

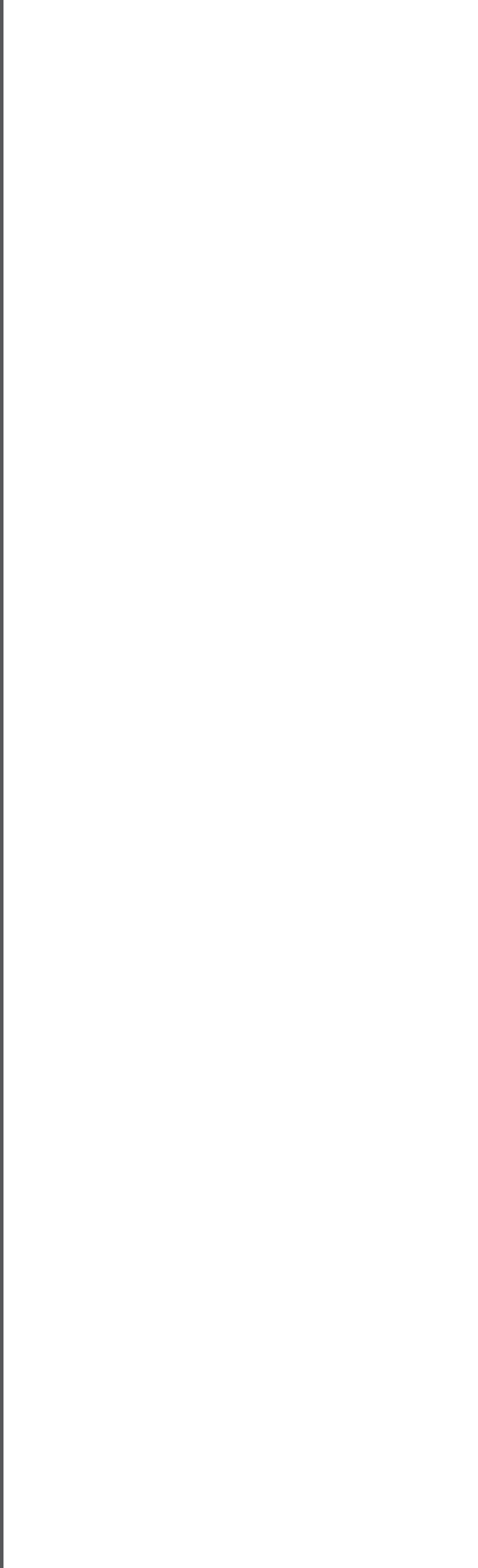
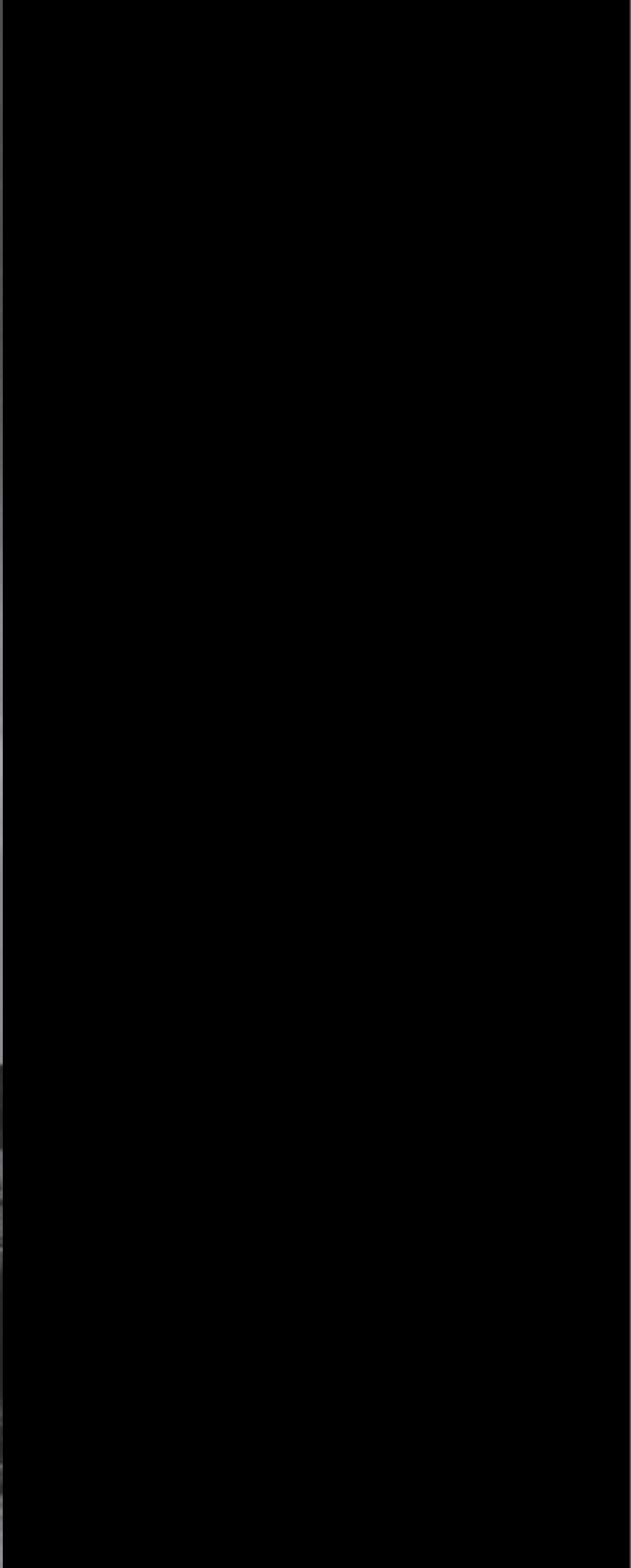
Urednici
Aleksandar Kadijević
Aleksandra Ilijevski

