropa (177013)



Plakat za Docomomo tribinu "Zaštita i konzervacija moderne arhitekture u Srbiji: Trg partizana u Užicu" autor plakata: Vladana Putnik

## DOCOMOMO INTERNATIONAL: 25 YEARS OF EXISTENCE

Docomomo International is an organization that brings together architects, art historians and conservators from around the world in order to improve measures of documentation, conservation and protection of monuments of modern architecture. Since its establishment in 1990, Docomomo International with its work and engagement have expanded exploration of modern architecture movement in the world, but also improved the performance of the documentation, classification and protection of monuments of modern architecture. The fact that the Docomomo often respond before an institution of the issue of endangered buildings of modern architecture shows the importance that the organization has to preserve the architectural heritage of the twentieth century. And so the International Register of significant examples of modern architecture is created which national sections complement each year. Due to the large contribution of historiography and also to the protection of architectural heritage, it is important to make a review of the activities of the association during the past 25 years but also draw attention to the work of the national section, which exists for four years now and is actively working to promote and protect modern architecture in Serbia through numerous activities such as lectures, exhibitions, educational walks for the public and others.

vladanaputnik@gmail.com

# MILOŠ CRNJANSKI - STO DVADESET GODINA OD ROĐENJA ILI O NEZABORAVLJANJU

MILICA BOROTA

Analiziranje obeležavanja 120. godina od rođenja Miloša Crnjanskog (1893-1977) služi kao polazište za razmatranje problema baštinenja u našem društvu. Rad bi se dotakao institucionalnih i vaninstitucionalnih mehanizama prepoznavanja onih sadržaja koji se smatraju vrednim za čuvanje, nanovo iščitavanje i prezentovanje. Dotakla bih se i drugih godišnjica: Petra Petrovića Njegoša, Stefana Nemanje i Milanskog edikta. Cilj rada je ukazivanje na važnost očuvanja i poboljšanja rada društvenih ustanova koje se bave baštinenjem, a posredno i na značaj lične inicijative.

Ključne reči: zadužbina, muzej, nezaboravljanje, sumatraizam, baština, baštinik, zapis

„Zašto“ radoznalo upita Bastijan, „kakve su to slike?“  
„To su zaboravljeni snovi iz sveta ljudi“, objasni mu Jor.  
„Kada se odsanja, san ne može jednostavno da nestane.  
Ali, ako ga čovek koji ga sanja ne zapamti, gde on onda  
nestaje?“

Ovde kod nas u Fantaziji, tamo dole u dubinama naše  
zemlje.

Tamo se zaboravljeni snovi talože u tananim slojevima,  
jedni preko drugih. Što se dublje kopa, to su slojevi sve gušći.  
Cela Fantazija stoji na temeljima od zaboravljenih snova.“  
„Jesu li tu i moji snovi“ upitao je Bastijan široko razrogačenih  
očiju.

Jor samo klimnu glavom.

**M. Ende, Beskrajna priča**

„Vi znate da ja imam ludu teoriju sumatraizma: da život nije  
vidljiv, i da zavisi od oblaka, rumenih školjaka, i zelenih trava  
čak na drugom kraju sveta...“

**M. Crnjanski, Pisma iz Pariza**

Ako pod pojmom baština podrazumevamo forme i sadržaje koji su nastali u nekom prošlom vremenu, koji su pretrajali do danas i smatraju se vrednim trajanja pa se stoga čuvaju za buduća vremena, odnosno ako pod ovim pojmom podrazumevamo „prošlost koja traje, prošlost u vremenu sadašnjem“, (Popadić 2014: 13) postavlja se pitanje kako i koji sadržaji se smatraju vrednim za čuvanje, nanovo iščitavanje i prezentovanje u našem društvu. 2013. godine smo imali godišnjice Miloša Crnjanskog, Petra Petrovića Njegoša, Stefana Nemanje, kao i godišnjicu proglašenja Milanskog Edikta. Od rođenja Miloša Crnjanskog, jednog od najznačajnijih srpskih pisaca dvadesetog veka proteklo je 120. godina. Sam njegov život bio je paradigmatičan, mene koje su pratile njegov život odražavale su se i na njegovo stvaralaštvo i na njihovo

prihvatanje. Period od 1935. do 1941. godine proveo je u našem Poslanstvu u Berlinu i Rimu. Početak rata zatekao ga je u glavnom gradu Italije, Rimu odakle je bio proteran, pa je preko Madrida i Lisabona dospeo u London gde će tokom rata raditi kao ataše za štampu. Po završetku rata ostaje u Londonu, gde radi kao spoljni saradnik „El Economista.“ (Popović 1993: 178) Tako počinje njegov život emigranta, jer će do njega dolaziti glasovi da bi, kao narodni neprijatelj i okarakterisan kao fašista, u slučaju povratka biti uhapšen. Ove optužbe ga prate još od vremena kada je osnovao časopis „Ideje“, a njegov nekadašnji prijatelj nadrealista Marko Ristić, u okviru separata iz 301. knjige Rada Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti objavljuje esej „Tri mrtva pesnika“ (Popović 2009: 157) gde ubraja i živog Crnjanskog. „Crnjanski, Rastko Petrović, Elijar. Dva istinska mrtvacu i jedan koga je Marko Ristić živog zakopao, sentimentalno nad surovošću nad kojom je spremio grob za bivšeg druga... Tako je nesahranjen izdahnuo



Miloš Crnjanski;  
dostupno na:  
[www.politika.rs/  
rubrike/Tema-nedelje/  
Politika--prica-duga-  
111-godina/Grobnica-  
Carnejevica.lt.html](http://www.politika.rs/rubrike/Tema-nedelje/Politika--prica-duga-111-godina/Grobnica-Carnejevica.lt.html)

Crnjanski..." zabeležiće Petar Džadzić u NIN-u (Isto). U ovom periodu Crnjanski će pisati svoju drugu knjigu „Seoba.“ Sredinom šezdesetih godina prošlog veka, zadobivši uveravanja o svojoj bezbednosti, vraća se u domovinu. Tada će u Beogradu recitovati stihove svog „Lamenta nad Beogradom“ koji je, kako je sam rekao, njegova labudova pesma.<sup>5</sup> Najpre je boravio u hotelu Ekselzior, da bi potom od države dobio trosoban stan, iznad kafane „Vltave“ u ulici Maršala Tolbuhina, današnjoj Makenzijevoj. Po njegovoj smrti, 1977. godine stan je preuzela opština i prodala ga, za razliku od stana pisca Ive Andrića ( 1892- 1975 ), koji je po njegovoj smrti država pretvorila u muzej koji finansira. Tek 2013. godine „Zadužbina Miloša Crnjanskog“ je posle brojnih seoba dobila svoju konačnu adresu u Dečanskoj ulici, u koju se preselila iz sobice u Društvu književnika Srbije. Po smrti njegove supruge Vide Crnjanski, njenom testamentarnom voljom osnovana je „Zadužbina“ i „Legat Miloša Crnjanskog“ pohranjeni u Narodnoj biblioteci Srbije. Ostale su zabeležene reči našeg nobelovca, Ive Andrića, od čije smrti se ove 2015. godine navršava četrdeset godina: „od svih nas Crnjanski je jedini rođeni pisac.“(Novosti.rs) Ova dva velikana srpske reči bili su u dobrim odnosima. Sam Crnjanski, koji „je bolje od svih osetio ko je Andrić“ (Адамовић 1982: 396), objaviće u zagrebačkom „Književnom jugu“ kritiku „*Andrić est arrive*“, radosno pozdravljajući Andrićevu prvu knjigu „Ex ponto.“ (Isto) Pošta Srbije je u okviru obeležavanja značajnih jubileja, događaja i datuma iz istorije, kulture i nauke, 2010. godine objavila seriju maraka Velikani srpske književnosti, u kojoj su se našle marke sa likom oba ova književnika (Posta.rs). Možemo zaključiti da je društvo u jednom trenutku prepoznalo vrednost i korisnost prisustva jednog književnika kakav je bio Crnjanski u svojoj sredini. To je period koji je prethodio sukobu SFRJ sa Sovjetskim Savezom, odnosno vremenu Informbiroa kada će Titova Jugoslavija težiti da sebe predstavi kao drugačiju od SSSR-a i kao državu koja je demokratski i prozapadno orijentisana. Kako to navodi Prof. Dr Milo Lompar, predsednik „Zadužbine“, danas više niko ne dovodi vrednost dela Miloša Crnjanskog u pitanje. U tom kontekstu možemo sagledati i činjenicu da je 2013. godine Zaduzbina dobila svoje prostorije. Medjutim i pored zastupljenosti na kulturnoj sceni našeg društva , ne možemo se oteti utisku, da je Crnjanski nekom čudnom „magijom“ nevidljive prisutnosti postao neka vrsta unutrašnjeg emigranta. Sličnu tendenciju opažamo i na primeru drugih značajnih ličnosti naše istorije, čije jubileje smo imali priliku da dostojno obeležimo iste godine.

Te 2013. godine navršilo se i 200. godina



od rođenja Petra Petrovića Njegoša (1813-1851) čije obeležavanje je bilo sporadično, možemo reći marginalizovano, što takođe možemo tumačiti u ideološkom ključu. Za razliku od ove dve godišnjice proslava 700. godina od proglašenja Milanskog edikta, proglašenog 313. godine u Milanu, nekadašnjem Medialanumu, protekla je najimpozantnije i odgovarajuće manifestacije održavane su tokom čitave godine. Zahvaljujući jakoj i podsticajnoj podršci države, što se ogledalo u pratećim izložbama, televizijskim emisijama i serijama, pozorišnoj predstavi i kao kruna, završnoj manifestaciji u gradu Nišu, mestu rođenja Konstantina Velikog, ova informacija je bila ne samo dostupna već i poznata najvećem broju ljudi. Godina Miloša Crnjanskog više je fokusirana na kraj godine, na period oko njegovog rođendana, kada su na RTS-u prikazane drame ekranizovane na osnovu njegovih dela, održane tribine u Studentskom kulturnom centru, objavljeni temati u „Letopisu Matice srpske.“ Održane su i izložbe, jedna u Narodnoj biblioteci Srbije, gde su predstavljeni predmeti iz „Legata Crnjanskog“, (Novosti.rs) druga u Galeriji RTS-a gde su prikazane prve i retke knjige Miloša Crnjanskog (Rts.rs). Sama „Zadužbina“ najavila je početkom godine petnaesto kritičko izdanje sabranih dela Miloša Crnjanskog, a jedna mlada izdavačka kuća Catena Mundi, zasnovana na legatu Predraga Dragića Kijuka, objavila je knjigu Crnjanskog „O nacionalizmu i srpskom stanovištu“. Vidimo da su pojedinci u institucijama ili van njih uslovljeni materijalnim mogućnostima pa su u tom smislu, ako nisu dotirani od države, prepušteni snalaženju i ličnoj inicijativi, što se pokazalo i tokom devedesetih kada

Valjevska Gračanica  
dostupno na:  
<https://istinoljublje.wordpress.com/vojna-tajna-o-potopu-valjeva/>

su sva primanja naplaćena od autorskih prava bila istopljena inflacijom, ali je „Zadužbina“ zahvaljujući snalažljivosti i nalaženju sponzora uspjela da preživi i održi tradiciju dodele nagrade Crnjanskog svake druge godine (b92.net). Donacija države bi bila dobra i poželjna ukoliko bi postojala jasna programska opredeljenja i definisana kulturna politika, kao što se moglo videti na primeru proslave Milanskog edikta koji je trasiran kao jasna kulturna politika države. U tom smislu ova proslava je ne samo materijalno podržana već je i proklamovana kao vrednost, pa je u tom smislu bilo poželjno učestvovati u istoj. Mada je, i u ovim aktivnostima bilo propusta, u nastojanju da se bude veći nego što to prilike i još više, mogućnosti dozvoljavaju, kao što je davanje Galerijevog portreta Italijanima za njihovu izložbu u jeku same proslave, mada ni sam grad Rim nije prihvatio da ustupi neke od svojih reprezentativnih predmeta gradu Milanu u toku obeležavanja „Milanskog edikta“, svesni i ekonomskog aspekta ovih izložbi. Pri tome naš Narodni muzej je više od deceniju imao problema sa obnovom, jer su, kako je to opravdavano, nedostajala materijalna sredstva, a država nije imala volje ili mogućnosti za istom. Ako kulturu u informatičkom smislu definišemo kao „sposobnost zajednice da prepozna, identifikuje i produkuje simbole na identičan način“, (Булатовић 2005: 9) odnosno ako je svrha ovog procesa prisustvo i očuvanje pamćenja, koje se inače temelji na svedočanstvima, i iz koga se crpi identitet i kontinuitet pojedinca i zajednice, postavlja se pitanje o našoj kulturi sećanja u trenutku kada je za ovu godinu više jubileja, za kulturu izdvojeno manje od 1% budžeta, čiji iznos se može smatrati statističkom greškom. „Za društvenu zaštitu su neophodne pretpostavke svesti da je nasleđe društvena mera vrednosti, te da je nasleđe javno dobro. Svako društvo artikuliše ovu svest kroz definicije javnog značaja i opšte vrednosti.“ (Isto: 8) Konačno, 2014. godine, radovima na fasadi otpočela je rekonstrukcija Narodnog muzeja, čije se otvaranje najavljuje za 15. maja 2016. godine (Novosti.rs). Februara meseca, ove 2015. godine ministar kulture i informisanja Srbije Ivan Tasovac aktivirao je satove (seecult.org) na Narodnom muzeju i Muzeju savremene umetnosti, koji sa obe strane Ušća Save u Dunav, odbrojavaju vreme do njihovog ponovnog otvaranja (Danas.rs).

Pamćenje (gr. *mneme*) odnosno memorija je domen u kome skladištimo sadržaje prošlosti, a aktualizacija tih sadržaja predstavlja čin sećanja (gr. *anamnesis*). Na ovoj osnovi razvija se kultura sećanja, odnosno „fenomen sistematske upotrebe prošlosti u savremenom dobu.“ (Popadić 2014: 36) Po jednom

stanovištu, mi moramo zaboraviti da bi oslobodili prostor za nova saznanja, ali da bi smo nešto zaboravili prethodno moramo nešto znati. U ove paradokse pamćenja možemo uključiti i francuskog filozofa Pola Rikera koji pamćenje deli na sputano, izmanipulisano i obavezujuće (Булатовић 2005: 9). Prema Alaidi Asman (Asman 2011: 22) postoje četiri forme pamćenja: pamćenje pojedinca, socijalne grupe, nacije kao političkog kolektiva i pamćenje kulture. Na putu od individualnog do kolektivnog pamćenja Asmanova polazi od individualnog sećanja koja učestvuju u izgradnji identiteta pojedinca. Ona ne postoje izolovano već se kroz komunikaciju grade i učvršćuju. Umrežavanjem ličnih sećanja sa sećanjima drugih dolazi do povezivanja i obrazovanja zajednice. Lična sećanja postoje u određenoj socijalnoj sredini, a takođe i u određenom vremenskom opsegu koji je markiran smenom generacija. Svaka generacija izgrađuje svoj odnos prema prošlosti. Važnu ulogu u obrazovanju zajednice igraju slike i simboli. I individualno i kolektivno pamćenje zasniva se na izboru zbog čega je zaborav konstitutivni deo i jednog i drugog pamćenja. Ernst Renan govori o „odnosu prema prošlosti kao glavnom vezivnom elementu nacionalne kohezije. Nacija ima zajedničku volju usmerenu na budućnost, a delotvornost te volje zasniva se na zajedničkom sećanju.“ (Isto: 46-47) Vezivnu snagu patnje i tuge stavio je iznad pobeđe i uspeha. Kada je reč o kulturi sećanja ne treba gubiti iz vida ni osnovno značenje tradicije kao predanja ili prenošenja narednim generacijama.

Antropolog Meri Daglas govori o uticaju institucija na kogniciju. U ključnim i kriznim pitanjima mišljenje pojedinca će se smatrati za ispravno i moralno prihvatljivo ako je u skladu sa mišljenjem institucija. U svojoj osnovi, institucije su zapravo konvencije, koje nastaju kada sve strane „nalaze zajednički interes u postojanju nekog pravila koje će obezbediti koordinaciju.“ (Daglas 2001: 55) Konvencija postaje društvena institucija svojim ozakonjenjem koje se zasniva na prirodi i razumu, odnosno na osnovu analogija iz prirode koje potom bivaju racionalizovane, „tad svojim članovima pruža skup analogija kojima mogu da istražuju svet i opravdavaju prirodnost i razumnost ustanovljenih pravila“ (Isto: 119), a sama institucija na ovaj način zadržava svoj oblik. Institucije su dakle forme koje obezbeđuju ne samo trajanje već i ponašanje. Za ilustraciju kolika je važnost iščitavanja svoje prošlosti može nam poslužiti jedna analogija iz prirode. U mikro svetu biologije poznat je bakteriofag (Mihajlović 1987: 46-54), virus koji nema sposobnost samoreprodukcije, već se razmnožava

koristeći resurse bakterijske ćelije. Bakterija iščitava zapis unetog faga kao svoj i vrši umnožavanje tuđeg zapisa (DNK ili RNK naslednog materijala faga) sve do trenutka kada usled prepunjenosti bakteriofagima umire. Jedan drugi zapis, stari hrast iz sela Savinac, našao se na trasi koridora 11. Za očuvanje ove svetinje stare oko 600 godina bore se meštani sela, a naši i strani radnici koji učestvuju u izgradnji autoputa odbili su da poseku drvo zapis. (vesti-online.com) Sličnu uznemirenost, pokazali su i beograđani kada je ovih dana posećeno drveće u Akademskom parku, popularnom parku studenata. Beograđani su bili osetljivi i kada je pre pet godina grad posekao bulevarske platane. Njihova zalaganja da se drvored od 420 platana sačuva nije urodio plodom (Blic.rs). Drvo je, ne samo zapis, ono od najstarijih vremena poprima određenu simboliku pa biva shvaćeno kao osa sveta ili zbog svoje krošnje koja stremlje nebu i korenja usmerenog ka zemlji predstavlja „kao i sam čovek, kopiju bića dva sveta“ (Biderman 2004: 78) ili pak simboliše Drvo života. Za savremenog čoveka drvo je deo ambijenta, pluća grada, svedok generacija, ali se takođe zadržalo poređenje sa samim čovekom. Tako po rečima Mahatme Gandija: „Ono što činimo šumama širom sveta, samo je odraz onoga što činimo sebi i jedni drugima.“ (Zvezdarskasuma.blogspot.com)

Da su ova strujanja zaokupljala i pisca Crnjanskog, čineći ga aktuelnim i danas, svedoči analiza grada u njegovoj prozi, u kojoj se govori o preobražavanju prestonice u Megalopolis (Vladušić, 2012). Ova tranzicija dešava se odvajanjem grada od svoje prošlosti, koji „ulazak u ovu mrežu velikih gradova plaća svojim imenom i svojom posebnosti... Megalopolis svoje jedinstvo gradi na obećanju zajedničke budućnosti“ (Isto: 228), a grad svoje jedinstvo gradi „na uronjenosti u zajedničku prošlost.“ (Isto: 228) Megalopolis ukida individualnost, njegovog stanovnika, ocrtavaju uniformnost, nespokoj, problem nepripadnosti tj. bezdomnosti kao posledica toga što moderni čovek „ne može da nađe tačku u kojoj bi mogao da stanuje, pa je tako na svakom mestu podjednako beskućan.“ (Isto: 241) Kao nesposobnog za dublja iščitavanja godova za takvog čoveka prihvatljivo je da autoput može preći preko starog hrasta ili da se stari drvored može zameniti novim. Isti način razmišljanja pokazuje se i u odluci Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture da odobri zatrpavanje i prelazak kolovoza autoputa E 80 ka Bugarskoj preko ranohrišćanske bazilike na lokalitetu Kladenčište (Blic.rs). Zbog brane „Stubo-Rovni“ planirano je potapanje manastira Valjevske Gračanice (Istinoljublje.wordpress.com),

a zbog oštećenja zvonika u nevremenu, umesto njegove obnove planira se rušenje crkve u Šopiću kraj Lazarevca (Novosti.rs). Sve to pokazuje odsustvo strategije po pitanju kulturne politike, i svesti o značaju očuvanja i negovanja kulturnog nasleđa, koje se veoma dobro može uklopiti u savremene tendencije promovisući i donoseći profit državi.