**ARHITEKTURA
I VIZUELNE
UMETNOSTI
U JUGOSLOVENSKOM
KONTEKSTU:
1918–1941.**



УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

ИНСТИТУТ ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ



Филозофски факултет, Универзитет у Београду | 2021



1838



Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941.

Beograd 2021.

Urednici

dr Aleksandar Kadijević, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet

Aleksandra Ilijevski, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet

Izdavač

Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet,

Institut za istoriju umetnosti

Čika Ljubina 18–20, Beograd 11000, Srbija

www.f.bg.ac.rs

Za izdavača

Prof. dr Miomir Despotović,

dekan Filozofskog fakulteta

Recenzenti

dr Zlatko Karač, Sveučilište u Zagrebu – Arhitektonski fakultet

dr Lidija Merenik, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet

dr Irina Subotić, Univerzitet u Novom Sadu – Akademija umetnosti

dr Aleksandra Stupar, Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet

Lektor

Irena Popović

Dizajn korica

Ivana Zoranović

Grafički dizajn

Irena Đaković

Priprema za štampu

Dosije studio, Beograd

Štampa

JP Službeni glasnik, Beograd

Tiraž

200

ISBN 978-86-6427-161-5

Na koričnom listu: Paviljon Kraljevine Jugoslavije na međunarodnoj izložbi u Milanu 1931. godine, arhitekt Dragiša Brašovan. Zbirka fotografija iz Odeljenja za noviju istoriju i savremeni period Gradskog muzeja Vršac. Rukovodilac zbirke i Odeljenja: Dejan Čimburović, kustos-istoričar.

Izdavanje ove monografije pomognuto je sredstvima
Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Arhitektura i vizuelne umetnosti
u jugoslovenskom kontekstu:
1918–1941.

Urednici

Aleksandar Kadijević
Aleksandra Ilijevski

Beograd 2021.