Imajući u vidu ovakav odnos našeg društva prema baštinjenju i modernizaciji kao zahtevu vremena, možemo zaključiti da je društvena svest palimpsest po kojoj se ispisuje sadržaj saobrazno ideološkoj, kulturnoj i istorijskoj volji onih koji su kadri da je proklamuju, i da shodno tome aktualizuju one sadržaje koje smatraju bitnim. Dok se naš Narodni muzej nalazi u prelaznoj fazi, od zatvaranja ka otvaranju, pred Muzeologiju na svetskom nivou stavljaju se brojni zadaci. Vojćeh Gužinjski smatra da bi Muzeologija postala nauka „mora stvoriti svoju sopstvenu muzeološku teoriju koja objašnjava muzeološke činjenice, mora napokon da sprovede sistematizaciju sopstvenog znanja“ (Gužinjski 2014: 243), jer takva kakva je danas, po njegovom mišljenju nije u stanju da odgovori kako na probleme koje stvara ubrzani razvoj tako ni na potrebe savremenog čoveka uzimajući u obzir promene u obrazovanju i mentalitetu današnjeg čoveka (Isto: 243). Već odavno se raspravlja i o konačnom kraju muzeja ili pak o njihovom drugačijem vidu bitisanja kao što je „*Imaginarni muzej*“ Andrea Malroa ili pak „*Virtuelni muzej*“ filozofa umetnosti Bernara Deloša izdatog u Parizu 2001. godine. U savremenom dobu glavna pažnja usmerena je sa muzejske postavke na pojedinca, odnosno konzumenta s ciljem da se muzej mora osavremeniti i prilagoditi baštiniku, kome treba pristupiti koristeći jezik modernog doba i na taj način ga animirati i privući. Ovakvo stanovište može biti uspešno samo ukoliko uzdignemo svest samog baštinika, jer je on u modernom društvu sveden na

Crkva selo Šopić  
dostupno na:  
[http://mondo.rs/  
a705167/Info/Drustvo/  
Meteoroloji-tvrde-  
Nije-bilo-tornado-u-  
Sopicima.html](http://mondo.rs/a705167/Info/Drustvo/Meteoroloji-tvrde-Nije-bilo-tornado-u-Sopicima.html)





Bazilika,  
dostupno na:  
[http://www.heritage.gov.rs/latinica/zastitna\\_arheoloska\\_iskopavanja\\_koridor\\_10\\_Kladenciste\\_selo\\_Spaj.php](http://www.heritage.gov.rs/latinica/zastitna_arheoloska_iskopavanja_koridor_10_Kladenciste_selo_Spaj.php)

potrošača, kome je, posmatrano u većini, glavni kulturni sadržaj zabava i sport, koji mu se plasiraju preko medija. Ovo tim pre ako imamo u vidu da „reč „zabava“ potiče od starosrpske reči „zabitije“ što znači „zaborav“. To je ono što je bačeno „iza bitija“, što se ne vidi na horizontu postojanja.“(borbazaveru.info) Tu možemo naći deo odgovora, zašto većina ne zna za godišnjicu Miloša Crnjanskog ili pak, u razdoblju između početnog i ovog poslednjeg zatvaranja radi rekonstrukcije, nije posećivala Narodni muzej, smatrajući ga zatvorenim. Trebalo bi posegnuti za antičkim idealom, ili kako to kaže dr Angelina Milosavljević, za „Venerinim zaveštanjem“ odnosno „reafirmisati dostojanstvo ljudskosti, kao i pojam, ili ideal, da cilj života nije i ne mora biti samo puko opstajanje u ime nekakve upotrebljivosti, već iskustvo lepote, zadovoljstva i kreativnog mišljenja“, (Milosavljević: 1) kako bi pojedinac bio ličnost i kako bi u „dijalogosnom“ odnosu sa institucijom izgrađivali jedno drugo. Neophodno je, dakle usadjivati i negovati kulturu razgovora, čime se neguje i razvija i ona Ciceronska *cultura animi*, odnosno spoznaja tj. saznanje koje je omogućuje. Pri svemu ovome ne zanemarujemo značaj muzeja u doslovnom značenju same reči, odnosno samog zdanja, jer „duh mora imati gde da diše“, kao što sva dostignuća digitalne tehnologije ne mogu zameniti iskustvo prelistavanja knjige i miris hartije. Ovom prilikom zgodno je osvrnuti se na kataloge koji prate izlagačku aktivnost. Za izložbu posvećenu Milanskom ediktu štampana su dva kataloga, oba interesantna i korisna, manji namenjen deci, ali zanimljiv i starijima pod nazivom „*Велики мали Константин*“ i drugi „*Константин Велики и Милански едикт 313 године*“ urađen u većem formatu i na većem broju strana (Narodnimuzej.rs). Sa druge strane, katalog za izložbu posvećenu Stefanu Nemanji, objavljen je tek

Stari Hrast, selo  
Savinac;  
dostupno na:  
[http://www.peticije24.com/spasimo\\_vie vekovni\\_hrast](http://www.peticije24.com/spasimo_vie vekovni_hrast)

naredne 2014. godine (Narodnimuzej.rs). Problem sa izdavanjem odgovarajućeg propratnog materijala izložbi postao je gotovo opšte mesto. Često se dešava da i ako se iznađu mogućnosti za njihovo objavljivanje oni budu štampani u malom broju primeraka, tako da je nedostupan za širu distribuciju. U tom smislu treba navesti svetao primer Muzeja primenjenih umetnosti koji je za izložbu „Osvežavanje memorije – ornamenti srpskih srednjovekovnih fresaka“, koja je doživela veliki uspeh i nastavila svoj život u Parizu, bila praćena luksuznim katalogom kao i reprintom kataloga izložbe iz 1961. godine (mpu.rs).

Zauspešno funkcionisanje kulturnih institucija jednog društva, neophodne je, čak pretežnije od materijalnih sredstava, postojanje kulturne politike. U zajednici gde postoji svest o značaju nasleđa i njegovom prepoznavanju kao javnog dobra moguće je artikulisati ovu „svest kroz definicije javnog značaja i opšte vrednosti.“ (Булатовић 2005: 7) Na primeru proslave „Milanskog edikta“ pokazalo se koliku važnost ima podrška države, zanemarujući propuste koji su pri tome činjeni, ali imajući u vidu da bi sadržaji koji su bliskiji našem poimanju nasleđa kao što su na primer Nemanjići, Njegoš ili Crnjanski naišli na još bolji prijem i brojnije uključivanje baštinika. Ovo neisključuje i druge sadržaje, ali ukazuje da bi na poznatom terenu lakše bilo savladati početne korake prepoznavanja, iščitavanja i integrisanja baštine na nivou ličnosti kao i zajednice. Takođe je potrebno poboljšati komunikaciju i dostupnost informacija, ali uz istovremeno razvijanje pojedinca, odnosno ličnosti, a ne vulgarnog potrošača, jer u protivnom informacija se neće transformisati u saznanje. Zajednica koja želi da obezbedi trajanje radiće na čuvanju i negovanju svoje baštine, tim pre što ona nije statična, već je proces koji svojom unutrašnjom logikom omogućava kretanje i povezivanje od sadašnjeg do prošlog, od bliskog do dalekog, umrezavajući nas u opštu zajednicu baštinika, jer sve je u svetu u vezi, „kakav bleđi lik, što ga izgubismo jedno veće i neki potok, negde, što mesto njega teče“ kao što bi rekao Crnjanski, jer „u svetu se ništa ne gubi“ (Ende 1979: 392) ili možda?



## LITERATURA

- Maroević 1993: I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije
- Popadić 2014: M. Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem*, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu
- Popović 1993: R. Popović, *Crnjanski Dokumentarna biografija*, Beograd-Gornji Milanovac: Prosveta-Dečje novine
- Popović 2009: R. Popović, *Sjajno društvance*, Beograd: JP Službeni glasnik
- Asman 2011: A. Asman, *Duga senka prošlosti*, Beograd: Biblioteka XX vek
- Asman 2002: A. Asman, *Rad na nacionalnom pamćenju*, Beograd: Biblioteka XX vek
- Daglas 2001: M. Daglas, *Kako institucije misle*, Beograd: B92
- Адамовић 1982: Д. Адамовић, *Разговор са савременицима*, Beograd: ИРО "ПИБРЕДНА ШТАМПА"
- Mihajlović 1987: Dr B. M. Mihajlović, *Mikrobiologija III Rikecije i virusi*, Beograd: Naučna knjiga
- Biderman 2004: H. Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd: Plato
- Vladušić 2012: S. Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: JP Službeni glasnik
- A. Milosavljević, *Venerino zaveštanje. Autonomija umetnosti i njene mutacije: Ogledalo vrlina* Seminar i centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu: 13.maj2014.  
<https://sites.google.com/site/heritagefbg/biblioteka>
- Булатовић (2005): Д. Булатовић, *Баштинство или о незаборављању*, Крушевачки зборник11(2005) 7-20.
- Булатовић (2009): Д. Булатовић, *Музеј као економија жеља*, Зборник за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду Б (2009) 21-37.
- Gužinjski (2014): V. Gužinjski, *Osnovi muzeologije kao nauke*, u *Osnovi muzeologije*, Beograd: 169-254 Seminar i centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu: 13.maj2014. <https://sites.google.com/site/heritagefbg/seminar-za-muzeologiju-i-heritologiju/doktorske-studije-2/kursevi/kriticka-muzeologija-i-heritologija>
- Letopis Matice srpske 492 sveska 1-2 (Novi Sad jul-avgust 2013) : 13.maj2014. <http://www.maticasrpska.org.rs/lms492sv1-2julavgust2013/>
- Matović D. Tajne Arhiva SANU Novosti: 30. dec. 2013. <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:470800-Tajne-Arhiva-SANU-Nepoznata-pisma-Crnjanskog-Andricu>
- Prigodne poštanske marke: 29. april 2015. <http://www.posta.rs/struktura/lat/filatelija/prigodne-postanske-marke/prigodne-postanske-marke-2010.asp>
- Prigodne poštanske marke: 29. april 2015. <http://www.posta.rs/struktura/lat/filatelija/prigodne-postanske-marke/prigodne-postanske-marke-2010.asp>
- Retke knjige Crnjanskog u Galeriji RTS: 30. dec. 2013. <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/1392198/Retke+knjige+Crnjanskog+u+Galeriji+RTS-a.html>
- Poligraf: 30. dec. 2013. [http://www.b92.net/info/emisije/poligraf.php?yyyy=2007&mm=12&nav\\_id=276865Poligraf](http://www.b92.net/info/emisije/poligraf.php?yyyy=2007&mm=12&nav_id=276865Poligraf)
- Počeli radovi na rekonstrukciji Narodnog muzeja: 29. april 2015. <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:525301-Poceli-radovi-na-rekonstrukciji-Narodnog-muzeja>
- Rekonstrukcije: 29. april 2015. <http://www.narodnimuzej.rs/rekonstrukcije/>
- Otkucavanje do otvaranja MSUB i Narodnog muzeja: 29. april 2015. <http://www.seecult.org/vest/otkucavanje-do-otvaranja-msub-i-narodnog-muzeja>
- Ćuk A. Tik-tak, tik-tak, tik-tak: 29. april 2015. [http://www.danas.rs/danasrs/kultura/tiktak\\_tiktak\\_tiktak\\_.11.html?news\\_id=297097](http://www.danas.rs/danasrs/kultura/tiktak_tiktak_tiktak_.11.html?news_id=297097)
- Marjanović Z. Bitka za stari hrast izgubljena: 29. april 2015. <http://www.vesti-online.com/Vesti/Drustvo/487297/Bitka-za-stari-hrast-izgubljena>
- Ekipa "Blica" Grad ne odustaje od seče platana: 29.april 2015. <http://www.blic.rs/Vesti/Beograd/177232/Grad-ne-odustaje--od-sece-platana>
- Zaštitimo Zvezdarsku šumu: 29. april 2015. [http://zvezdarskasuma.blogspot.com/2010\\_02\\_01\\_archive.html](http://zvezdarskasuma.blogspot.com/2010_02_01_archive.html)



Blic A. Ćirić Ne zatrpavajmo kulturno blago zbog autoputa: 6. jul 2015.

<http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/572266/Arheolozi-Srbije-Ne-zatrpavajte-kulturno-blago-zbog-autoputa>

M. Blagojević Kladenčište: 6. jul 2015.

[http://www.heritage.gov.rs/latinica/zastitna\\_arheoloska\\_iskopavanja\\_koridor\\_10\\_Kladenciste\\_selo\\_Spaj.php](http://www.heritage.gov.rs/latinica/zastitna_arheoloska_iskopavanja_koridor_10_Kladenciste_selo_Spaj.php)

Pravoslavno bratstvo „Istinoljublje“: 6. jul 2015.

<https://istinoljublje.wordpress.com/>

Novosti M. Puzović: 6. jul 2015

<http://www.novosti.rs/vesti/srbija.73.html:549055-Ekolozi-protiv-rusenja-crkve-Svetog-arhangela-Gavrila>

Dimitrijević V. Tvoje lice zvuči poznato: prilog kritici

transvestizacije Srbije: 30.dec2013.

<http://borbazaveru.info/content/view/6400/1/>

Izdanja Narodnog muzeja: 29.april 2015.

<http://www.narodnimuzej.rs/izdanja/izdanja-narodnog-muzeja/>

Zaveti i poruke: Stefan Nemanja – devet vekova: 29.april 2015.

<http://www.narodnimuzej.rs/izdanja/izdanja-narodnog-muzeja/zaveti-i-poruke-stefan-nemanja-devet-vekova/>

Izdavačka delatnost MPU: 29. april 2015.

[http://www.mpu.rs/srpski/izdavacka\\_delatnost/index.php?godina=2013](http://www.mpu.rs/srpski/izdavacka_delatnost/index.php?godina=2013)

---

## MILOŠ CRNJANSKI – ONE HUNDRED TWENTY YEARS FROM BIRTH OR ABOUT NOT TO FORGET

Miloš Crnjanski was one of the most significant Serbian writers. Part of his life he spent in the homeland, and some in a foreign country as emigrant. Attitude to him and his work is the result of different political opportunity. That attitude also tells us about the lack of long-term strategy in terms of cultural policy, or lack of the continuity when it comes to nurturing our our cultural heritage. 2013. was also the anniversary of Petar Petrović Njegoš, Stefan Nemanja and the Edict of Milan. All of them are marked by the cultural institutions, exhibitions and themed magazines. The Edict of Milan was singled out for being the celebration lasted throughout the year, by the presence in the media and by government investment. Because of that about the Edict was a better and wider awareness. Improving communication, organization and information is possible and with less financial support, but it is certainly necessary to profile the clear and long-term cultural policy and strategy. Community that wants to ensure the duration will be working on keeping and caring for their heritage.

borotamilica@yahoo.com

# RAZMIŠLJANJA O FILMSKOJ UMETNOSTI

ANDREJA VELIMIROVIĆ

*Cilj rada je afirmacija filma kao umetnosti, kao i bavljenje problematikom moderne kinematografije. Proučavaju se različiti aspekti filmskog stvaralaštva i kroz poređenje sa tradicionalnim umetnostima nalaze se sličnosti i različitosti. Takođe se bavi i ograničenjima ovog vida izražavanja, kao i proučavanjem prirode filmske delatnosti. Rezultat rada je potvrda filma kao umetničkog stvaralaštva.*

*Ključne reči: film, umetnost, kinematografija, moderna umetnost*

“Film as dream, film as music. No art passes our conscience in the way film does, and goes directly to our feelings, deep down into the dark rooms of our souls.”

-Ingmar Bergman

Da li je film umetnost? Kao što to obično biva u životu, i u slučaju ovog krajnje jednostavnog pitanja potrebno je mnogo više truda da se na njega odgovori nego da se postavi. Činjenica je da se film ubraja u “spisak” umetnosti dobar deo svog relativno kratkog perioda postojanja. Ipak, mišljenja da se film ne treba svrstati u redove slikarstva, skulpture i arhitekture nisu retka, a film nije činio sebi nikakve usluge po tom pitanju poslednjih tridesetak godina tokom kojih je većinski pružao dela potrošne prirode. Deluje kao da je ta njegova umetnička osobenost smeštena u drugi plan i da se nalazi negde duboko u senci masovne proizvodnje i težnjama da se udovolji nezahtevnom kriterijumu publike. Prosečan današnji gledalac ne deluje preterano željan nekakvih dubljih značenja i smisla već mu draže deluje prosto grebanje površine filmskog potencijala, a kinematografska industrija odgovara takvim zahtevima više nego adekvatno, pružajući ljudima ono što žele. Kroz redove filmadžija počeli su da se probijaju ljudi koji se više uklapaju u okvir brze filmske proizvodnje radi zarade i slave dok snimatelji koji imaju želju da svojim delima izraze nešto dublje postaju ugrožena vrsta. U međuvremenu se postavlja pitanje - da li je film u tom procesu postepenog isključivanja umetničkih aspekata izgubio svoju vrednost koju je nekada posedovao? Možda nikada nije ni imao umetničku vrednost? Ili je ona ostala netaknuta uprkos njenom povlačenju u drugi plan?

Verovatno najpouzdaniji način da dođemo do odgovora na naša pitanja je da se vratimo jedan korak unazad i da se zapitamo sledeće - šta je

umetnost? Ruku na srce, ovde se radi o možda još nezgodnijem pitanju od prethodnih, ali odgovor na njega nam može u mnogo čemu pomoći. Iako se na temu definisanja umetnosti može polemisati u još barem tri teksta ove dužine, pokušaćemo da se ograničimo na nekim opšte prihvaćenim, tradicionalnijim tezama o umetničkom stvaralaštvu. Dakle, umetnost je proizvod mašte i kreativnosti, ona je potreba ljudske svesti da se izražava i afirmiše, a

Priprema scenografije Langovog *Metropolisa*, fotografija Horsta von Harboa iz 1926;

Dostupno na: <http://flavorwire.com/272178/illuminating-behind-the-scenes-set-photos-from-metropolis>





Kadar iz filma  
*Šindlerova lista* (Stiven  
Spilberg, *Schindler's  
List*, 1993. godina)

za svoj krajnji cilj uglavnom ima da oplemeni duh stvaralaca i uživalaca umetničkih dela. Kroz njenu istoriju bilo je puno pokušaja da se umetničke teorije utvrde ili ospore, bilo je mnogo različitih mišljenja i raspravljanja, ali ono u čemu se većina uvek slagala je da umetnost - kako god je definisali - postoji. Život bez nje je nepojmljiv, štaviše u takvoj zamisli svet kakav znamo prestaje da postoji. Potreba za umetnošću prirodna nam je koliko i vazduh koji udišemo. Film je jedno od najmlađih poglavlja ove priče. On je ultimativno izražajno sredstvo koje, sa minimalnim ograničenjima, pruža priliku stvaraoocu da načini gotovo šta god poželi. Svojim širokim spektrom mogućnosti i načinom funkcionisanja omogućava možda i najnesputaniju, najkompletniju komunikaciju sa gledaocima od svih umetnosti. Pitanje je da li postoji nekakav motiv ili poruka koja je izvodljiva za slikara ili skulptora, a da nije dostupna filmadžiji. Još je lepše izraziti se ovako: nijedna druga umetnost nije u stanju da prikaže nešto što bi bilo nemoguće dočarati filmom. Razlikuju se metodi stvaranja, ali je proizvod uvek neko smisljeno delo, bilo slikano, oblikovano ili snimljeno. U duhovnom smislu, ne postoji nikakva prepreka koja bi sputavala kinematografiju u odnosu na tradicionalne umetnosti. Isto tako ne postoji razlog da se film NE nazove umetnošću. Etjan Surio je u prvom broju „*Revue internationale de filmologie*“ davne 1947. godine izjavio sledeće: „Pravi čovek od filma je onaj za koga se neka datost, čak i potpuno apstraktna ili čisto moralne ili sentimentalne prirode, neposredno pretvara i suvereno izražava filmskopskim činjenicama – senkama, svetlošću i oblicima koji se kreću u filmofonskom okviru.“ (Ažel 1971: 18) Već je iz

toga moguće zaključiti da je film umetnost po načinu na koji se ostvaruje. Sam proces nastanka filmskog dela je izuzetno umetničke prirode i dozvoljava veliku količinu kreativne slobode, čak i znatno više nego što to poseduju slikari, skulptori ili arhitekta.

Kada govorimo o filmu i umetnosti, najprirodnija i najčešća asocijacija je uglavnom estetika. To nazivam prirodnom asocijacijom jer je film u svojoj srži niz kadrova tj. slika i najefikasniji način da se postigne umetnička vrednost je korišćenje estetskog potencijala njegovih vizuelnih sredstava. Poznato je da film ima sposobnost da estetski očara gledaoce i da često ostavi bez daha – dobri primeri su *Panov lavirint* Đilerma del Tora, Grifitova *Netrpeljivost*, Lars von Trijerov *Antihrist* ili bilo koje od dela Andreja Tarkovskog. Filmska lepota je izuzetno značajan umetnički element kinematografije jer se služi najosnovnijim sredstvom koje film ima na raspolaganju a to su upravno vizuelni prikazi. Predstaviti nešto lepo i prijatno za oko treba biti i jeste jedan od osnovnih zadataka svakog filmadžije. Ulagati trud u estetiku filma je osnovni i neizbežni deo snimanja kvalitetnog filma. Kao i u ostalim umetnostima, estetika tj. lepota ostaje u očima posmatrača, tako da je nemoguće načiniti estetski stoprocentno lep film. Ovo je nešto što sve umetnosti, pa i film, imaju zajedničko. Stvaraočev instinkt ovde stupa na delo i tu se ispoljava razlika između prosečnih i genijalnih reditelja. Francuski filmski teoretičar Anri Anži je svoju knjigu *Estetika filma* (prvo izdanje izašlo 1957. godine) napisao sa namerom da se pozabavi, kako svojim, tako i tuđim razmišljanjima o estetici ekrana. Iako je bilo dosta uobičajenih neslaganja između teoretičara, generalno prihvaćeno stanovište ostalo je da se filmskoj estetici mora pripisati dobar deo umetničke vrednosti snimljenog materijala. U svojoj knjizi Anri Anži takođe postavlja tri pitanja vezana za film (Ažel 1971: 17): *da li smo u dodiru sa pravom umetnošću ili samo načinom izražavanja koji se dodiruje sa umetničkim mogućnostima; ukoliko film jeste umetnost, da li ga možemo smatrati samostalnom umetnošću; i da li je film naprosto tačka do koje je stigao razvoj ostalih šest umetnosti?* Za Anžija je ovo poslednje najbliže istini. On film smatra umetničkim vidom izražavanja i najpreciznije mu deluje shvatanje da se film može posmatrati kao „totalna umetnost“, ona ka kojoj su sve ostale težile kroz istoriju čovečanstva. Štaviše, smatra ga najsuperiornijim načinom izražavanja i posvećuje dobar deo svoje knjige borbi za nezavisnost filma od ostalih umetničkih delatnosti.

Ipak, najsnažniji umetnički element filma nije

estetika. Iako neosporivo moćna i važna, ekranska estetika ne može da se nosi sa silovitošću filmskog duha. Ta sposobnost filma da nadahne, da inspiriše, da tera na razmišljanja, da se poigrava sa emocijama, to je ono što film čini onim što jeste. Taj duh je toliko snažan i neodoljiv da se ne može porediti ni sa jednim drugim aspektom filma i upravo se tu nalazi najveća umetnička vrednost kinematografije. *Moć Božijeg grada, Apokalipse danas, Šindlerove liste, Velikog Diktatora, Donija Darka, Carstva Sunca, Gandija, Bena Hura* (Schneider 2008: 365, 652, 686, 825, 910) itd. ne nalazi se u vizuelnom aspektu ovih filmova – iako se mora priznati da se ovde radi o zaista prelepim delima – već u njihovim zapletima, likovima i narativu. Ovo su filmovi koji ostaju duboko u našoj podsvesti dugo nakon njihovog kraja, a vrlo često ih nikada i ne zaboravimo. Njihove priče ne ostavljaju nikoga ravnodušnim i imaju sposobnost da masovno utiču na naša razmišljanja, stavove i principe. Logično, ovo ne važi za sve filmove, ali sa sigurnošću možemo kazati da scenariji Langovih i Leonovih, ili dela braće Koen, ili Hičkokovi i Kjubrikovi radovi mogu ponosno da stoje rame uz rame sa najboljim i najuticajnijim pričama ikada napisanim. Ova sposobnost uticanja na ljudsku psihu je zasigurno najvredniji aspekt filma jer je upravo to ispunjenje cilja svake umetnosti – da utiče na duh i usmerava našu svest. Dešavanja predstavljena na platnu mogu biti toliko snažna da su u stanju bukvalno promeniti živote gledalaca. To je apsolutni vrhunac filmske umetnosti.

Film možemo gledati i kao produkt primenjene umetnosti tj. kao delo umetničkog zanata. Od scenografija Melijesovog *Put na Mesec*, preko sjajnih maski urađenih za potrebe *Osmog putnika*, pa sve do neograničenosti specijalnih efekata filmova novijih generacija, neosporivo je da su mnogi izrazito talentovani stvaraoci radili u ovom kreativnom svetu. Vrlo nadarene zanatlije su zarađivale za život pravljenjem elemenata koji bi postajali stvarni tek na ekranu u trenutku kada bi oživali. Ipak, deluje kao da je vreme delimično savladalo ovaj deo kinematografije. Sa razvojem tehnologije potreba za praktičnim specijalnim efektima prestaje da bude toliko neophodna. Kompjuterski stručnjaci su u stanju da za znatno manje novca i vremena od zanatlija naprave one delove filma koji ne postoje u stvarnosti. Ovo nije dobra stvar. Iako ne poričem sposobnost da se kompjuterska animacija itekako može iskoristiti u filmskoj proizvodnji, deluje mi kao da je neophodna nekakva umerenost, potrebno je uravnotežiti odnos između animiranog i načinjenog, kako film ne bi izgubio deo ljudskosti koji ga prati od

samog početka. Ovaj odnos praktičnog i animiranog mora naći nekakav balans kako igrani film ne bi izgubio neprocenjiv deo svog identiteta. Izuzetak, naravno, predstavljaju kompletno animirani i crtani filmovi koji su žanr i umetnost za sebe – jasni primeri su Dizniji filmovi, kao i nekoliko istočnih animiranih radova kao što je Mijazakijev *Začarani grad*, ili čuveni francuski *Les Triplettes de Belleville*.

Kao što arhitektura ima malter, slikarstvo boje a skulptura mermer, i film ima svoje karakteristične forme. Montaža, zvuk, kadrovi, scenografije, glumci itd. – to su sve izražajne forme kojima se film po potrebi služi. Još od vremena Ejzenštajna (Ažel 1971: 89), montaža se smatra umetničkim srcem filma. Kada bi pokušali da izbacimo montažu iz ove jednačine, rezultat bi bio krajnje užasavajuć. Film bez montaže je nekompletan i nezamisljiv. Ovaj element, sem što se smatra umetničkom suštinom filma, služi i kao neophodan spoj vizuelnih i zvučnih segmenata. Montaža čini jedinstvo filmske slike, ona je osnovno izražajno sredstvo za preobražavanje stvarnosti. Bez nje nema kinematografske estetike, a bez montažnog smisla gubi se duh dela o kome smo malopre govorili. Izuzetno interesantan element filma je zvuk. Pored muzike koja se na njega u potpunosti oslanja, zvuk je bio korišćen i za potrebe drugih umetnosti, ukombinovan sa slikarskim izložbama ili arhitektonskim ambijentom. Ipak, zvuk je najprirodnije povezan sa filmom kao izražajnim sredstvom. Dodavanjem sinhronizovanog zvuka slici nije delovalo kao da je kinematografija nadograđena već je više ostavljen utisak da je to bio samo deo slagalice koji je nedostajao. Zvuk i

Kadar iz filma *Moderna vremena* (Čarli Čaplin, *Modern Times*, 1936. godina)



film idu ruku pod ruku i predstavljaju neraskidivu vezu u kinematografiji. Glumci su još jedan gotovo ekskluzivan element filmske forme (sa izuzetkom pozorišta). Nijedna druga umetnost ne poseduje živa bića u svom konačnom proizvodu i ovo svakako daje dodatnu ljudskost filmu.

Odsustvo fizičkog postojanja filma je velika prednost u odnosu na ostale umetnosti. On nije materijalan, nije opipljiv. Čitav set pravila koje ostale umetnosti ne mogu da zaobiđu su nerelevantna za film – gravitacija, istrajnost, uslovi čuvanja, oštećenja, dostupnost itd. Film je mnogo bliži formi nekakve ideje, duhovnosti. Sa druge strane, on ipak ima svoj početak i kraj, smislen redosled izlaganja u svojoj ograničenosti trajanja koji se mora ispoštovati. Slikarstvo i skulptura to nemaju, ne poseduju nikakvo hronološko diktiranje. Odsustvo fizičkih svojstava takođe karakteriše i muziku koja je po tom pitanju najbližija filmu od svih ostalih umetnosti.

Pojedini filmski mislioci (Ričoto Kanudo (Isto: 19), Eli For) voleli su da film porede sa arhitekturom. Sličnosti su logične mada možda ne i očite na prvi pogled - izuzetan broj elemenata mora biti u savršenom međusobnom skladu kako bi celina funkcionisala, veliki broj ljudi mora raditi na delima arhitekture i filma, obe umetnosti zahtevaju ogromnu količinu priprema i planiranja, pojedinačno delovi nemaju ni izbliza smisla kao kada su sastavljeni, improvizacija je vrlo retko pozitivna stvar itd. Posmatranje filma kroz prizmu arhitekture je svakako interesantno gledište, a sedma umetnost je zbog toga neretko kroz filmologiju nazivana arhitekturom u pokretu. Ova lepa analogija, iako na prvi mah deluje pomalo naivno, zapravo odlično opisuje prirodu filma i njegov način funkcionisanja. Principi filma i arhitekture imaju iznenađujuće više toga zajedničkog nego što to film ima sa slikarstvom, umetnošću koja je tradicionalno najprisnija kinematografiji.

Kada smo već povlačili paralele između filma i klasičnih umetnosti, interesantno bi bilo da uporedimo i filmadžije sa slikarima i skulptorima. I jedni i drugi stvaraju dela koja utiču na svest posmatrača. Ipak, stvaraoci filma imaju izraženiju želju da utiču na šire mase svojim delima. Mnogi slikari i skulptori nisu planirali da svoje radove izlažu velikom broju ljudi, dok je kod reditelja to znatno drugačije. Zapravo, sam koncept bioskopa je izuzetno manipulativan – zamisao mračne prostorije u kojoj je uložan maksimalan trud da apsolutno ništa ne skreće pažnju sa filma koji se prikazuje je sama po

sebi dovoljan ukazatelj prirode kinematografije. Film dobija smisao tek kada biva gledan od strane ljudi koji nisu učestvovali u procesu njegovog nastanka. Slikari i skulptori mogu svoja dela da ograniče na ličnu satisfakciju dok stvaraoci filma nemaju taj luksuz. Oduzeti filmu publiku je ravno uništenju istoga.

Popularno mišljenje je da se film može posmatrati kao kombinacija ostalih umetnosti, poput već spomenute Anžijeve "totalne umetnosti". Ovo je donekle tačno, barem po mom mišljenju. Reći da je film skupina drugih umetnosti je relativno ispravno, ali prihvatanjem te definicije automatski isključujemo mogućnost da je film umetnost za sebe. On po toj logici prestaje da bude film kakav znamo i postaje ništa više od nekakvog skupa drugih delatnosti, poput lepka koji samo drži druge umetnosti na okupu. Mnogo preciznije objašnjenje bilo bi da se film služi ostalim umetnostima po potrebi - slikarstvom, skulpturom, pozorištem, plesom, muzikom – i onda kroz svoje lične forme i elemente pravi konačno delo kinematografije. Druge umetnosti jesu prisutne ali su potčinjene filmskim elementima ( montaži, kadriranju, scenariju itd) koji stoje u prvom planu i čine sasvim nezavisno filmsko delo. Ovakvo shvatanje delio je i čuveni Akira Kurosava. Japanski reditelj bio je strastveni obožavatelj pozorišta, književnosti, muzike i slikarstva, i vrlo rado je u svoja ostvarenja ubacivao elemente iz tih oblasti. Ipak, uvek je insistirao da je film ne samo slobodna već i znatno nezavisnija od svih tih umetnosti.

Današnja kinematografija deluje pomalo osiromašeno iz umetničkog ugla posmatranja. Kao što je već rečeno, industrijska (Aristarko 1974: 285) strana filma insistira na što efikasnijem sistemu proizvodnje i ne boji se da žrtvuje ni umetnički ni kvalitativni deo svojih proizvoda. Ipak, iako procentualno mali broj, i danas iz mora nepotrebnih i nepotpunih filmova ume da ispliva po neki zaista dobar, pojavljujući se taman dovoljno učestalo da nas podseti da i dalje postoje kvalitetni, duboki filmovi. Prisustvo takvih dela odaje utisak da možda stvari nisu baš toliko tamne i da možda industrija nema sposobnost da se otarasi prave prirode filma.

Slobodno možemo reći da je film jedan od najvećih fenomena moderne istorije. Sa svojim skromnim počecima kao vašarska atrakcija do multimilionskog biznisa prešao je neverovatan put i evoluirao u nešto zaista posebno. Interesantno je razmišljati koliko je napredovala Majbridžova zamisao da višestrukim fotoaparatima uslika trkačkog konja u

pokretu i da je za relativno kratko vreme od te ideje napravljeno jedno moćno umetničko sredstvo, rasprostranjeno gotovo svuda na planeti. Kao i svaka druga umetnost, i film je izuzetno povezan sa ljudima, istovremeno bivajući predstava doba u kom je nastala – prava kreativna moderna delatnost. Luj Delik je voleo da filmopisuje kao „izvanrednu umetnost i možda jedinu pravu savremenu umetnost jer je dete i mašine i ljudskog ideala“ (Ažel 1971: 21).