Architecture and Visual Arts
in the Yugoslav Context:
1918–1941

Editors

Aleksandar Kadijević
Aleksandra Ilijevski

Belgrade 2021

SADRŽAJ

- 9 | Predgovor urednika
- 11 | *Aleksandar Kadijević*, Ka održivoj sintezi: jugoslovenska međuratna vizuelna kultura u istoriografskom fokusu
- I. ARHITEKTURA**
- Arhitekti i institucije:**
- 15 | *Milan Đurić i Nebojša Antešević*, Arhitektonska profesija u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevini Jugoslaviji: moderne tendencije zakonodavnog okvira i objektivnost profesionalne prakse
- 23 | *Biljana Mišić*, Doprinos visokoškolskih tehničkih ustanova Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevine Jugoslavije razvoju umetničke i tehničke kulture u Beogradu
- 31 | *Aida Abadžić Hodžić*, Studenti Bauhauasa sa prostora nekadašnje Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevine Jugoslavije
- 37 | *Sladana Žunjić*, Institucionalni okvir arhitektonske struke u Crnoj Gori između dva rata
- 45 | *Marija Pokrajac*, Privatna projektantska praksa u Srbiji u međuratnom periodu: 1918–1941.
- 53 | *Tadija Stefanović*, Srpski arhitekti u visokoškolskoj nastavi između dva svetska rata
- 61 | *Marina Pavlović*, Katalog Kluba studenata arhitekture u Beogradu: refleksija društvenog konteksta
- 69 | *Vladana Putnik Prica*, Doprinos Škole za primenu dekorativne umetnosti razvoju dizajna enterijera u međuratnom Beogradu
- 75 | *Aleksandra Stamenković*, Nacionalni paviljoni na međunarodnim izložbama kao primeri državne umetnosti: 1918–1941.
- 80 | *Valentina Vuković*, Ovlašćeni novosadski graditelji između dva svetska rata
- 87 | *Đurđija Borovnjak*, Arhitekt Nikolaj Petrovič Krasnov i njegova saradnja sa državnim ustanovama
- 94 | *Ana Radovanac Živanov*, Arhitektura za radništvo: ustanove u međuratnoj Srbiji
- 103 | *Aleksandar Kadijević*, Bogdan Nestorović: arhitekta Narodne banke Jugoslavije
- 115 | *Aleksandra Ilijevski*, Arhitekt Ivan Zdravković: naučna i stručna delatnost u periodu između dva svetska rata
- 125 | *Marija Pavlović*, Međuratni beogradski sportski objekti kao primeri državne arhitekture
- 132 | *Jelena Nenadović i Jana Milosavljević*, Doprinos beogradskih arhitekata izgradnji međuratnog Skoplja: urbanistički razvoj i profana arhitektura

Arhitekti i umetničke grupe:

- 141 | *Antun Baće*, Djelovanje arhitekata Udruženja umjetnika Zemlja u Dalmaciji
- 150 | *Dijana Milašinović Marić*, Arhitekta Jan Dubovi, u vremenu delatnosti Grupe arhitekata modernog pravca
- 156 | *Angelina Banković*, Grupa arhitekata modernog pravca i Milan Zloković
- 164 | *Jelena Gačić*, Delatnost arhitekta Dušana Babića i njegova aktivnost u Grupi arhitekata modernog pravca

Arhitektura i javnost:

- 175 | *Jasna Galjer*, Časopisi i arhitektonska kritika u Hrvatskoj dvadesetih i tridesetih godina 20. veka: akteri, ideje, ideologije
- 180 | *Vesna Kruljac*, Zenitistička arhitektura u kontekstu jugoslovenske međuratne umetničke scene
- 187 | *Alenka Di Battista*, Revija *Arhitektura* (1931–1934). Prelom s tradicijom
- 196 | *Ivan R. Marković*, Savremena arhitektonska kritika u časopisu *Umetnički pregled*: 1937–1941.
- 201 | *Zlata Vuksanović Macura*, Arhitekti o stambenom pitanju u međuratnoj Srbiji
- 209 | *Dragana Ćorović*, Ideje o modernizaciji prirode Beograda u javnoj sferi međuratnog perioda

II. KULTURNI KONTEKST VIZUELNIH UMETNOSTI

- 219 | *Igor Borozan*, Između tradicije i modernosti: Jovan Bijelić i portreti Karadorđevića u međuratnom periodu
- 226 | *Jasmina Trajkov*, Jugoslovenske umetničke izložbe u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca
- 232 | *Vinko Srhoj*, Kosta Strajnić: od jugoslavenskog monumentalizma do dubrovačkog kolorizma
- 239 | *Sofija Merenik*, Formiranje i rana ekspresionistička faza časopisa *Zenit*
- 246 | *Jasmina Čubrilo*, Koncept nove umetnosti u izdanjima i aktivnostima časopisa *Zenit* 1921–1926: strategija ili deskripcija
- 252 | *Jerko Denegri*, O saradnji Mihaila S. Petrova sa časopisom *Zenit*
- 256 | *Jelena Mežinski Milovanović*, Ruski emigranti ikonopisci i živopisci u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevini Jugoslaviji i formalna i neformalna umetnička udruženja/grupe u sferi crkvene umetnosti
- 264 | *Marijana Vaščić*, Delatnost grupe Život kao odraz promene umetničke i društvene paradigme u Kraljevini Jugoslaviji
- 270 | *Dragan Čihorić*, Sarajevska Četvorica. Idejne pretpostavke
- 277 | *Ana Šeparović*, „Tko nije kolorista, nije slikar“: Grupa trojice kao građansko-elitistička opcija hrvatske likovne scene tridesetih godina 20. vijeka
- 286 | *Petar Prelog*, Udruženje umjetnika Zemlja i časopis *Danas* (1934)
- 292 | *Lovorka Magaš Bilandžić*, Udruženje za promicanje umjetničkog obrta Djelo i njegova uloga u promoviranju primijenjene umjetnosti u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevini Jugoslaviji
- 308 | *Gordana Krstić Faj*, Udruženje jugoslovenskih likovnih umetnika u Francuskoj