Kjarini je jednom prilikom izjavio da film ima potrebu da shvati sebe, da postane svestan svojih sredstava i svoje vrednosti. Mislim da je time želeo da ukaže nakompleksnost filmskog bića ali uskoro doći. Do tada, priroda filma ostaće misterija, a to je verovatno najmagičniji deo sedme umetnosti.

i na uzaludnost naših pokušaja da u potpunosti razumemo pravu prirodu kinematografije. Ljudi su imali poteškoća da odrede bilo kakve granice filma tokom prve polovine dvadesetog veka, u vreme kada je on i dalje bio relativno nerazvijen i mlad. Danas, na početku sledećeg veka, tako nešto deluje još neizvodljivije. Odsustvo bilo kakvih prepreka učinilo je film jednakim mašti, a samim tim je on postao još tesnije povezan sa nama samima. Dokle god mi budemo napredovali, dokle god se budemo razvijali – film će nas pratiti u stopu. Ako nastavimo da razmišljamo tom logikom, film ćemo uspeti da shvatimo onog dana kada budemo uspeli da razumemo sami sebe, a taj dan sumnjam da će

---

## LITERATURA

- Ažel 1971: A. Ažel, *Estetika filma*, Beograd: Beogradsko izdavački-grafički zavod  
Petrić 1970: V. Petrić, *Razvoj filmskih vrsta*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu  
Aristarko 1974: G. Aristarko, *Istorija filmskih teorija*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu  
Schneider 2008: S.J. Schneider, *1001 Movies You Must See Before You Die*, London: Cassell illustrated
- 

## A VIEW ON MOVIE ART

This article is about the artistic side of movies and it tries to understand the nature of the art of film. It aims to define goals of film makers and to see at which point film becomes art. Through comparisons with other arts (such as painting, sculpture, architecture, theater etc.) this article establishes advantages and disadvantages of movies when put up against some of these more traditional arts. It also determines the limitations of film. Some big names of movie history are mentioned here and some of their thoughts and theories are used as help in achieving the goals of this article. A lot of effort is invested in the search for the true artistic soul of cinematography. This article also tries to see which elements film has at its disposal. Overall, the conclusion is that film can definitely be counted among the arts and even be called the “the most-encompassing art”. It also aims to see if it’s possible to somehow solve the stagnation of modern film and its artistic decadence.

velimirovicandreja@gmail.com

# O IZLOŽBI „BEOGRAD JOVANA BIJELIĆA”

RAZGOVOR SA AUTORKOM PROF. DR SIMONOM ČUPIĆ

## MARIJA SOTIROV

„Beograd Jovana Bijelića“ autorska je izložba profesorke istorije moderne umetnosti Simone Čupić. U intervjuu koji je dala za studentski časopis „Artum“, ona ističe značaj Bijelićevih beogradskih motiva, govori o ideji koja prati izložbu, o bosanskim pejzažima koje je umetnik naslikao u svom slikarskom ateljeu u Beogradu, o portretima beogradske buržoazije prve polovine XX veka.

Ključne reči: Jovan Bijelić, Beograd, Galerija SANU, Galerija Matice srpske.

**P**ovodom 50 godina od smrti slikara i akademika Jovana Bijelića, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti i Galerija Matice srpske, organizovale su izložbu njegovih radova. Izložba „Beograd Jovana Bijelića“ svečano je otvorena u decembru 2014. godine u Beogradu, odakle je u martu 2015. prenetu u Novi Sad. Od juna 2015. izložba će biti otvorena i u Banja Luci u Muzeju savremene umjetnosti Republike Srpske. Samo u Beogradu, izložbu je videlo preko 45.000 posetilaca, a tokom trajanja izložbe organizovana su i mnoga stručna predavanja i naučni skup o umetniku.

Jovan Bijelić,  
„Autoportret sa  
čašom“, ulje na platnu,  
1933.-1935.



Jovan Bijelić ( 1886-1964) poreklom je iz Revenika u Bosni, a slikarstvo je studirao na akademijama u Krakovu kod profesora Aksentovića, Vučilkovskog i Pankijevića, u Parizu kod profesora de Kirika i u Pragu u klasi profesora Vlaha Bukovca. Nakon Prvog svetskog rata doselio se u Beograd gde se bavio slikarstvom, scenografijom u Narodnom pozorištu i pedagoškim radom u svojoj slikarskoj školi. Iako je najveći deo života proveo upravo u Beogradu gde je izlagao, i gde je 1963. godine proglašen za akademika, publici je oduvek bio poznat kao „bosanski slikar“. Autorka izložbe, prof. dr Simona Čupić, želela je da publici pokaže jednog drugog Bijelića — Bijelića kao „beogradskog slikara“.

Profesorica Simona Čupić: *Delo Jovana Bijelića je javnosti odlično poznato. U srpskoj i jugoslovenskoj istoriji umetnosti pedantno je obrađeno. Kada analizirate jedno takvo delo brojne su prednosti ali i teškoće, treba otvoriti neka nova pitanja. Ipak, ono što je bilo zajednički imenitelj svih dosadašnjih interpretacija je ideja o Bijeliću kao „slikaru bosanskog krajolika“. Ova izložba i katalog koji je prati predstavljaju, međutim, publici Bijelića i kao „beogradskog slikara“. Slikara ljudi, grada, društva, trenutka — naravno, i bosanske nostalgije istovremeno. To je priča koju je oblikovalo pola veka života u jednom (drugom) gradu. Jer ne zaboravite — nostalgija je moguća samo kada ste izmešteni...*

Puni živosti, topline i vedrog kolorita, bosanski predeli Jovana Bijelića nastali su u njegovom slikarskom ateljeu u Beogradu. Vi ste u katalogu istakli, da je i sam Bijelić izjavio da je „našao sebe zahvaljujući sećanjima na predele Bosne“, a u svojoj biografiji on je i napisao da je „kao dete, dok još nije držao olovku u svojim rukama, osetio boje svoga kraja“ i da njegove slike nose utisak tih prvih doživljaja. Objasnite nam odnos Bijelića prema pejzažu i sećanju na Bosnu koje ga je pratilo kroz ceo život.

Slike Bosne idealizovane su predstave mladalačkih dana koje, u zrelosti i izmeštenosti, evocira idiličnim predelima. Ovaj tipski prizor, predmet intenzivnog procesa ponavljanja i variranja konstituiše u Bijelićevom opusu mit o određenom krajoliku prožet ličnim doživljajem i nostalgичnim sećanjem. Čini se i da ovaj motiv do kraja oslobađa Bijelićeve modernističke radoznalosti. I premda je to, naravno, vidljivo u formi koju istoriografija prepoznaje kao „ekspresionističku“, ne treba prevideti ni „ekspresionistički“ potencijal narativa. Drugim rečima, kada Bijelić insistira na dečijim sećanjima govoreći o Bosni, on duplira „ekspresionizam“ slike naslanjajući se na onaj njegov segment koji prepoznaje „izvorno“ kao utočište i poslednji bastion neiskvarenog, iskonskog, moralnih i duhovnih vrednosti, čistote dečije percepcije i netaknute prirode. Ali taj potencijal mogao je da se iskaže, da postane vidljiv, tek u drugoj sredini. „Bijelićeve Bosne“ su zato mogle da nastanu samo izvan Bosne. U Beogradu.



Jovan Bijelić, „Izvor Bune kod Mostara“, ulje na platnu 1932.

Koliko su slični, a koliko drugačiji Bijelićevi pejzaži Beograda i Bosne?

Možda prizori beogradske periferije, koja u to vreme i jeste svojevrsni seoski krajolik, jesu na prvi pogled slični bosanskim. Ipak, ovi radovi nemaju taj „utočišni“ potencijal. Istovremeno, slike Savamale ili Skadarlije nimalo se ne preklapaju sa bosanskim. Pogledajte te skromne kuće sa zajedničkim dvorištem, veš koji se suši, makadam... To je zapravo naličje modernizacije, jer ne zaboravite Bijelić je mogao da slika i nove, sređene ulice, automobile, razne druge simbole moderne metropole. Sam izbor tih skromnih gradskih prostora zapravo je jedan oblik de-idealizacije. Kao takav on je potpuna suprotnost procesu kojem smo svedoci kada je reč o Bosni. Te dve krajnosti su na izložbi i u katalogu zato i naslovljene: „Beogradska realnost i imaginarna Bosna“.

Veliki deo izložbe predstavljaju i portreti Jovana Bijelića, od kojih su neki u privatnom vlasništvu, pa je sada publika mogla da ih vidi po prvi put. U katalogu kažete da je Bijelić „portretista, a istovremeno i hroničar međuratnog društva“. Objasnite nam to viđenje njegovih portreta.

Tokom prethodnih decenija brojni Bijelićevi portreti pali su u zaborav, ocenjeni kao ostvarenja nedovoljno visokog dometa. Nema sumnje da je ovome umnogome doprineo i sam slikar koji se nekih radova svesno odricao napominjući kako ih ne ceni, te kako nije imao slobodu da stvara već je ispunjavao želje naručioca. Istovremeno sa Bijelićevim „odricanjem“, pojedine portrete, shodno sopstvenom interesovanju

i kriterijumu, „zanemarila“ je i formalistički nastrojena kritika. Ipak, (makar) neki od ovih radova otvaraju nam se i kroz jednu drugačiju perspektivu. Pre svega kao priča o narastajućem građanstvu, odnosno „njihovom“ slikarstvu, prilagođavanju i istovremenom uzdizanju modernog, ukusu, kriterijumima, dometima, interesovanjima. Bijelić je, u tom smislu, portretista ali istovremeno i hroničar međuratne buržoazije. Brojni portreti, i još više na njima slikani detalji, dragocena su i zanimljiva mapa za sumiranje utisaka o ukusu srpskog društva. Kao deo filigranske mreže referentnih simbola, naslikani predmeti, postaju posredna studija ličnosti, statusni element buržoaske stvarnosti, preobražaja društva, načina na koji se želi biti viđen...

Privatan život Jovana Bijelić naizgled je tipičan život slikara početka XX veka. Boem, kafanski čovek, voleo je da diskutuje o umetnosti i politici, da ide u pozorište, čitao je Dostojevskog, slušao muziku Betovena. Ipak, doživeo je jednu veliku tragediju, streljanje ćerke Dubravke u banjickom logoru, u bombardovanju mu je srušen atelje, doživeo je i gubitak ličnog arhiva i slika. Koliko je po Vama privatni život Jovana Bijelića uticao na njegovo slikarstvo?

Bijelić je bio srdačan čovek, kozer, smeo, duhovit, raskošnog karaktera. Njegova energija, istinska zainteresovanost za umetnost, društvo u kome živi, sveukupni aktivizam i energija uslovlisu prisustvo u svim sferama gradskog života. Ta izuzetna, eruptivna snaga vidljiva je i na slikama. Istovremeno, svaka podrobnija analiza Bijelićevih slika seže i u razmatranja njegovih





Jovan Bijelić,  
„Violinista“, ulje na  
platnu, 1932.

zamršenih društvenih uloga. Naime, očekivalo bi se da kao (jedan od omiljenih) slikara građanske elite i scenografa Narodnog pozorišta, pripada građanskoj eliti — pa ipak njegov način života, prostori kretanja i sistem vrednosti ne neguju građansku komociju. Zato je na slikama izvan „porudžbina“, očigledno odsustvo svake vrste konformizma, pitoreskni detalja i „kreiranja atmosfere“. Reč je o onim slikama između žanra i portreta, kafanskim scenama, koje nastaju više kao ulični prizori, manje kao portreti, više trenutna impresija, manje analiza čoveka.

Koje slike Jovana Bijelića su Vam najdraže?

„U kafani“, „Devojčica u kolicima“, „Violinista“, „Žena u crvenom“... Interesantno je da iako se o tim slikama uvek govorilo kao o „odličnim“ slikama one nikada nisu viđene kao Bijelićevo „unutrašnje biće“ — to značenje je,

kao po pravilu, učtavano u njegove bosanske pejzaže. Možda zato što su ovi prizori prepoznati isključivo kao „moderni temati“ izvan potencijala „zaustavljanja vremena“, kako Tenesi Vilijams označava zaokruženo umetničko delo, smatrajući pod time onaj potencijal koji drama nudi mogućnošću da posmatramo stvari „u posebnom stanju sveta bez vremena“ kada likovi i dešavanja nisu zbog toga više besmisleni i trivijalni kao slični susreti i događaji u životu. Predlažem da na taj način gledamo ovu seriju slika Jovana Bijelića. Drugim rečima, da posmatrajući Bijelićeve beogradske epizode prevaziđemo priču o inicijalnom dešavanju, da ih vidimo kao momente, koji kompletiraju sliku, istoriju, epohu, koji otvaraju prostor za bogatija razumevanja, pokazujući sve čari brojnih „intimnih istorija“ koje zapravo čine priču jednog vremena.

Izložba „Beograd Jovana Bijelića“ je nakon Galerije SANU u Beogradu predstavljena i u Galeriji Matice srpske, što je ujedno i prvo samostalno predstavljanje Jovana Bijelića u Novom Sadu. Da li su se i po čemu ove dve izložbe razlikovale?

Manja odstupanja, uslovljena prostorom, uvek postoje. Ali suštinski to je i dalje ista izložba. Nakon Novog Sada „Beograd Jovana Bijelića“ putuje u Banja Luku, u Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske. Izložbu je u Beogradu videlo 45.000 ljudi, interesovanje je bilo veliko i u Novom Sadu. Tokom trajanja u Beogradu publika je mogla da sluša o Bijeliću od njegove učenice Nege Jevtić kakav je bio, čemu je podučavao svoje mlađe kolege, kao i da razmišlja o celokupnom umetnikovom opusu uz emisiju Lazara Trifunovića koja je svakodnevno emitovana. Ono što je u Galeriji Matice srpske bilo posebno, svakako je naučni skup o umetniku koji je organizovan u sklopu izložbe. To je bila prilika da se o Bijeliću govori na još kompletniji način, interpretacijama istoričara umetnosti, muzeologa, oftamologa... Irina Subotić, Jasmina Čubrilo, Ana Bogdanović, Ratomir Kulić, Dijana Metlić, Aleksandar Ignjatović, Jelena Mežinski Milovanović, Jasna Jovanov, Ljubiša Nikolić i Sarita Vujković razmatrali su različite teme s namerom da Bijelićevo delo, ali i kontekst u kome ono nastaje, predstave iz pozicija koje bi pomerile dosadašnje istraživačke domete. Kada se na jesen izložba zatvori iza nas će ostati čitava jedna godina tokom koje se na različitim mestima, iz različitih perspektiva intenzivno razmišljalo o Jovanu Bijeliću. Smatram to najvećim doprinosom izložbe „Beograd Jovana Bijelića“.

**ABOUT THE EXHIBITION "JOVAN BIJELIĆ'S BELGRADE"**  
**DIALOG WITH PROFESSOR PHD SIMONA ČUPIĆ**

On the occasion of the 50th anniversary of the death of the painter and academic Jovan Bijelic, Gallery of Serbian Academy of Sciences and Arts and the Gallery of Matica Srpska organized an exhibition of his works. Exhibition "Jovan Bijelić's Belgrade" is the concept of Professor of Art History at Faculty of Philosophy in Belgrade Simona Čupić. In an interview given to the magazine "Artum," Professor Čupić spoke about the idea and the concept that accompanies the exhibition itself, about the importance of Belgrade's motives, the differences and similarities of Belgrade and the Bosnian landscapes. Professor Čupić spoke about the portraits of Belgrade bourgeoisie during the first half of the 20th century, and also on the impact of the private life of the painter in his art.

marysotirov@yahoo.com

Jovan Bijelić, „Kupačica“, ulje na platnu,  
1929.

Slike preuzete iz  
kataloga "Beograd  
Jovana Bijelića"  
autorke Simone Čupić,  
Galerija SANU



# KAD ZEMLJIŠTE I GRAD POSTANU TRŽIŠNI RESURS

RAZGOVOR SA ARHITEKTOM BOJANOM KOVAČEVIĆEM

NATALIJA STOKANOVIĆ  
ANA KNEŽEVIĆ

Svakodnevno susretanje sa temom projekta Beograd na vodi u medijima i prostoru samog grada, ali pre svega izmene u arhitekturi i urbanizmu do kojih bi dovelo potencijalno ostvarenje projekta, povod je za razgovor sa arhitektom Bojanom Kovačevićem 23. marta 2015. godine i njegovo objavljivanje u stručnom časopisu studenata istorije umetnosti. Gospodin Kovačević diplomirao je i magistrirao na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu kod profesora Milana Lojanice. Od 2002. do 2009. godine bio je direktor Muzeja grada Beograda, u kome je kao urednik objavio 36 knjiga. Pisac je monografije "Arhitektura zgrade Generalštaba". Dobitnik je Godišnjih nagrada za 2001. i 2013. Sekcije za teoriju, kritiku i istoriju umetnosti. Zajedno sa arhitektom Adolfom Štilerom, koautor je izložbi u Beču *Beograd - momenti arhitekture* (2011), *Arhitektura Crne Gore* (2013) i *Srbija-grad kao regionalni kontekst za arhitekturu* (2015). Trenutni je kandidat za funkciju predsednika Akademije arhitekture Srbije.

Urbanistički planovi, a posebno Generalni urbanistički plan, kako razumemo, rešava generalnu strategiju razvoja grada kao građevinskog područja, plan razvoja sistema saobraćaja, energetike, vodoprivredne infrastrukture. Na čemu se zasnivaju

izmene Generalnog urbanističkog plana? Ako su definisani privredni i razvojni potencijali, da li je reč arhitekata poslednja?

Reč arhitekata i urbanista nije poslednja, zapravo skoro nikad nije poslednja, pogotovo u okolnostima kada smo se vratili iz vremena tzv. socijalističkog ili direktivnog, direkcionog planiranja u neku vrstu tržišne ekonomije gde su i prostor i zemljište tržišni resurs. Naravno, sa ograničenjima i sa nekim artikulacijama, a ne divlje. A što se tiče izmena GUP-a, ovih koje su nedavno bile, one su, zapravo, po mom dubokom uverenju, izraz ekonomskog očaja u ovoj zemlji i da bi se kako god privukli investitori da nešto zidaju ili da plate zemljište, ili da zaposle ljude. Tada se vrši ono što se zove deregulacija, odnosno smanjenje propisa, zakonskih odredbi, što u nekim slučajevima ima smisla, ali plašim se da sad ovo baš i nema previše smisla. Dodao bih još da postoje i delovi Beograda koji nisu građevinsko područje, a koji učestvuju u ukupnom planiranju, naravno i osmišljavanju strategije, jer znate da su npr. i Lazarevac i Mladenovac beogradske opštine, nisu centralne, ali jesu.

Beograd se ubrzano razvija i menja se vizura grada. Kakva je trenutna strategija izgradnje?