- 315 | *Nikola Piperski*, Pozorišno i scensko stvaralaštvo ruskog slikara, arhitekta i scenografa Leonida Mihailoviča Brailovskog: beogradski period (1921–1924)
- 323 | *Jelica Stevanović*, Međuratna glasila Narodnog pozorišta u Beogradu *Pozorišni list* (1934/1935) i *Scena* (1935–1941)
- 331 | *Katarina Jović*, Prilozi Bogomira Aćimovića Dalme u *Nedeljnim ilustracijama* o francuskim izložbama i jugoslovenskim umjetnicima u Parizu
- 339 | *Vjera Medić*, Prikaz dela jugoslovenske umetnosti iz likovne zbirke Etnografskog muzeja u Beogradu
- 350 | *Biljana Crvenković*, Između umetnosti i zanata: oblikovanje enterijera Uprave dvora Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevine Jugoslavije
- 358 | *Dijana Metlić*, Revija *Kinofon* i njen značaj za razvoj filmske kulture u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca
- 367 | *Aleksandra Ilijevski*, Architecture and Visual Arts in the Yugoslav Context: 1918–1941 (Summary)
- 377 | Spisak autora

Predgovor urednika

Međunarodna naučna monografija *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*. donosi oglede istoričara arhitekture i vizuelnih umetnosti iz Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Hrvatske, Slovenije i Srbije. Osim afirmisanih stručnjaka iz šire zapadnobalkanske regije, njen sadržaj su obogatili i mladi istraživači.

Cilj monografije *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*. jeste da produbi dijalog o tekovinama međuratne vizuelne kulture, sagledanim na dubljoj kontekstualnoj osnovi kulturne politike, uz uvažavanje svih prethodnih historiografskih doprinosa. Zbog toga se i fokusira na ulogu vodećih visokoškolskih i stručnih ustanova, umetničkih udruženja, grupa i časopisa koji su usmeravali razvoj umetničkog stvaralaštva. Uz sintetske, pregledne i raspravne oglede o manje rasvetljenim pitanjima, u njoj su zastupljeni monografski osvrti i prilozi.

U prvom delu monografije analiziraju se razvoj arhitekture i urbanizma u tematskim celinama *Arhitekti i institucije*, *Arhitekti i umetničke grupe* i *Arhitektura i javnost*. Milan Đurić i Nebojša Antešević predstavljaju zakonodavne okvire delovanja tadašnjih arhitekata, a Biljana Mišić stanje na visokoškolskim tehničkim ustanovama. Aida Abadžić Hodžić analizira školovanje jugoslovenskih umetnika Avgusta Černigoja, Ivane Tomljenović Meler, Marije Baranjai, Oti Berger, Gustava Bohutinskog i Selmana Selmanagića na Bauhausu, u svetlu novih izvora i kritičkih zapažanja. Slađana Žunjić prezentuje institucionalni okvir arhitektonske delatnosti u Crnoj Gori, a Marija Pokrajac privatnu projektantsku praksu u Srbiji. Tadija Stefanović razmatra edukativnu ulogu Arhitektonskog odeljenja Tehničkog fakulteta u Beogradu, a Marina Pavlović genezu Kluba studenata arhitekture. Vladana Putnik Prica prikazuje doprinos Škole za primenu dekorativne umetnosti Margite Gite Predić razvoju unutrašnjeg dizajna u međuratnom Beogradu. Aleksandra Stamenković analizira državne paviljone na međunarodnim izložbama u Barseloni (1929), Milanu (1931), Parizu (1937) i Njujorku (1939–1940) u kontekstu promenljivih političkih okolnosti. Valentina Vuković predstavlja ovlašćene novosadske graditelje u periodu između dva svetska rata, a Đurđija Borovnjak saradnju ruskog akademika Nikolaja Petroviča Krasnova sa državnim ustanovama. Ana Radovanac Živanov prikazuje arhitekturu koja je služila potrebama radničke klase u Srbiji, a Aleksandar Kadijević saradnju arhitekta Bogdana Nestorovića sa Narodnom bankom. Aleksandra Ilijevski osvetljava naučni i stručni doprinos arhitekta Ivana Zdravkovića, dok Marija Pavlović posmatra beogradske sportske objekte kao primere državne arhitekture. Jelena Nenadović i Jana Milosavljević ističu ulogu beogradskih arhitekata u izgradnji međuratnog Skoplja, a Antun Baće delatnost arhitekata Draga Iblera, Lavoslava Horvata, Stjepana Planića, Mladena Kauzlarića, Draga Galića, Stjepana Gomboša, Zdenka Strižića i Josipa Pičmana iz Udruženja umjetnika Zemlja u Dalmaciji. Uloga značajne beogradske Grupe arhitekata modernog pravca (1928–1934) preispitana je u oglecima o Janu Dubovom, Milanu Zlokoviću i Dušanu Babiću, koje su priredile Dijana Milašinović Marić, Angelina Banković i Jelena Gačić.

Jasna Galjer je osvetlila značaj časopisa i kritičke reči za razvoj arhitektonske delatnosti u međuratnoj Hrvatskoj, dok je Ivan R. Marković razmotrio njenu zastupljenost u beogradskom časopisu *Umetnički pregled* (1937–1941). Istovremeno, Alenka Di Battista revalorizuje ulogu ljubljanske revije *Arhitektura* (1931–1934), Vesna Kruljac zenitističku arhitekturu u kontekstu jugoslovenske umetničke scene, a Zlata Vuksanović Macura stavove srpskih arhitekata o gorućem stambenom pitanju. Ideje arhitekata o modernizaciji prirode Beograda tumači Dragana Čorović.

Drugi deo monografije posvećen je kulturnim implikacijama likovne, primenjene, pozorišne i filmske umetnosti. Igor Borozan analizira portrete članova dinastije Karađorđević slikara Jovana Bijelića, a Jasmina Trajkov Petu (1922) i Šestu (1927) jugoslovensku umetničku izložbu. Vinko Srhoj

preispituje ideje slikara, konzervatora, kritičara i kolekcionara Koste Strajnića, a Sofija Merenik ranu ekspresionističku fazu časopisa *Zenit*. Jasmina Čubrilo problematizuje koncept nove umetnosti u *Zenitu* (1921–1926), a Jerko Denegri saradnju Mihaila S. Petrova sa tim avangradnim časopisom i urednikom Ljubomirom Micićem. Jelena Mežinski Milovanović valorizuje doprinos ruskih emigranata razvoju crkvenog ikonopisa i živopisa.

Marijana Vaščić predstavlja delatnost grupe *Život* i glavnog ideologa Mirka Kujačića, a Dragan Čihorić sarajevsku grupu *Četvorica*, koju su činili Karlo Mijić, Roman Petrović, Đoko Mazalić i Sigo Sumereker. Ana Šeparović preispituje ulogu slikarske Grupe trojica – slikara Ljuba Babića, Vladimira Becića i Jerolima Mišea, a Petar Prelog odnos Udruženja umjetnika *Zemlja* (1929–1935) i beogradskog časopisa *Danas* (1934), koji su uređivali Miroslav Krleža i Milan Bogdanović. Lovorka Magaš Bilandžić analizira ulogu Udruženja za promicanje umjetničkog obrta *Djelo*, okupljenog oko profesora Tomislava Krizmana, u promovisanju primenjene umetnosti u Kraljevini SHS/Jugoslaviji.

Gordana Krstić Faj se osvrće na rad Udruženja jugoslovenskih likovnih umetnika u Francuskoj, a Nikola Piperski na beogradski period ruskog arhitekta i scenografa Leonida Mihailoviča Brailovskog. Jelica Stevanović piše o glasilima Narodnog pozorišta u Beogradu (*Pozorišni list* i *Scena*), a Katarina Jović o priložima Bogomira Aćimovića Dalme o jugoslovenskim slikarima u Parizu u *Nedeljnim ilustracijama*. Vjera Medić razmatra dela jugoslovenske umetnosti iz likovne zbirke Etnografskog muzeja u Beogradu, a Biljana Crvenković oblikovanje enterijera Uprave dvora dinastije Karađorđević. Na kraju, Dijana Metlić valorizuje značaj revije *Kinofon* za razvoj filmskog stvaralaštva.

Instruktivni i sadržajni, ti ogledi višestruko obogaćuju poznavanje međuratne vizuelne kulture, podstičući njeno potpunije tumačenje. Zbog toga svim autorima izražavamo veliku zahvalnost jer su u kriznom razdoblju pandemije virusa Kovid-19 smogli snage da dostave originalne rezultate svojih istraživanja. Na dragocenim savetima i podršci zahvaljujemo se uglednim recenzentima – dr Lidiji Merenik, dr Irini Subotić i dr Aleksandri Stupar iz Beograda i dr Zlatku Karaču iz Zagreba.