Strategije izgradnje nema zato što je prostor grada i gradsko građevinsko zemljište zapravo dovedeno u situaciju da se njim raspolaze isključivo kao resursom za investiranje, ne bi li se gradska kasa nečim punila. A svedoci smo izjave gradonačelnika Siniše Malog, od pre nekoliko dana, da Beograd, eto, samo što nije bankrotirao, ali se bori, što je vrlo jasan pokazatelj o čemu se tu radi.

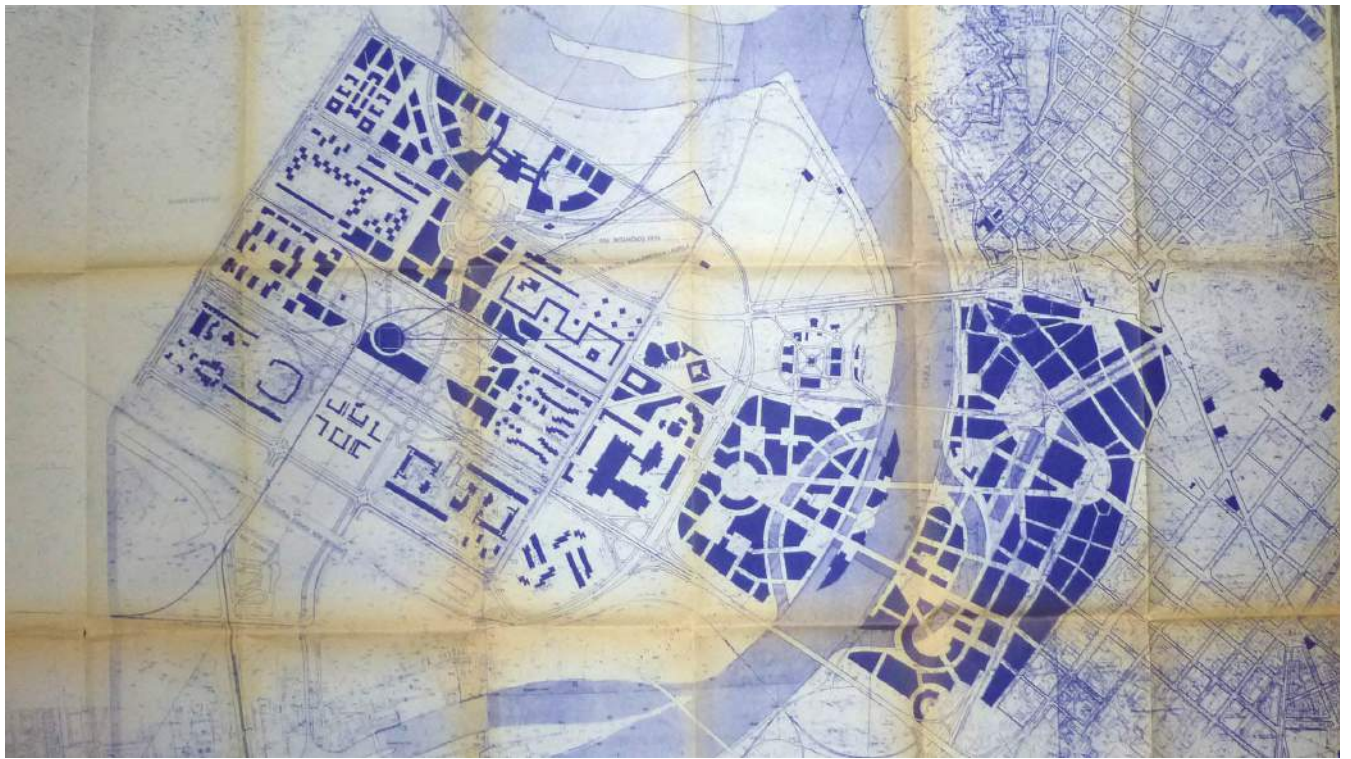
Da li biste nam, kao studentima istorije umetnosti, ukratko predstavili ideju *Varoši na vodi*, njenu genezu i razvoj do trenutnog projekta *Beograd na vodi*?

Da damo jednu napomenu, pre svega. Imena ovih projekata su, generalno, vrlo šuplja priča. Hoću da kažem da se tu vrti nekoliko reči. *Grad na vodi*, to je ono što je Beko radio. Ovo je *Beograd na*



Arhitekta Bojan Kovačević, fotografija Sanje Opsenice

vodi. Imate i *Varoš na vodi*. Dosta je to, kako bih rekao, neinventivno u krštavanju i pokazuje samo da iza te jezičke neinventivnosti postoji neka druga problematika. Taj prostor nikad nije bio istorijski deo grada u smislu gradskog tkiva. Desi se čak i mojim kolegama, arhitektama iz Akademije arhitekture Srbije, da im se omakne, pa kažu: „To je istorijski deo grada.“ Nije to istorijski deo grada jer je to bila Bara Venecija, a onda je nasuta posle Berlinskog kongresa da bi bila napravljena pruga i železnička stanica, a onda je to, kad je nasuto, bio jedan



veliki železnički luk, što se vidi na gravirama Beograda, gde železnička pruga, vremenom, odlazi ispod Beogradske tvrđave (ono što ljudi zovu Kalemegdan - ja sam jedan od najdosadnijih koji insistira na tome da se ona naziva Beogradskom tvrđavom, jer je Kalemegdan gradsko polje ispred Tvrđave). A posle toga se pojavljuje tzv. ranžirna stanica, a ona je suština cele ove priče. Ne može se formirati kompozicija voza sa vagonima ako nema velikog manevarskog prostora i velikog broja paralelnih koloseka gde, recimo, da bi ubacili dva vagona u jednu kompoziciju, morate celu kompoziciju da odvezete negde u stranu, pa da priključite dva vagona, pa da to vratite... To je pojelo prostor *Beograda na vodi*. Kada pogledate starije planove, jer su sada dosta toga digli, ali na slikama od pre 3 ili 33 godine videćete da je jedan veliki deo išpartan tim kolosecima, i to je zapravo ranžirna stanica. Npr. na *Google Maps-u* kada pogledate, imate u Makišu takođe ranžirnu stanicu, kao i u Zemun Polju. Tako da, ova je, da kažem, već postala istorijski višak sa svojim kolosecima. Onda je 1973. godine prvi put urađen jedan projekat, radio ga je Miloš Perović u Urbanističkom zavodu, po narudžbi za nekakav centar pokreta Nesvrstanih. To je bila jedna politička narudžba i ideja, što ne znači da je projekat loš ili neinteresantan, daleko od toga. Od toga se, naravno, odustalo politički, jer, Nesvrstani su imali jednu jedinu zemlju u Evropi, bilo bi mnogo da to bude i neki trajni centar. Elem, od toga se odustalo. U svakom slučaju, postojao je taj projekat iz 1973. godine. Onda je posle 10 godina krenula inicijativa za rekonstrukciju Savskog amfiteatra, Novog Beograda i za pravljenje *Središta kulture Treći milenijum*. Ja sam

čak bio na nekim sastancima 1980-ih godina u SANU, i mogu reći da je jako važno sada što su kritike ovog današnjeg projekta upravo oslonjene na tu priču, jer je taj prostor viđen kao šansa da Beograd nadoknadi nedostatak ozbiljnih zgrada za svoje važne institucije i institucije Republike Srbije, koje su često smeštene po nekim neadekvatnim zgradama, skoro bezveznim, po centru grada, ili su raštrkane na mnogo strana, itd.

A prostor onoga što kolokvijalno zovemo *Beograd na vodi*, što je jedna vrsta - skoro da bih rekao - lupetanja, je istorija Beograda pretvorila u centar grada. Jer, dok nije postojao Novi Beograd, taj prostor nije bio ništa posebno, jer je to bila neka nasuta bara. U međuvremenu, posle Drugog svetskog rata, pogotovu 1960-ih i 1970-ih, razvio se strahovito banovobrdski pravac, prostor pored Sajma, Žarkovo, Železnik, s tim što su Banovo Brdo i Požeška ulica nominovani u GUP-u iz 1972. godine kao jedan od, ako se precizno sećam, četiri sekundarna gradska

*Varoš na vodi*  
Dragomira  
Manojlovića i tima  
iz 1991. godine  
(detalj šire situacije),  
presnimak ozalid  
kopije arhitekta Bojana  
Kovačevića (snimljeno  
kod autora u stanu)

Prostor *Beograda*  
*na vodi* u planu  
Miloša Perovića sa  
saradnicima iz 1985.  
godine, presnimak  
arhitekta Bojana  
Kovačevića iz knjige  
„Iskustva prošlosti“  
Miloša Perovića



ПРВИ ПОТПРЕДСЕДНИК ВЛАДЕ СРБИЈЕ АЛЕКСАНДАР ВУЧИЋ НАЈАВИО АМБИЦИОЗНЕ ПЛАНОВЕ ЗА ПРЕСТОНИЦУ



**ИДЕЈЕ КРОЗ ИСТОРИЈУ**  
ПРОСТОРОМ између Бранковог моста и Газеле први су се озбиљно бавили средином осамдесетих година архитекте Милош Перовић и Бранислав Стојановић. Почетком деведесетих, САНУ је расписала интерни конкурс са идејом да се локација сагледа из еколошког, економског и других углова. Аутори пројекта "Варош на води" повезали су леву и десну обалу реке мрежом канала и вештачким острвом на средини и ту сместили стамбене, пословне, туристичке и угоститељске објекте. Следећи је био "Европолис", према многим мишљењима политички пројекат, који је 1995. године урадио ЦИП.

## СВЕТСКА МЕТРОПОЛА НА ВОДИ

Изменишаће аутобуске и железничке станице, изградња стамбених и пословних објеката

П а ли ће коначно, после десетилета објашњава, сав-  
скоријој будућности разговара-  
ти са Драганом Ђиласом о  
не најавио, пројектом "Београд на води" планирао је гра-  
**СРПСКИ МЕНХЕН НА 80 ХЕКТАРА**

Beograd na vodi  
objavljen u dnevnom  
listu *Novosti*  
02.08.2013. godine

centra. Тако да се, одједном, простор *Beograda na vodi*, опколjen озбиљним великим површинама и бројевима становника, и појавио се у геометријском центру Београда. Значи, он није историјски центар – никада тамо нису постојале куће, већ је геометријски стигао у средиште. После изложбе *Središte kulture Treći milenijum*, која је била 1980-их у Галерији САНУ, где су позвани најинтересантнији београдски архитекти да ураде по неку грађевину, а Милош Перовић је пре тога радио пројекат реконструкције Новог Београда, који је заправо садржао и прелазак на десну обалу Save и susret новобеоградске структуре града са овом на десној обали Save.

Онда је један број архитеката радио појединачне пројекте неких културних институција итд. Након тога је Милан Лојаница, који је сада члан САНУ, преузео вођство над пројектом *Trećeg milenijuma*, који се заправо посматра у перспективи, јер се све дешавало крајем XX века. Онда је ангаžовано десетак тимова који су добили различите задатке да у оквиру тог простора нешто истражују и пројектују, нпр. пунктове комуникације, могућности становања, и друго, јер је нереално очекивати да толика површина буде уопште без стамбених објеката, то нико

Макета изложена у  
Београдској задрузи  
2014. године,  
фотографија архитекте  
Божана Ковачевића



normalan ne bi uradio. I zapravo, Perovićeva ideja, koja je do danas veoma bitna u celoj toj priči, je što se, za razliku od ovog sad *Beograda na vodi*, obavezno tretira i leva i desna obala Save, kao celina, a ne samo jedna obala, jer to je besmislica. A pošto Beograd nema nijedan klasičan trg u klasičnom smislu definicije trga, ideja je bila da se na levoj i desnoj obali napravi po jedan trg koji naspramno gledaju jedan na drugog, na istoj su liniji, sa nekom od dominantnih građevina, kao što je u klasičnom urbanizmu, npr. nekom institucijom kulture i sl. I sa obavezanim poštovanjem nekih vizura i pravaca koje su u tradicionalnom urbanizmu Beograda i topologiji Beograda jako važne. Recimo, Terazijaska terasa, njen pad na obalu Save, o kojoj se uopšte ne razmišlja sada u ovom arapskom projektu. U sklopu projekta i posle istraživanja koje je radio Lojanica, tim koji je predvodio Dragomir Manojlović je radio projekat *Varoši na vodi*, koji je posle tog dobio Geneks da bude developer, ali je to vrlo kratko trajalo. Developer je institucija ili pojedinac koji svojim novcem razvija određeno područje grada, a tu se računaju i razni interesi gradske zajednice, stanovnika, itd, ali to se u kapitalizmu radi kao najnormalnija stvar. Ranije, u socijalizmu kod nas, država je bila developer. Tako da je *Varoš na vodi* zaправо bio jedan projekat veoma ozbiljno rađen, za konkretan teren, sa svim mogućim konsultacijama svih mogućih stručnjaka.

Znači, ne po sistemu kako je sada napravljena negde ta maketa, i onda ona biva korigovana, a moraju da je koriguju jer nisu radili za stvarni teren sa stvarnim ljudima. I taj projekat *Varoši na vodi* je bio veoma zanimljiv ali, kao i sve što se dešavalo kod nas, uletelo je u 1990-e, u ratove, i sa tim se stalo. Onda je u drugoj polovini 1990-ih bio u pripremi projekat *Europolisa*, odnosno, veliki međunarodni konkurs koji je pripremao arhitekta Nebojša Minjević i koji je prezentovan u Barseloni 1996. na Svetskom kongresu UIA, Međunarodne unije arhitekata. godine. Međutim, i to je stalo. Trebalo je da bude veliki međunarodni konkurs, koji se sad spominje kao veliki nedostatak ove arapske priče. Ali nije samo problem u nedostatku konkursa. Problem je, pre svega, što vi na konkursu treba da date program, šta hoćete od neko prostora, kapacitete, koju namenu i sa koliko kvadrata. I posle te priče sa *Europolisom*, koje je zastala, iako su bili pregovori, bilo je u planu da neki od svetski najpoznatijih arhitekata budu u žiriju tog konkursa, da bi se to podiglo na jedan visoki nivo. Međutim, opet politička dešavanja 1998-99, kao i 5. oktobar 2000, i onda ono što je kod nas u Srbiji najsmešniji - ako je neko kao moj politički protivnik gurao neki projekat, ja nikako ne mogu da ga preuzmem, ja to moram da ispljujem i

izblatim, tako da su taj *Europolis*, brže-bolje posle 5. oktobra, sklonili kao temu, mada sam negde 2008-09. pronašao na sajtu Blica, da je čak i Demokratska stranka malo bila pogurala tu priču. E sad, šta je osnovni problem na tom prostoru? Osnovni problem je što su potrebne ogromne pare da bi se pripremio teren za gradnju. Vi morate da pripremite teren za kompletnu gradnju, a nije vam jasno koliko će ko i da li će uopšte da gradi. Drugim rečima, ne možete da dovodite infrastrukturu, vodu, kanalizaciju, elektroenergiju za pojedinačnu kuću, morate za čitavu zonu po projektovanim kapacitetima. Treba da bude npr. 1.800.000 kvadrata, ne znam koliko tačno ljudi tu da stanuje, živi i radi, morate sve za njih da pripremite. To su ogromne pare. Srbija očito nije imala ni pare ni ideju da to sama priprema po nekom planu, pa da onda pušta pojedinačne investitore da to grade. To je, ukratko, istorijat tog prostora i problema.

Đorđe Kovaljevski je radio početkom 1920-ih jedan plan, ali je to plan koji je više urbanistička estetska kompozicija nego što je urbanistički plan u onom smislu kakvi su danas. Jer, danas se urbanistički planovi rade sa neuporedivo više tehnike, infrastrukture, saobraćaja itd. Navešću vam jedan istovremeno banalan i genijalan primer. Čovek koji je jedan od autora Bloka 21, Ivan Petrović, pričao je preda mnom, na postdiplomskim studijama, kako je u vreme kad je pravljen taj blok koeficijent motorizacije (ono što vam je potrebno za proračun broja parking mesta) bio tako mali da je u celom bloku trebalo obezbediti samo 17 parking mesta. Danas se taj blok nije proširio, ali se do ludila proširio broj vozila koje ljudi koriste. Tako da, to što je Kovaljevski nekad radio, to može da bude, i jeste vrlo interesantno u nekim domenima, recimo nekih dominantnih punktova, nekih vizura, odnosa prema terenu, ali u smislu današnjeg urbanizma, to više liči na dizajn nekog vrta.

Kada se prvi put pojavio u javnosti i štampi, projekat Beograd na vodi nije izgledao kao što izgleda danas. Promenjen je izgled kule, jer je, kako u Beogradskoj zadruzi kažu "adekvatniji." Šta Vi mislite o toj promeni, zašto baš kula, da li je sadašnja kula zaista adekvatnija i šta njena promena može da govori o samom projektu i njegovoj ozbiljnosti obzirom na to da se od kule očekuje da bude "nov zaštitni znak Beograda i Evrope?"

Što se tiče adekvatnijeg izgleda kule, priča o *Beogradu na vodi* i ovakvim projektima generalno je prepuna praznih reči. Šta znači da li je ovaj ili onaj izgled kule adekvatniji? Voleo bih da mi to neko

prevede sa srpskog na srpski. To se vrlo često koristi za manevre u kontaktima sa javnošću, kad želite da prodate određenu priču građanima. Tako da, ova priča da je kula zamenjena adekvatno ne znači ama baš ništa, govorim iz ovog jezičkog ugla. Ono što je za mene jedan od glavnih problema, na nivou katastrofe, to je „nov zaštitni znak Beograda i Evrope.“ Svugde se provlači, a ja sam to u svojim nastupima podvlačio kao strašno, a to je – ko je naručio novi identitet Beograda? Ko je to tražio? Besmisleno! To može da traži samo neko ko nije pravi predstavnik ni Beograda ni Beograđana, pa sad hoće da putem nekog novog identiteta sebe postavi na neko bitno mesto. Novi identitet Beograda bi trebalo da poništi stari identitet. Ja samo ne znam ko je to tražio i ko je tražio kulu od 220m. Mislim da sam već negde rekao, u intrevjuu u *Vremenu* ili za radio *Slobodna Evropa*, da je problem što su naši rekli Arapima: „Izvolite, radite šta hoćete.“ Ne verujem da je neko od naših tražio određene stvari. Što se tiče samih izgleda kula, i onih nižih od glavne, to su sve konfekcijski dizajni, koji se rade serijski u velikim biroima, pa kad vam naiđe neki klijent, vi, onako, kao što izvadite sa police, pa kažete: „Da li vam se dopada ova ili ova?“ Tako da je to potpuno jedna neautentična stvar. Vi sad kad biste ušli u diskurs o izgledu kula, shvatili biste da u čitavoj svetskoj arhitekturi ima samo nekoliko kula koje su totalno prepoznatljive u prvoj sekundi. To su *Krajzler bilding* u Njujorku iz 1920-ih, *Džon Henkok bilding* u Čikagu - ona blago zarubljena piramida sa ogromnim dijagonalama po fasadi, *Pan-Am kula*, delo Valtera Gropijusa u Njuorku, koja je kao spljoštena Beograđanka, osmougaonik, ali sa širokim prednjim delom i dva zakošena, kako s jedne strane tako i sa druge, i u San Francisku *Trans-Amerika*, jedna bukvalno piramida koja vrhom ide u tačku i koja na jednom mestu po sredini visine ima oveći ispust. Tako da je broj kula koje su upečatljive i prepoznatljive, pamtljive, jako mali. Ogromna većina njih se lako pobrka sa bilo čim. U arhitekturi danas vlada jedan fenomen koji se zove oneobičajavanje. Dakle vi sad pravite kuću koju niko zdravog mozga nije pravio, da biste bili neobični i da biste privukli pažnju. Prema tome obe ove kule *Beograda na vodi* su jedna onako potpuno standardna stvar. Prva izgleda kao vibrator ili morski krastavac, kako ga je već ko doživeo, a što bi rekao Goran Bregović: „Bolje da stvar liči na nešto nego da ne liči ni na šta“. A druga kula mene neodoljivo podseća na sladoled. Ova koja je prostrta u jednom pravcu pa je posle prostrta u drugom pravcu. Njena dimenzija u odnosu na Beograd je skaredna! Šta je to što je vrlo bitno? To oneobičajavanje arhitekture i izgled kule. U jednoj priči je kada imate niz kula, kao u Dubaiju, pa sad svako hoće da bude poseban. A

druga stvar je kada imate jednu dominantnu kulu, koja je u stvari zastrašujuća. Meni bi manje smetalo da je najobičnija pravougaona, da je kvadar, zato što je jedna jedina. Tako da promene dizajna kule su nešto što je na nivou dečije igre u obdaništu, nekog brljanja i mrljanja. Juče je u *Politici* na četiri strane izašao članak o *Beogradu na vodi*. Na naslovnoj strani je pisalo: „Veliki rat oko *Beograda na vodi*.” Ja sam se odmah osetio kao prvoborac. Sad su odjednom smanjili kulu u površini po spratovima. Ne u visini, nego su je suzili, kažu. Na šta će to da liči - nemam pojma, ali to što je očito je da se stalno nešto menja, na više, na manje i tako dalje.

Master plan *Grada na vodi* na dunavskoj obali, projekta Luke Beograd iz 2009/10. godine, imao je veliku sličnost sa *Beogradom na vodi*, kulu koja bi bila *novi simbol Beograda*. Njena visina stremila bi čak do 250m! Međutim, srećnije rešenje je isticanje uloge mnoštva kulturnih sadržaja ključnih za razvoj Beograda, dobra saobraćajna prohodnost i povezanost sa celim gradom, javne površine koje izlaze na reku, učešće različitih arhitekata iz celog sveta, suprotnosti projekta *Beograd na vodi*. Možete li arhitektonski da nam uporedite ova dva projekta? Kakva je bila ocena stručne javnosti *Grada na vodi*?

Da, da, svi su novi simboli Beograda. Prva i osnovna stvar, svako bi rado imao kancelariju ili apartman na 50. spratu na obali Dunava ili Save - sa pogledom na pola Srbije. Za to ne treba biti genije da se shvati taj motiv. Jedini problem je u tome što kada izdate jednom dozvolu da podigne kulu u Zemunu, na primer, kraj Hotela Jugoslavija, u Luci Beograd ili na obali Save, kad se pojavi drugi investitor koji sto metara dalje hoće da napravi isto svoju kulu od 250 metara, sa kojim pravom biste mu rekli da ne može? Sistem vertikale i vertikalnih akcenata na Novom Beogradu, i uopšte Beogradu, plod je iz onog vremena socijalizma, vrlo ozbiljnih urbanističkih studija. I ako bi neko sada – upotrebiću glagol koji struka ne koristi ali bolju reč nemamo - *natakario* Beograđanku ovde, to ne znači da će neko sutra moći i smeti da u susednom bloku zida još jednu toliku zgradu. To je razlika između tretiranja prostora kao robe i urbanizma kao sistemskog planiranja u kojem se za određene stvari tačno zna zašto su tamo postavljene, a ne zato što je neko imao pare i nešto hteo. Što se tiče urbanističkog rešenja za područje Luke Beograd, mišljenje ogromne profesionalne većine je da je to kudikamo ozbiljnije napravljeno nego *Beograd na vodi*. Ali između ostalog, zašto? Pa zato što su radili arhitekti sa evropskim background-om. Jan Gehl i Daniel Libeskind radili su na urbanističkom

rešenju. Bez obzira na to što je ta kula još i veća od ove kule. Kada vi u pesku Dubaija pravite grad, ta nova postrojenja gradite tamo gde nema nikakvog koda, tamo nisu u prethodnoj istoriji bila naselja niti ima ikakvih gradskih matrica. U Evropi ima. Tako da mislim da je Luka Beograd bila bolja priča, ali je Luka Beograd obaška opterećena teškom problematikom, nevezano sa gospodinom Bekom, Miškovićem, ili bilo kim drugim. Kako gospoda koja su 5. oktobra 2000. navijala za privatizaciju svega i svačega, sve sa urbanistima koji su pripremali izradu novog generalnog plana tada, kako nisu unapred shvatili da će ljudi kupovati preduzeća zbog zemljišta a ne zbog delatnosti? Pa niko nije kupio Luku Beograd da bi se bavio lučkim poslovima, nego zato što je to zapravo prvi komšiluk centra grada, da iskoristi kao zemljište za izgradnju.

Po Vašem mišljenju, da li je restauracija zgrade Beogradske zadruge odgovarajuća i, sudeći po projektu, kakva restauracija očekuje stara zdanja koja opstaju u projektu *Beograd na vodi* - Železničku stanicu, Poštu, Ložionicu, Bristol?

Sticajem okolnosti bio sam u Beogradskoj zadruzi, odnosno Geozavodu, kako ga većina ljudi zove, na Oktobarskom salonu 2012. godine i obišao sam zgradu detaljno. I šta danas čovek može da vidi, a to je pod brojem jedan: da onih finih šaltera tamo više nema. Ja sad privatno znam da su oni izmešteni na sigurno, ali se postavlja pitanje šta nam znači to što su oni negde na sigurnom, ako više nisu ni u toj zgradi niti su izloženi javnosti? Tako da kod nas u restauraciji i rekonstrukciji postoji jedna smešna i naivna logika, a to je da ako je nešto čisto i sveže - onda je dobro. A to što je nešto čisto i sveže, ne znači da je to dobra rekonstrukcija. Međutim, naše službe zaštite imaju jednosmerne telefone, tako ih zovem, a to znači da samo slušaju, ništa ne govore, niti nekome mogu da kažu: „Ne može, ne može zato što su naši stručnjaci rekli da je to tako i zato ne može”. Ne - uvek sve može, sa pritiscima, sa telefoniranjima, sa ovim, sa onim, tako da ono što je sramno jeste da na maketi *Beograda na vodi* gore u Geozavodu, kada pritisnete dugme kultura, upali se zgrada Geozavoda u kojoj su kancelarije preduzeća *Eagle Hills*. To što vi možete da obiđete zgradu, spomenik kulture gde je vanredni enterijer onako restaurisan, to ne znači da je namena za kulturu, jer onda bi i Narodna banka u Kralja Petra, Konstantina Jovanovića, bila objekat kulture po tom principu, ili Narodna skupština ili bilo šta drugo. Tako da ćemo o ovim rekonstrukcijama, zazirem, tek imati šta da pričamo. O Pošti na Železničkoj stanici bolje je

ne razgovarati zato što je tu situacija tako zapetljana i teorijski i praktično da je to strašno. Sa jedne strane imate Korunovićevo originalno zdanje, s druge strane imate prezrenu Kratovu posleratnu rekonstrukciju. Ali ne lezi vraže, moj prijatelj Milan Milovanović mi je rekao da je našao dokumenta gde je Pavle Krat, koji je radio rekonstrukciju Pošte posle rata zapravo bio glavni saradnik i koautor s Brašovanom na Štampariji. Znači ne možete čoveka da proglasite za nezalicu. Pošta na stanici je slučaj za posebno istraživanje.

U medijima se često pominje da ovaj projekat donosi novi identitet glavnom gradu Srbije, dok *Eagle Hills* tvrdi da gradi „prestižne gradske komplekse koji podstiču duh nacija“. Šta se tu tačno podrazumeva izrazom 'nacionalno', koji bi to identitet bio i na koji bi način uticao na već postojeći duh grada koji Beograd ima, koliko bi i kako izmenio lice Beograda (u vizuelnom i estetskom smislu)?

Ja bih prvo molio da mi neko objasni šta je duh nacije? To je sada opet jedna gomila reči koja ne znači ništa. Vaš profesor Aleksandar Kadrijević se ozbiljno i temeljito bavio, naširoko i tolerantno, jer je vrlo bitno u temi nacionalnog uticaja, nacionalnih elemenata, široko i tolerantno tu temu istraživati. To su teme koje se strašno lako svedu na jedan kruti i glupi pristup s kojim je teško posle komunicirati. Ali i sa nacionalnim i nenacionalnim, vi imate problem što taj Beograd izgleda loše. Juče su u *Politici* objavili dve fotografije sa ubačenim *Beogradom na vodi* u siluetu sa novobeogradske strane. Dakle sliku sadašnju i sa tim novim građevinama. Ja ne bih prepoznao da je to Beograd. S tim što mislim da je ovo prikazano i dalje nešto niže nego što je realno. Ima jedna velika, užasno primitivna i prigrupa zamena teza u svemu tome, i Akademija arhitekture se oko toga izjasnila, i sam sam se u vezi toga izjasnio u intervjuu za časopis *Vreme*, a to je da se mi zalažemo da tu ostanu stračare. To pokazuje samo koliko su bez morala ljudi koji nam uvaljuju to, misle da su građani glupi pa sad treba da zaključe da se tamo neki arhitekti zalažu za krš i lom. Ali to ne znači da krš i lom treba da bude zamenjen baš onim što oni nude. Pre svega Beograd je stekao jedan novi identitet Novim Beogradom, u odnosu na stanje pre 1941-44. Ja sam osam godina bio član Saveta za urbanizam predsednika opštine Novi Beograd, u smislu odbrane tog novobeogradskeg urbanizma kao nasleđa moderne, i ko god dođe iz Evrope oduševi se, između ostalog zbog toga što je Novi Beograd, u evropskim razmerama, jedan od retkih primera gde je novi deo grada zapravo fizički spojen sa starim. Kada sam bio u Kijevu 1997. godine, išli smo nekim prigradskim vozom nekoliko

kilometara do novog Kijeva.

Kako možete da protumačite izjavu Džordža Efstatijua, glavnog projektanta kule Beograd, da „nikada nije bio u Beogradu, ali da svaki put kada nesto projektuje prvo se bavi generalnom slikom, a u sledećoj fazi razmišlja o kulturnim elementima grada u kome gradi“?

Izjavu iz Kana gospodina Efstatijua najradije ne bih uopšte komentarisao jer je ona ispod svakog nivoa davanja komentara za iole ozbiljnog arhitektu, ali nažalost publikovanje te izjave na državnoj televiziji kod nas zapravo govori koliko ljudi koji to promovišu apsolutno nemaju ni sluha, ni mozga, da ne kažem ni poštenja, u tome što rade. Jer da je ovaj gospodin ovo izjavio, a očito je da tako i misli, pa svako normalan bi to sakrio ili izbrisao da ne ide u beogradsku javnost. Ovo deluje kao otvorena provokacija, kao da ga Akademija arhitekture potiče da ovo kaže. Bukvalno. Besmisleno. Na izložbi arhitekture Srbije u Beču, koja upravo ovih dana tamo traje, nema kuće koju arhitekta Štiler i ja, kao autori, nismo obišli u Srbiji. Seli smo u kola i obilazili. Zato što je vaš kredibilitet umanjen kad niste videli kuću uživo nego samo sa fotografije. Vi ste odmah na putu da vas tretiraju kao diletanta.

Posetivši zvanični sajt *Eagle Hills*-a, koji daje prilično malo informacija, primetili smo da ta firma radi na još dva projekta u svetu, u Nigeriji i Bahreinu. Da li biste mogli da uporedite te projekte sa projektom *Beograd na vodi* (koje su njihove sličnosti i razlike, kako ti projekti napreduju, da li su već izgrađeni)?

Ja moram priznati da nisam ni ulazio na sajt *Eagle Hillsa* zato što me zvanična strana čitave priče uopšte ne uzbuđuje. Kad vidim silnu količinu besmisla i nepoštenja u nekim stvarima poslednje što me interesuje jeste kako je neko to zvanično upakovao. Vidim da i bez tog zvaničnog i nezvaničnog nešto debelo nije u redu i nije prihvatljivo. Pre neki dan se u medijima pojavila informacija da je na nekoj bezveznoj adresi u Beogradu prijavljena ta kompanija i sa osnivačkim kapitalom od 100 dinara. Pozitivna strana ozbiljnog poslovanja i kredibiliteta nekih ljudi i institucija ima svetlu stranu apriornog poverenja, ne morate da imate sto papira. A ovo je sve kontra. Ovo je sve nekako u magli. Tako da nisam uopšte ulazio na sajt *Eagle Hillsa*, ne mogu time da se bavim. A što se tiče Bahreina, Nigerije i ostalih primera, čini mi se da su to sve lokacije i adrese gde nema nikakvog kulturnog koda od ranije. Jer kad vi kažete da je gospodin Alabar napravio Burdž Kalifu, najvišu kulu



na svetu, šta je to čemu mi treba da se divimo? Što je ona najviša? Pa to je građevinski poduhvat, to nema nikakve veze s Beogradom, Beograđanima, istorijom Beograda i tako dalje. Nama recimo Beograđanka znači jer je ona jedan reper u gradu, a ona je po visini apsolutno prosečna, posebno spram mnogih gradova Evrope, a kamoli Amerike.

Na sajtu *Eagle Hills-a*, kao i u Beogradskoj zadruzi gde je predstavljen projekat *Beograd na vodi*, lako je primetiti da je, uz prezentaciju arhitekture, akcent stavljen na fotografije nasmejanih lica, srećnih ljudi i idiličnog života koji *Eagle Hills* obećava ovim projektom. Da li je u svetu opšteprihvaćena praksa da sam arhitektonski projekat bude predstavljen gotovo samo maketom i sa tako malo projektnih detalja, dok se više ističe promena ljudskih života? Na koji način ova primena utiče na projekat?

Ima na našem jeziku vrlo fin termin, a koji ja rado upotrebljavam - praznoslovlje. Kad neko priča ni o čemu. Šta smo rekli, da će kula biti adekvatnija? E, te iste prazne priče oko toga da će biti adekvatnija jedna kula od druge, i ova nasmejana lica, ogromne fotografije, zapravo su iz istog filma koji služi da pomalo naivni, prosti svet misli da je to nešto happy. Uzgred budi rečeno, mislim da nije loše reći da je čitav problem sa *Beogradom na vodi* to što je zamišljen pre svega kao ekonomski projekat. Neko ulaže pare, zapošljavaju se naši ljudi, građevinske firme, koje ne mogu danas kako treba lako da naprave kuću od sedam spratova, jer su izašli iz štosu, nema majstora kao ranije, a ne da prave kulu od 220 metara. Zaposlice se hiljade i hiljade ljudi - pošto je danas tolika nezaposlenost da svi na to igraju, i u Evropi, ne samo kod nas. A urbanistički deo priče otišao je na rep događanja.

Novi izgled stambenih kula koje bi prvo trebalo da budu izgrađene, objavljene u dnevnom listu *Blic* 11. 3. 2015. godine

A što se tiče predstavljanja maketom, ona se obično pravi kada se ozbiljno formira urbanističko rešenje ili urbanističko-arhitektonsko rešenje. Postoje dve vrste - makete i modeli, koje se koriste u urbanizmu, ali mnogo više se koriste u arhitekturi. Postoje radni modeli na kojima se proverava vaša ideja kao arhitekta, da li to treba da izgleda baš tako, da li treba da se menja, i postoje one druge vrste modela, odnosno makete, takozvane investitorske makete, gde vi nekom nezalici ili poluinformisanom naručiocu, napravite da to izgleda što privlačnije. „Šećerna vodica“, kao što je dole u Geozavodu. Tako da makete od pamtiveka ljude privlače na jedan opsesivan način. Na izložbu srpske arhitekture u Beču odvezli smo maketu Brašovanove Komande vazduhoplovstva u Zemunu koja je 85x75 cm, što je povelika dimenzija. Ona je zapravo glavni eksponat u Beču, pored svih tabli s fotografijama. Tvrde nam u Muzeju vazduhoplovstva da je to originalna maketa iz 1934. godine. I onda ljudi blenu u to kao opčinjeni. Slična je priča i ovde. Jedini je problem što niko nikada nije video ni jedan projekat za *Beograd na vodi* nego je po maketi napravljen prostorni plan područja posebne namene koji glumata urbanistički plan. Ima još jedna stvar. Makete su danas u mnogim elementima zamenili 3D modeli ali i sa njima ima problema. U subotnjoj *Politici* koja je izašla početkom februara, spomenuo sam slučaj kada klijent jednog arhitekta, mog prijatelja, i dalje ostaje više oduševljen 3D modelom iako mu je kuća izgrađena potpuno po projektu koji je on dogovorio sa arhitektom. Hoću da kažem da se ljudi zablentave i za makete i za modele, ne shvatajući da je realna arhitektura, u 1:1, zapravo najvrednija stvar.