Posebnu zahvalnost dugujemo članovima Uprave Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu – dekanu dr Miomiru Despotoviću, prodekanki za nauku dr Jeleni Erdeljan, prodekanu za finansije dr Danijelu Sinaniju i prodekanu za nastavu dr Nebojši Gruboru, zatim dr Draganu Vojvodiću, upravniku Instituta za istoriju umetnosti i dr Miroslavi Kostić, sekretaru Centra za izdavačku delatnost Filozofskog fakulteta, bez čije podrške monografija ne bi bila pred čitaocima. Knjigu je vizuelno opremio tim Dosije studija iz Beograda – Mirko Milićević, Irena Popović, Ivana Zoranović i Irena Đaković, a štampalo JP „Službeni glasnik“, na čemu im se takođe zahvaljujemo.

dr Aleksandar Kadijević i Aleksandra Ilijevski
u Beogradu, u junu 2020.

Ka održivoj sintezi: jugoslovenska međuratna vizuelna kultura u historiografskom fokusu

Aleksandar Kadrijević

Međuratno iskustvo jugoslovenske višenacionalne integracije (1918–1941), opterećeno brojnim protivrečnostima i neispunjenim očekivanjima, ovaploćeno je na svim poljima vizuelne kulture. Uprkos nestabilnih društvenih prilika koje su u nefunkcionalnoj centralizovanoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca (Kraljevina SHS, od 1929. Jugoslavija) umetnike ograničavale, kvalitet njihovog dela je bio visok, u mnogim oblastima uzoran i teško dostižan. Pogotovo imajući u vidu da je reč o kratkotrajnom periodu od dvadeset tri godine, u kome je, uz velike otpore, ostvaren temeljan iskorak od tradicionalne ka modernoj kulturi.

Modernizaciju umetničkih programa usporavale su konzervativne društvene elite okrenute prošlosti, dok je umerena stvaralačka većina, nesklona radikalnim zaokretima, balansirala između starih i novih ideja. Svestranost međuratnih umetnika potvrđena je i u razdoblju nakon 1945. godine, kada su se mnogi uspešno prilagodili izmenjenim društvenim okolnostima.

Jugoslovensku međuratnu vizuelnu kulturu obeležilo je obilje autorskih poetika i kolektivnih stvaralačkih stremljenja. Razvijena u elitnim društvenim krugovima, otvorila se za masovnu publiku i slobodnu tržišnu konkurenciju. Zahvaljujući talentovanim pojedincima, prosvetnim naručiocima, preduzimljivim strukovnim udruženjima, poletnim umetničkim grupama, časopisima i izložbama, oformljena je dinamična likovna scena na kojoj su koegzistirali najrazličitiji programi. Osim nasleđenih trvenja između avangarde i retrogarde, njenu koheziju su konstantno razvodnjavali centralistički, nacionalistički i regionalni partikularizmi.

Posmatrana sa današnje kritičke distance, međuratna vizuelna kultura predstavlja istraživački zahtevnu i problemski slojevitu temu o kojoj svedoče raznovrsni izvori. Ali čvrst naučni konsenzus o celini njenog razvoja i o mnogim pojavama koje su je obeležile, na postjugoslovenskom prostoru još uvek nije uspostavljen. O nedovoljno rasvetljenim pitanjima, pretežno u vezi sa društvenom funkcijom vizuelne kulture, vladaju određena neslaganja, koja proističu iz različitog gledanja na međunacionalne odnose u tadašnjoj državi. Uz to, zbog nepravovremenog uvida u tekovine drugih regionalnih historiografija, mnoge diskutabilne atribucije, datovanja i stilske kvalifikacije predugo se održavaju u naučnoj literaturi, iako su u matičnim sredinama u međuvremenu ispravljene.

U fenomenološkom pogledu, međuratna likovna umetnost se može posmatrati izdvojeno, u zasebnim oblastima ispoljavanja (arhitektura, urbanizam, slikarstvo, vajarstvo i primenjena umetnost), ili kao najkreativniji segment šire vizuelne kulture u koju spadaju i film, fotografija, grafički dizajn, scenografija, ilustracija, strip, reklama i moda. Za razliku od prvog, decenijama razrađivanog specijalističkog pristupa, pažnja drugog se usmerava i na mehanizme uspostavljanja, prenošenja i usvajanja vizuelne simbolike umetničkih dela, uključujući i koncentraciju društvene moći koja se putem nje izražava. Osim manifestacija elitističke, vrednuju se i tekovine masovne i medijske kulture. Stoga se ta inovativna oblast tumačenja umnogome oslanja na metodologiju drugih kulturno-istorijskih i društvenih nauka, produbljujući sliku o civilizacijskom značaju osvetljenih fenomena.

U sociološkom smislu, međuratna vizuelna kultura je istovremeno predstavljala izraz i propagandno sredstvo ideologije *jugoslovenstva*, od 1929. masovno ovaploćene u umetničkom delima. Otud se sve temeljitije istražuje i njeno teritorijalno rasprostiranje. S druge strane, višeznačan još u svom vremenu i istorijski iscrpljen, pojam *jugoslovenska umetnost* se u savremenoj historiografiji doživljava dvojako. Dok ga jedni poistovećuju sa nadnacionalnim stilskim izrazom, inspirisanim političkim unitarizmom, podržanim od države, vladajuće dinastije i njima bliskih medija, drugi ga

svode na opšti imenitelj celokupnog stvaralaštva sa teritorijalno objedinjenog prostora (uvećanog nakon 1945. godine). U prvom kontekstu taj termin ima karakterizacijsku, a u drugom orijentacionu tehničku ulogu.

Pokazalo se da je u toj „tamnici naroda“ (kako su Kraljevinu SHS / Kraljevinu Jugoslaviju s omalovažavanjem nazivale generacije oponenta), cvetala umetnost i njena kritika, i pored „tmurne“ društvene zbilje, obeležene međunacionalnim i klasnim tenzijama. Problemi svakodnevice, uzrokovani neujednačenošću regionalnog ekonomskog razvoja, krizom demokratije, rastom korupcije i represije nad ideološkim protivnicima, a na kraju i razgrađujućim separatizmima, nisu omeli uspon vizuelne kulture, čije su najvrednije tekovine nadilazile granice vremena. Ako su makar i skromno osvetljavale identitetski šarolik i krizama zatamnjen društveni pejzaž, izvršile su pozitivnu civilizacijsku misiju, bez obzira na to što u njihovom osmišljavanju nisu učestvovali svi koji su to želeli. Zbog toga međuratnu epohu danas mnogi prikazuju u sivim tonovima, previđajući njene uzlete i modernizacijske doprinose. Da li su je pravilnije shvatili oni koji su je gledali isključivo blagonaklono, neretko vođeni izvannaučnim interesima, ostaje da utvrde nepristrasni tumači, ali je činjenica da je ta epoha pokrenula temeljno distanciranje od periferijske samodovoljnosti i kulturne podređenosti južnoslovenskih naroda. A koliko su njenoj umetničkoj emancipaciji doprinela unifikujuća, a koliko nacionalistička i socijalno angažovana stremljenja, utvrdiće buduće komparativne studije, kako bi se došlo do pouzdanijih zaključaka u tom pravcu.

I pored mnogih ograničenja, poslednjih desetak godina ostvareni su krupni pomaci u kritičkom sagledavanju međuratne vizuelne kulture, čemu doprinosi i udaljavanje od jugoslovenskog istorijskog iskustva. Sprovedena institucionalno i individualno, preduzeta istraživanja rezultiraju iscrpnim monografijama, zbornicima i katalozima studijskih izložbi, u čijoj pripremi učestvuju stručnjaci sa celokupnog postjugoslovenskog prostora. Obnavljaju se prekinuti kontakti, priređuju simpozijumi, produbljuje saradnja sa nevladinim kulturnim sektorom i povećava vidljivost učinaka na internetu. Time se stvaraju uslovi za uspostavljanje zajedničke kulture sećanja na ravnopravnim osnovama, čiji će zaključci pre ili kasnije zaživeti u najširoj komunikacijskoj zbilji.

Posle pionirskih studija o jugoslovenstvu u arhitekturi, primenjenoj umetnosti i modi u međuratnom Beogradu, građanskom modernizmu i popularnoj kulturi, arheologiji sećanja na javne spomenike i prekretničku 1918. i 1941. godinu, tumačenja vizuelne kulture kulminirala su inspirativnim studijama „Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975“ (ur. Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog, Zagreb 2012), „Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet“ (Petar Prelog, Zagreb 2018) i „Na robu: Vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941“ (ur. Marko Jenko i Beti Žerovc, Ljubljana 2019), u kojima su njene različite oblasti sagledane u odnosu prema avangardnim idejama, vladajućim identitetskim i političkim narativima. Na njih se nadovezao međunarodni simpozijum „Arhitektonske ustanove, udruženja, umetničke grupe i časopisi u Kraljevini SHS / Jugoslaviji“, održan krajem 2019. godine na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu povodom stogodišnjice osnivanja Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata (UJIA), koji je u razmatranja uveo i pojave iz arhitekture i urbanizma. Činjenica da su pojedini istraživači iz regiona aktivno učestvovali u sva četiri pomenuta poduhvata pokazuje da ekspertski dijalog na ovim prostorima nema alternativu.