Na maketi *Beograda na vodi* pokušale smo da pronađemo dve stambene kule koje će, po najnovijim saznanjima, biti prve izgrađene. U Beogradskoj zadruzi su nam pokazali dve potpuno drugačije građevine od onih koje se prikazuju u medijima, objasnivši nam da je to samo master plan koji je podložan promenama i da ne mora svaka građevina da izgleda baš onako kako je tu predstavljena, kao i to da će početkom aprila 'osvežiti' maketu tim novim, drugačijim građevinama. Da li je to uobičajena praksa kada je master plan u pitanju



i kako biste Vi uporedili arhitekturu 'starih' i 'novih' stambenih kula?

Što se tiče ove dve nove kuće, da vas utešim, bivši gradski arhitekta Đorđe Bobić, moj prijatelj, pitao me sms porukom: „Je l' ti možeš da identifikuješ gde su one dve kule?“ Mislím, kad on, čovek sa velikim iskustvom, nije uspeo odmah da ustanovi gde su, možete misliti... Ali to je sve ta priča i dogovor sa Alabarom da oni stalno menjaju, da im niko ne kaže - ima li kraja? U starijim verzijama, a koje su mislim bile već iz saradnje s Emiratima, šoping-mol uopšte nije bio na onom mestu pored Gazele, nego je bio bliže kuli, u sredini.

Master plan je neko ukupno viđenje tog prostora, kao neko generalno rešenje. Iz dosadašnje prakse mi vidimo da se taj master plan menja stalno. To što su se sada promenile okolnosti u odnosu na to šta je ko rekao, ima i neke dobre strane. U starom sistemu planiranja kad država stane iza neke odluke, često nema ni jednog investitora koji bi bio zainteresovan za ono što je planirano. Mene je pre petnaestak godina nazvao prijatelj i zamolio me da zajedno odemo u Direkciju za zemljište. Trebalo je da za *Societe Generale* banku pronadje lokaciju za poslovnu zgradu od oko 2.500 m<sup>2</sup>. Na izrečenu temu ponuđeno nam je u Blokovima 61-64 lokacija za gradnju 12.000 m<sup>2</sup>. Šta hoću da kažem? Kada je taj stari socijalistički sistem planiranja bio, onda se zakucavaju kapaciteti i nema mnogo mrdanja zavisno od toga šta nekome stvarno treba. Ako meni zgrada od osam spratova završava posao, a neko mi nudi lokaciju za šesnaestospratnicu, šta ja da radim? Hoću da kažem da i tu vrstu pomeranja u urbanizmu treba razumeti. Sa druge strane, kad vi imate kulu kao ovu za *Beograd na vodi*, to već ne liči ni na šta. Ja mislim da su Beograđani već shvatili da u *Beogradu na vodi*, kako to sad ide, ništa nije definitivno. I ni za šta očitó ne možete da se uhvatite. Juče je objavljen podatak da će šoping-mol umesto 250.000 m<sup>2</sup> imati 150.000m<sup>2</sup>. I niko ne objašnjava tu promenu. Odakle sad to? Ko je to odlučio? Da li je neko sagledao neki problem pa rekao: „Ovo je mnogo veliko, ovde ne možemo da obezbedimo pristup saobraćajnicama, dajte manje“. Ili je to recimo kupovina vremena pošto su videli da se naširoko digla javnost protiv *Beograda na vodi*? Tako da je master plan nešto gde je sagledana celina priče i da sada svaka pojedinačna parcela ili blok, u skladu sa glavnim određenjima iz master plana, ide u dalju proceduru, da se izdaju dozvole, da se zida, itd.

Da li na osnovu master plana može da se napravi infrastrukturno rešenje? Jer ukoliko je kula u početku zalazila u vodu, sada kada su je pomerili na kopno,

moralo je da se promeni infrastrukturno rešenje koje su pre toga osmislili?

Pa naravno da je tako. Ali je problem u tome što javno nikoga nije sramota što su u situaciji da to moraju da promene. Uzgred budi rečeno, u celoj problematici, postoji još jedna loša stvar. A to je što se engleski pojmovi, odnosno pojmovi iz nekog drugog stručnog jezika, ubacuju u našu javnost potpuno bez ideje da neko nekome objasni o čemu se tu radi. Vi onda imate gradonačelnika Sinišu Malog koji kaže na TV, u snimku iz Kana: „Mi čekamo dizajn hotela s pet zvezdica.“ To u Srbiji ne znači ništa. A na engleskom može da znači i idejno rešenje hotela, može da znači izvođački projekat, može da znači obličje hotela, može da znači izgled hotela itd. Hoću da kažem da jedna od stvari koja proizvodi tu glupavu atmosferu u kojoj se nalazimo jeste upravo korišćenje termina kao što je master plan. Jer sad svi dobro znamo engleski da imamo ideju šta bi trebalo da znači, ali, s druge strane, problem je u tome što je izrađen prostorni plan prostora posebne namene gde se direktno izdaju građevinske dozvole, što je na nivou Rodnija i Dela iz čuvene serije, takva vrsta pravne i državne (ne)ozbiljnosti. A koliko je master plan master plan kazaću vam vrlo jednostavno. A recimo ovo umanjeње ovog šoping mola je kao ceo jedan od dva najveća postojeća tržna centra u Beogradu. Onda zaključite koliko je to menjanje stvari od danas do sutra. Niste bili tu za vikend, u ponedeljak zatičete neke nove podatke. Potpuno neozbiljno.

Nedavno je u medijima objavljeno da arhitekti smatraju da bi bolje bilo napraviti park umesto *Beograda na vodi*. Šta Vi mislite o tome i kako bi taj park izgledao?

Kako bi park izgledao, to je sada pitanje. Problem je u tome što se ne vidi uopšte na maketi, niti u rešenju kakav jeste karakter javnog prostora obale. Da li tamo sme da se prođe, da se priđe, bilo šta da se uradi, ili je to rezervisano za vlasnike zgrada na obali, apartmana, hotel? Kada smo imali sastanke na kojima je i park iznet kao predlog, moram da kažem da sam bio suzdržan da se to plasira u javnost bez detaljnog rešenja, jer je sve ovo pravljeno kao ekonomski projekat, a park ne donosi nikakve pare. I što se mene tiče, nek bude park, ali onda mora silna dodatna priča da se plasira u vezi s idejom da se izgradi park, a ne da sad očekujemo da će neko reći: „Jao jeste, pa baš nam treba park.“ Previše je naivno. Da ne govorim o tome da je i park investicija, i uređenje parka košta. Tu postoji međuvarijanta koja je pametna i za koju sam se ja zalagao, koja je viđena u svetu, a to je da



Stara Ložionica kraj Gazele namenjena za koncertnu dvoranu, fotografija autora intervjua

vi napravite park kao malo dugotrajnije privremeno rešenje. Dakle, ostavite to kao negrađeno zemljište, pa možda za 20, 25 godina dođe neko i kaže: „Nema smisla da tamo stoji zelenilo, evo stekli su se uslovi za...“. U svakom slučaju, treba se vratiti na temu programa i namene tog prostora.

Planirano je da 1-2% projekta bude posvećen kulturi. Jedan od objekata vezanih za kulturu, po sadašnjem master planu, bila bi Stara ložionica, gde bi bila smeštena koncertna dvorana. Kada se pogleda master plan, ispred buduće koncertne dvorane nalazi se mali trg sa fontanom u centru, a odmah pored je most Gazela, sa veoma bučnim saobraćajem. Šta Vi mislite o tako malo prostora predviđenog za kulturu i da li je dobra pozicija koncertne dvorane kraj autoputa?

Bilo je 1%, sad se priča o 2%. Mnogo je važnije 2% od 1%, možete misliti!? Ja sam to pričao i javno i potpuno sam ubeđen da se nema ideja kako bi bila iskorištena Ložionica pa su je dali za kulturu. Ne vidim nikakav drugi rezon. A ona je proglašena za spomenik tehničke kulture.

Jedan od ciljeva Akademije arhitekture Srbije, čiji ste član, jeste da odgovorne institucije i ličnosti upozori na opasnosti u pravljenju arhitektonskih i urbanističkih grešaka i spreči ih. Kakvi su odgovori na primerima apela sprečavanja nadziđivanja Doma štampe, očuvanja kompleksa Generalštaba, protiv izgradnje Mosta na Adi, regulacije Trga Slavija i olakšavanja saobraćaja metroom? Kakvu ocenu može dobiti saradnja sa relevantnim gradskim

strukturama?

Mislim da sam delimično odgovorio na ovo pitanje kada sam spomenuo jednosmerne telefone. Zaštita kulturne baštine naravno da treba da ima jednu toleranciju i da ne možete da imate grube, zakucane stavove. Međutim, gde nastaje problem? Proglašenje za spomenik kulture ne znači ništa bez mera tehničke zaštite. Ne sme da se uradi ovo, dakle može da se uradi ono, neophodno je sačuvati kvake na vratima, boja mora da bude ta i ta, itd, itd... I onda kada se

nešto proglasi spomenikom kulture i te mere zaštite se donesu, one bi prvo trebalo da budu javne. A ne da vi odete u Zavod i da vam onda oni kažu: „Sad ćemo mi da vidimo u fasciklama šta piše, ako vi platite nešto, možda i ne mora da bude tako“, karikiram. Šta hoću da kažem? Onda bi investitor koji hoće da kupi neku kuću rekao sebi: „Vidi, ja sad moram ovo da ovde zadržim, ovo se ruši, ovo mi se ne isplati“. Međutim – ne! Šta oni urade? Kriju te mere zaštite, neko kupi kuću i onda tek krene pregovaranje i često, da ne budemo naivni, reketiranje.

Slučaj Doma štampe znam dobro. Gradski zavod je pripremio proglašenje Doma štampe za kulturno dobro, dostavio Republičkom zavodu kome to inače ide po proceduri, a Republičkom zavodu je u međuvremenu stigla žalba potencijalnog investitora za nadogradnju na krovu, na rešenje Gradskog zavoda kojim se odbija ta mogućnost. Pa je onda Republički zavod datumski prihvatio argumente kojim je Gradski zavod odbio žalbu. Nadređena ustanova je donela bespogovorno rešenje kojim se dozvoljava gradnja na vrhu Bogojevićeve zgrade, derogirala stručni stav Gradskog zavoda a elaborat za proglašenje se, izgleda, negde zaturio. Sad, znači, to ne ide u proglašenje spomenika kulture, a dozvoljava se gradnja. Hoću da kažem da je to trka s vremenom koja zapravo proceduralno ne bi smela uopšte da bude u igri. Što se tiče Generalštaba, ja sam poslednja osoba u Beogradu koja bi to komentarisala jer je to sramota, sramota, sramota. Ima jedna stvar koja može kao suma da se kaže a to je da je beogradski urbanizam zapušten. Na svim stranama je neki problem, neka drama. Ja sam bio član žirija jednog od konkursa na Slaviji, a ne znam više koliko konkursa za

Slaviju je raspisano, stalno nešto ponovo, pa ponovo. Sad je ovaj konkurs za Trg Republike, Terazije, ja više stvarno ne znam čemu to više služi. Čak bih rekao da je taj konkurs raspisan da se time malo zamažu oči Beograđanima oko Beograda na vodi i nisam ja jedini koji na to pomišlja, ima puno ljudi s istom procenom.

Koja je pozicija institucija kulture i stručnih institucija u Srbiji? Kakvi su njihov uticaj i mogućnosti? Koje su prepreke sa kojim se ove institucije suočavaju i kako planirate da ih rešite vodeći ih?

Tvrdim da u našim institucijama kulture rade mnogi ljudi koji primaju plate, ali lično nemaju nikakve veze s kulturom. Kao pojedinci. A zaposleni su i treba da vode računa o Beogradu. Institucije kulture kod nas, i moram da naglasim - posebno institucije zaštite kulturnog nasleđa, su, po mom dubokom uverenju, a imao sam prilike neposredno da se sa tim rvmem, u teškoj dubiozi i krizi. Pretvorile su se u jedan okoštali sistem koji stalno ima neka opravdanja zašto nešto nije urađeno. Moram da priznam da u mnogim situacijama nekada ranije nije bilo dovoljno para, ali isto tako znam da je za sedam godina koliko sam vodio Muzej grada Beograda, u dve ili možda tri Muzej „uspeo“ da realizuje 100% svog budžeta. Mi nismo uspeli da potrošimo namenjene nam pare jer su nam tempo i ritam rada, ideja i efikasnosti daleko od bilo čega što sa savremenom Evropom ima veze. Moram da kažem još jednu stvar koja se odnosi na Beograd na vodi negde izokola, odnosno u povratnoj verziji. Vrlo često mi svoju kulturu i istoriju tretiramo anegdotski. Kad pitate za neki precizan izvor odjednom ga nema! Pa rekao je neko, ispričao je ovaj, kazala baba. Druga moment je da kada gledamo sopstvenu istoriju i istoriju uopšte, stalno nešto iskrsava ganutljivo, srceparajuće. Kada dođete u situaciju da kažete da je Beograd u poslednjih 185 godina eminentno srpski grad, odjednom vas svi gledaju kao protivnika. Zato što im ne pada na pamet da se pitaju da li je to tako ili nije tako.

Osim aktuelnog pitanja *Beograda na vodi*, koje su još trenutne Vaše stručne aktivnosti i aktivnosti Akademije arhitekture Srbije?

U Beču je do 2. aprila otvorena izložba arhitekture Srbije. Izložbu smo radili arhitekta Adolf Štiler i ja kao kustosi. Ta izložba bi trebalo da dođe i u Novi Sad, Niš, Užice i Beograd, možda još negde, najverovatnije u toku ove jeseni. A što se tiče Akademije arhitekture Srbije, ona je kroz delatnost svojih članova zapravo i otpočela celu priču o *Beogradu na vodi* u javnosti. Trećeg maja prošle

godine izašao je moj tekst u subotnjem dodatku *Politike*, a u subotu pre toga, 26. aprila, je objavljen tekst Slobodana Giše Bogunovića na istu temu, onda je dva dana posle mog teksta izašao veliki intervju Branka Bojovića pod, u tom trenutku neverovatnim naslovom, *Grad nije prostitutka da nudi svoje usluge*, što je delovalo šokantno na mnoge ljude. Moram da kažem svaka čast za Politiku koja je objavila sve te tekstove, jer u drugim medijima, pa ni danas, skoro pa da nema ništa o *Beogradu na vodi*, osim nekih promotivnih priča, kako smo to već rekli da je nova kula adekvatnija, i tih brojnih praznih stvari.

U međuvremenu smo kao Akademija arhitekture Srbije seli pa smo pripemili Deklaraciju koja je izašla 5. marta ove godine i koja je izazvala mnogo, mnogo veće pozitivne reakcije nego što smo uopšte očekivali. Ispostavilo se da je taj dokument zapravo glavno stručno suprotstavljanje tome kako ta stvar ide. Ne bih se uopšte čudio da su i neke promene u kapacitetima, konkretno ovo iz jučerašnje *Politike*, da je to ustvari umirivanje javnosti zbog buke, galame koja se podigla, jer ovaj naslov „Veliki rat oko Beograda na vodi“ jučerašnje *Politike* zapravo jeste neverovatan i neočekivan. Ja sam siguran da je 90% građana Beograda protiv toga, ali potpuno. Akademija ovih dana treba da ima skupštinu na kojoj bi bio izabran novi predsednik Akademije, jer Mihajlo Mitrović u 93. godini zaista ne može i ne želi više da to sve vuče. On je, bez obzira na svoju starost, bio najaktivniji od svih nas. Trebalo bi posle toga na jednoj skupštini da budu primljeni novi članovi, jer Akademija mora da se podmladi, pa i moje prisustvo tamo je očito u vezi sa tim, jer umesto što poneko to razume kao počast, zapravo mnogo više treba delovati u društvu svojim uticajem, da se u arhitekturi i urbanizmu dešavaju prave stvari, a ne ove o kojima danas razgovaramo.

Kako javnost i građani mogu više da se uključe u odlučivanje oblikovanja njihovog grada?

Ovo je pravo pitanje, ali ima i jedan dobar odgovor. Ovo što radi ova grupa mladih ljudi koja se zove *Ne da(vi)mo Beograd* je, najblaže rečeno, za svako poštovanje. Zato što su oni, iako nisu svi arhitekti nego mešana struktura, svojom upornošću i istrajnošću postigli mnogo na osnovu toga što su, putem odredbi Zakona o dostupnosti informacija, uspeli da neke, inače sporne, dokumente države Srbije iznesu na videlo, na svetlost dana. Tako da jedan, manji ali važan, broj stvari koje sam u više navrata pričao je zapravo plod informacija koje sam dobio od njih.

## WHEN LAND AND CITY BECOME A MARKET RESOURCE - INTERVIEW WITH ARCHITECT BOJAN KOVAČEVIĆ

Project *Belgrade Waterfront* is planned to be constructed on area former known as Bar Venecija that has been graveled after Congress of Berlin in order for railway to be laid out. Since then, the mentioned area has been a point of interest of many architects. In 1920s architect Đorđe Kovaljevski is mentioning this part of the town, although his urban plan is more a form of urban composition then urban plan we know today. After World War II, especially during the 60s and the 70s when direction towards Banovo Brdo has been developing along with neighborhoods such as Žarkovo, Sajam and Železnik, the Bar Venecija has found itself in the heart of the city which led to different projects for adaptation of the area. In 1973 Miloš Perović creates a project in the Urban Planning Institute of Belgrade which is in correlation with the Non-aligned Movement. Ten years later an initiative for reconstruction of the Sava amphitheater is started, along with construction of New Belgrade and *Third Millennia Culture Core*, which is followed by project *Varoš on Water (Town on Water)* and during the middle of the 90s the project *Europolis* was in works, which is mentioned again in 2008 and 2009. All these projects have never seen the light of day. Nowadays we have current project called *Belgrade Waterfront* that already has its first built and reconstructed objects in the vicinity of the area. Old building of Belgrade Collective now serves as office for Eagle Hills company where *Belgrade Waterfront* project model is representatively shown. This project is subjected to change almost every day, even though this is a huge area which is affected by this project. Next to changes and updates regarding the Belgrade Tower that is supposed to be a new symbol of city's identity, two other residential towers that are planned and other changes that are planned depending on the time of construction, architect Bojan Kovačević has pointed out the basic lack of understanding of the people responsible for this project. Firstly, because infrastructure plans are created based on investment model, instead of deducting a serious study for every aspect, which is vanguard for every serious urban planning project. Also suspension of study about tall buildings in order to legalize the possibility of Belgrade Tower construction (220m) and other tall objects (60, 80, 90, 100m) as well as updating of General Urban Plan for 2021, point out to tendencies that are governing the Serbian urbanization. Kovačević thoroughly provides his opinion of historical and contemporary situation this area and *Belgrade Waterfront* project are currently in by pointing out Academy of Architecture of Serbia and organization *Ne da(vi)mo Beograd (Let us not drown Belgrade)* as one of the few that are trying to bring forth their opinions to the public in different ways.

Natalija Stokanović caravaggio221@hotmail.com

Ana Knežević knezevic.ana93@gmail.com

**K**lub studenata istorije umetnosti ponovo je pokrenut tokom zimskog semestra 2014. godine. Od tada, KSIU organizovao je i učestvovao u različitim aktivnostima koje su vezane za istoriju umetnosti, kulturu i obrazovanje. Krajem marta, KSIU je počeo sa projekcijama filmova, koje se obično dešavaju petkom od 19h u učionici 408. Počev od četiri televizijske emisije Džona Bergera *Ways of seeing*, članovi kluba, studenti istorije umetnosti, kolege sa drugih odeljenja i fakulteta, odgledali su i *Trijumf volje* i *Plavu svetlost* Leni Rifenštal, kao i *Beštije* Živka Nikolića, koji je produkcija nedavno prodane firme *Avala film* i čijom se projekcijom KSIU pridružuje protestu i neodobravanju tog čina. Takođe, odgledani su i *Amarkord* Federika Felinija, *Velika lepota* Paola Sorentina, *Nostalgija* Andreja Tarkovskog i *Grand Budapest hotel* Vesa Andersona. Odabrani filmovi uvek su na određeni način povezani sa istorijom umetnosti, kao dokumentarci koji doprinose poznavanju načina na koji ljudi gledaju i posmatraju umetnička dela i elemente vizuelne kulture u doba kada je reprodukcija slika veoma rasprostranjena, ili pak kao igrani filmovi koji upotpunjavaju naša saznanja iz istorije i umetničkog filma. KSIU će nastaviti sa projekcijama različitih filmova, posle kojih se obično diskutuje o utiscima, mišljenjima, doživljajima samog filma. U planu su i gostujući predavači koji bi na iscrpniji i stručniji način predstavili određeni film.

KSIU takođe ima svoju novu Facebook stranicu i logo, ali se radi na ostvarivanju posebnog sajta koji bi bio vezan samo za klub. Zahvaljujući Facebook-u i popularnosti društvenih mreža, KSIU redovno prati stručna vođenja kroz izložbe i putem društvenih mreža o tome obaveštava veći broj kolega i širu publiku. Članovi kluba su posetili i stručna vođenja prof. dr Aleksandra Kadijevića i arhitekte Bojana Kovačevića kroz *37. Salon arhitekture*, vođenje dr Vladane Putnik kroz izložbu *Nikolaj Krasnov – ruski neimar Srbije*, izložbu o arhitekti Miladinu Prljeviću i izložbu *Podižući zavesu* u Muzeju istorije Jugoslavije. Takođe, KSIU je posetio vođenje kroz izložbu *Tracks and Traces* i razgovor sa umetnikom Sašom Tkačenkom. Na Facebook stranici KSIU se takođe mogu pronaći različite vesti, obaveštenja, najave, konkursi koji su usko vezani za istoriju umetnosti u Srbiji i svetu.

U okviru projekta koji je vezan za proučavanje vanevropskih umetnosti, koje tokom studija nije u velikoj meri zastupljeno, KSIU je organizovao posetu *Muzeju afričke umetnosti* i ciklus predavanja tokom čitavog meseca aprila koji je zbog toga proglašen Mesecom afričke umetnosti. Zahvaljujući uspešnoj saradnji sa MAU, veliki broj ljudi posetio je stalnu postavku i trenutnu izložbu uz stručno vođenje kustosa. Takođe, na Filozofskom fakultetu, četvrtkom od 19h održana su predavanja *Uticaj afričke umetnosti na modernu umetnost: vizuelne i kontekstualne inspiracije i tumačenja*, *Simboli vere – krstovi Etiopije*, *Afričke umetnosti: konteksti i reprezentacije*. KSIU je zahvalan *Muzeju afričke umetnosti* zbog sjajne saradnje, a kako u planu stoji da ciklusi predavanja o različitim vanevropskim umetnostima postanu jedan veliki projekat, radiće se na tome da se i druge umetnosti na sličan način predstave studentima u saradnji sa drugim institucijama. Takođe, tokom maja bilo je različitih predavanja i gostujućih predavača kao što su Dušan Protić, diplomirani istoričar, koji je održao predavanje pod nazivom *Stereotipi o Balkanu u filmovima o Drakuli – metamorfoza istorijske ličnosti na primeru Vlada III Cepeša*, kao i dr Oliver Tomić, profesor istorije umetnosti na Fakultetu za umetnost i dizajn, koji je održao predavanje *Simboli u umetnosti – osvrt i perspektive* koje je bilo veoma posećeno. KSIU je ostvario i kontakt sa Salonom Muzeja savremene



Stručno vođenje  
kroz stalnu postavku  
Muzeja afričke  
umetnosti





Gore: Tokom predavanja *Uticaj afričke umetnosti na modernu umetnost: vizuelne i kontekstualne inspiracije i tumačenja*

Dole: Tokom predavanja dr Olivera Tomića *Simboli u umetnosti - osvrt i perspektive*

umetnosti, i nada se dobroj saradnji.

Pored projekcija filmova i predavanja o vanevropskim umetnostima, KSIU organizuje i stručne ekskurzije, od kojih je prva bila početkom maja. U pitanju je jednodnevni izlet na Frušku goru i poseta fruškogorskim manastirima. Za vodiče koji predstavljaju arhitekturu i slikarstvo svakog od manastira pozvani su sami studenti koji su se dobrovoljno prijavili i izučili određeni deo manastira. Posećeni su manastiri Vrdnik, Grgeteg, Novo Hopovo, Velika Remeta i Krušedol. U saradnji sa profesorom Nenadom Makuljevićem i Vukom Dautovićem KSIU je organizovao i stručnu ekskurziju na relaciji Sarajevo – Čajniče – Višegrad od 8. do 10. maja, gde su iz istorijskoumetničke i kulturološke perspektive posećene i predstavljene znamenite lokacije ovih mesta. KSIU u saradnji sa KSA (Klubom studenata arheologa) već radi na realizaciji zajedničke stručne ekskurzije na relaciji Ohrid - Heraclea Lyncestis (Bitolj) - Stobi. Prijave za ekskurziju su u toku i sve detaljnije informacije mogu se naći na zvaničnoj Facebook stranici KSIU.

KSIU ima u planu i izradu bloga na kome bi studenti mogli da objavljuju i pišu različite tekstove vezane za istoriju umetnosti i aktuelne teme i dešavanja. U planu je takođe saradnja sa drugim studentskim klubovima i interdisciplinarno povezivanje, kao i organizovanje studentske konferencije u saradnji sa *Udruženjem studenata opšte književnosti i teorije književnosti Klub 128*. KSIU ovom prilikom poziva sve zainteresovane studente da nam se pridruže sa novim idejama ili entuzijazmom za ostvarivanje već postojećih. Možete nam se javiti na Facebook stranici *Klub studenata istorije umetnosti*, ili pak na mejl [ksiu.beograd@gmail.com](mailto:ksiu.beograd@gmail.com).

[knezevic.ana93@gmail.com](mailto:knezevic.ana93@gmail.com)

# SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOAA U 2015.

## DIPLOMIRANI STUDENTI

Kristina Radulović, tema diplomskog rada: *Noćna straža*

Ivana Marinković, tema diplomskog rada: *Predstava Strašnog suda u priprati crkve Uspenja Bogorodice u manastiru Gračanica kod Prištine*

Lukrecija Zindović, tema diplomskog rada: *Skulpturalna dekoracija Lazarice*

## ZAVRŠNI RADOVI

Sanja Marović, tema završnog rada: *Stambeni objekti Dragiše Brašovana u Beogradu*

Katarina Dukanac, tema završnog rada: *Kolekcija koja se kreće: očuvanje kulturnog pamćenja kroz medij filma*

Ivana Lemer, tema završnog rada: *Ikona svetog Nikole u Bariju*

## DOKTORKE STUDIJE

Čedomila Marinković, tema doktorske disertacije: *Konstruisanje okvira naracije: predstave arhitekture u Sarajevskoj hagadi i iluminiranim sefardskim hagadama 14. veka*

Višnja Kisić, tema doktorske disertacije: *Strategijsko upravljanje baštinom kao model za generisanje društvenih vrednosti*

Tadija Stefanović, tema doktorske disertacije: *Tokovi u srpskoj arhitekturi (1935-1941)*

Valentina Brdar, tema doktorske disertacije: *Razvoj moderne arhitekture u Vojvodini*

Milja Stijović, tema doktorske disertacije: *Muzej Tome Rosandića u Beogradu*

Marina Odak, tema doktorske disertacije: *Ikonomografija i simbolika predstava na srpskom srednjovekovnom novcu*

Dragana Kovačić, tema doktorske disertacije: *Crtež kao sredstvo vizuelnog istraživanja u zapadnoevropskoj umetnosti od 1871. do 1900*



# UPUTSTVO ZA IZRADU RADOVA

**R**edakcija odeljenskog časopisa istoričara umetnosti odlučila je da kvalitetom doprinese potpunijem uključivanju u tokove razmene naučnih informacija primenom *Akta o uređivanju naučnih časopisa*<sup>1</sup> kojim se posebno određuje opremanje časopisa. Stoga, stručno-naučne, teorijske i kritičke radove je neophodno predati Redakciji u skladu sa propisanim standardima. Svaki tekst bi trebalo da sadrži:

**1. Dužina rukopisa:** na osnivačkom sastanku Redakcije dogovoreno je da neće biti ograničenja broja strana budući da će časopis biti u elektronskom formatu (pdf dostupan na sajtu Filozofskog fakulteta u Beogradu)

**2. Format:** font: Times New Roman, veličina fonta: 12, razmak između redova: Before 0, After: 0, Line spacing: 1.5, Alignment: Justified.

**3. Paragrafi:** format: Normal, prvi red: uvučen automatski (Col 1), ostatak teksta: Justified

**4. Ime autora:** Navode se ime(na) autora i prezime(na) autora.

**5. Naslov rada:** font: Times New Roman, 12, bold, center, velikim slovima.

**6. Naziv ustanove autora (afilijacija):** Nakon imena i prezimena navodi se naziv ustanove u kojoj je autor student (ili je zaposlen). Navodi se ukupna institucionalna hijerarhija, kao npr:

*Đorđe JOVANOVIĆ  
student doktorskih studija  
Univerzitet u Beogradu  
Filozofski fakultet  
Odeljenje za istoriju umetnosti*

**7. Kontakt podaci:** Elektronsku adresu autor stavlja u napomenu pri dnu prve stranice teksta, koja je zvezdicom vezana za prezime autora. Ako je autora više, daju se adrese svih autora. Ukoliko je autor istraživač pri projektima Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS, u posebnoj napomeni koja je dvema zvezdicama vezana za naslov rada navode se naziv i šifra projekta.

**8. Jezik rada i pismo:** Jezik rada može biti srpski ili preveden na neki svetski jezik. Radovi se pišu latinicom.

**9. Apstrakt:** Apstrakt sadrži cilj istraživanja, metodologiju, ostvarene rezultate i zaključak. Apstrakt sadrži do 100 reči, stoji između zaglavlja (naslov, imena autora i dr.) i ključnih reči, nakon kojih sledi tekst rada. Apstrakt je na srpskom tj. na jeziku na kome je napisan rad. Apstrakt se piše ispod naslova rada, bez oznake apstrakt. Format: Normal, prvi red automatski uvučen automatski (Col 1), font: New Roman, 11.

**10. Ključne reči:** Broj ključnih reči ne može biti veći do 7; pišu se na jeziku na kojem je rad napisan, sa oznakom Ključne reči. Format: Normal, prvi red: uvučen automatski (Col 1) Font: Times New Roman, 11.

**11. Citiranje:** Način citiranja je konsekventan od početka do kraja teksta, a koristi se Harvard referentni sistem:

Bošković 1978: 47-51.

Kod dva autora stavlja se zapeta između prezimena, a ne crtica, npr. Korać, Šuput, a ne Korać–Šuput

Kod složenih prezimena koristi se kratka crtica, a ne minus Miljković-Pepek, Tatić-Đurić.

**12. U napomenama se upotrebljavaju opšte skraćnice:** v. (vidi), up. (uporedi); isto; nav. mesto (navedeno mesto); nav. delo (navedeno delo); isti/ista; ur. (urednik), prir. (priređivač), prev. (prevodilac), Anon. (Anonim).

Nakon broja strane (ispred kojeg se ne koristi skraćnica str./pp.) navode se skraćnice: nap. (napomena), kat. br. (broj katalogske jedinice); sl. (slika), T. (tabla).

\*Ukoliko je osnovni tekst pisan na stranom jeziku, koristiti latinske skraćnice:

v- v.; up. – cf.; isto – ibid.; nav.mesto – loc. cit.; nav.del. – op. cit.; isti/ista – idem/eadem; i dr. – et al.; ur./prir. – ed. (eds); prev. – trans.; anon. – Anon.; nap. – not.; kat.br. – cat. n.; sl. – sq.; npr. – e.g.; tj. – i.e; itd. – et c.

**13. Lista referenci:** Citirana literature obuhvata bibliografske izvore (članke, monografske publikacije i sl.). Literatura se navodi na kraju rada, pre rezimea sa oznakom:

## LITERATURA

Reference se navode abecednim redosledom. Ukoliko se više bibliografskih jedinica odnose na istog autora, one se navode hronološki. Reference se ne prevode na jezik rada.

Font: Times New Roman, 12.

### a) knjiga:

Đurić 1975: V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd: Jugoslavija.

Dagron 2001: J. Dagron, *Car i prvosveštenik*, Beograd: CLIO.

### b) za članak:

Đurić (1960): V. J. Đurić, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 6 (1960) 119-124.

Broj ili tom časopisa se uvek piše arapskim a ne rimskim brojem, bez obzira na original. Pri tome se nikada ne piše reč T., Bd, Vol, Tom i sl, nego se samo navodi broj toma. Isto važi i za knjige koje imaju više tomova.

Kod časopisa se godina i mesto izdanja uvek stavljaju u zagradu, s tim što se mesto izdanja navodi samo za lokalne, slabo poznate časopise, ukoliko se mesto izdanja ne vidi iz samog naziva časopisa:

npr. Zograf 37 (2013)

Nаша prošlost 11 (Kraljevo 2012), ali Novopazarski zbornik 3 (1969), a ne Novopazarski zbornik 3 (Novi Pazar 1969)

Kod citiranja časopisa **ne stavlja** se zapeta posle godine izdanja Zograf 37 (2013) 15, a ne Zograf 37 (2013), 15.

Zagrada se kod mesta i godine izdanja knjiga i zbornika nikada ne stavlja.

### b) za prilog u zborniku:

Đurić (1972): V. J. Đurić, *La peinture murale de Resava. Les origines et sa place dans la peinture byzantine, Actes du congrès l'Ecole de la Morava et son temps, Symposium de Resava, 1968*, Belgrade, 277-291.

### e) Citiranje dokumenata preuzetih sa internet – publikacija dostupa on-line:

Prezime, ime autora. Naslov knjige /Naslov teksta/ Naslov časopisa. Ime baze podataka. Datum preuzimaja.

## 14. Rezime:

Rezime rada nije podudaran sa apstraktom. Rezime je prošireni apstrakt, obima od 150 do 250 reči. Rezime se piše na drugom jeziku u odnosu na rad. Ako je jezik rada srpski, onda je rezime na jednom od svetskih jezika. Ako je rad na nekom stranom jeziku, rezime je obavezno na srpskom. Naslov rezime: velikim slovima. Rezime se piše na kraju teksta, nakon odeljka LITERATURA.

Font: Times New Roman, 10.

**15.** Kod navodjenja citiranih stranica uvek između cifara ide duga crta, tj. minus – (jednostavno se kuca time što se desno drži pritisnut Alt, a levo se istovremeno na brojčanoj tastaturi ukuca 0150, s tim da Num lock mora da bude uključen kako bi brojčana tastatura bila aktivna), a nikada ne kratka crta za rastavljanje reči. Minus, a ne kratka crta, koristi se i u slučaju ako je knjiga izdata u dva grada Paris–London, ili ako se govori o nekom periodu koji traje između više vekova, npr. X–XI vek

Vek se uvek navodi na srpskom jeziku rimskim brojevima a ne arapskim, a u tekstovima na engleskom slovima a ne ciframa, npr. eleventh a ne 11th itd.

**16.** U tekstovima na engleskom i francuskom sve nelatinične reference se transliterišu i to prema pravilima Kongresne biblioteke u Vašingtonu <http://www.loc.gov/catdir/cpsoroman.html>.

Ukoliko se navodi publikacija na grčkom jeziku: naslov teksta ostaje na grčkom, a sve ostalo, ime i prezime autora, mesto izdanja itd, se transliterišu. Naslovi se pri tome ni u kom slučaju ne prevode na jezik teksta članka, engleski, francuski, nemački, italijanski, niti se navode u zagradi pored originalnog naslova.

Kod citiranja engleskih naslova koristi se tzv. Sentence case capitalization, u skladu s novim pravilima Kongresne biblioteke, što znači da se velikim slovima piše samo ono što se tako piše u običnoj rečenici, bez obzira na to kako je naslov napisan u samoj knjizi koja se citira.

**17.** Neophodno je kontrolisanje tačnosti svake citirane reference. Pri tome za knjige koristiti katalog Harvardske biblioteke:

[http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&local\\_base=pub](http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&local_base=pub)

Ukoliko nekim slučajem knjige nema u toj biblioteci, koristiti katalog Nacionalne biblioteke Srbije u kojoj je citirana knjiga ili časopis objavljenja.

Za srpske knjige i članke koristiti cobiss; isto i za makedonske i bugarske, ali njihov cobiss: <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?ukaz=getid&lani=sc>

S poštovanjem,

Osnivači-saradnici odeljenskog časopisa istoričara umetnosti

<sup>1</sup> Akt o uređivanju časopisa: <http://www.mpn.gov.rs/nauka/razvoj-naucnih-kadrova/53-kategorizacija-casopisa/715-akt-o-uredjivanju-naucnih-casopisa>

AR+  
UM  
BEOGRAD 2015.