Uprkos tih dragocenih iskoraka, još uvek ima oblasti vizuelne kulture koje nisu ni inicijalno osvetljene. Otud su preduzeta istraživanja daleko od kraja, pogotovo što nisu ravnomerno razvijena u svim bivšim jugoslovenskim republikama. U njih bi trebalo da se uključi veći broj saradnika kako bi se predmetna materija sveobuhvatno istražila. Cilj takvog stremljenja je da se upotpune istorijske činjenice i da se usklade kritički stavovi koji bi doveli do održive interpretacijske sinteze, zadugo podsticajne i nezaobilazne.

I. ARHITEKTURA

Arhitekti i institucije

Arhitektonska profesija u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevini Jugoslaviji: moderne tendencije zakonodavnog okvira i objektivnost profesionalne prakse

Milan Đurić

Nebojša Antešević

„Jednostavno, već time što sedim u kući, uključen sam u jedan ekspertski sistem, ili u niz takvih sistema, u kojima nalazim oslonac. [...] Znam vrlo malo o kodovima znanja koje su arhitekta i građevinar koristili u projektovanju kuće, pa ipak 'verujem' u ono što su učinili. U stvari, ja 'ne verujem' toliko u njih, iako moram da imam poverenje u njihovu kompetenciju, koliko u autentičnost ekspertskeg znanja koje oni primenjuju – a to je nešto što obično ne mogu sam iscrpno da proveravam.“¹

Uvod: profesija i modernost

Profesija je zanimanje koje je prošlo proces profesionalizacije, odnosno steklo svojstva profesije zasnovane na obrazovanju koje se temelji na naučnom i teorijskom znanju, kao i na stečenim veštinama iz određene oblasti. Stoga pojam *profesionalizacija* podrazumeva skup tokova koji utiču na uspostavljanje određene profesije. Profesionalizacijom se određena profesija subjektivizuje – postaje društveni subjekat. Prve profesije formirane su iz zanimanja za koja je od 16. veka bilo potrebno univerzitetsko obrazovanje – sveštenik, pravnik (sudija, advokat) i lekar. Razvijajući se iz koncepta srednjovekovnih gildi, profesije u 19. veku, sa novom podelom rada u kapitalističkoj društvenoj formaciji, počinju da se uobličavaju u ono što će značiti moderne profesije. Razvojem društva nakon industrijske revolucije, usled širenja kapitalizma i industrijalizacije, uspostavljene su nove profesije: arhitekta, inženjer i računovođa. Razvoj kapitalizma, industrijalizacija i posledična urbanizacija podržali su nastajanje profesija². Jednu od prvih analiza procesa profesionalizacije dao je sociolog Emil Dirkem (Émile Durkheim), koji, poput drugih sociologa sličnog pristupa (M. Weber, T. Parsons), smatra da se struktura društvene aktivnosti gradi internalizacijom određenih vrednosti od društvene grupe³. Dirkem sugerise formu korporativizma, nazivajući ga *solidarizam*, kao konstrukciju organske društvene solidarnosti koja ima funkcionalnu reprezentativnost⁴. Dinamika ljudskog društva je, smatra Dirkem, primarno kolektivna i različita je od individualizma. Dirkemov solidarizam će biti potonja osnova za koncept korporativne države u 20. veku.

Profesija se, kao društvena grupa, organizuje i opstaje na nematerijalnim relacijama i premisama (poverenje, pouzdanje, etika i solidarnost), koje su nekad unutrašnje – ostvaruju unutrašnju koheziju i integritet, a nekad spoljašnje – kao što je, na primer, poverenje klijenta. Prema Dirkemovom mišljenju, *etika*, *moral* i *pravo* su determinante i konstituenti kohezije svake društvene grupe, ali i

1 E. Gidens, *Posledice modernosti*, Beograd, 1998, 36.

2 M. N. Woods, *From Craft to Profession: The Practice of Architecture in Nineteenth-Century America*, Berkeley, 1999, 5.

3 E. Durkheim, *Professional ethics and civic morals*, Illionis, 1958, 6–9.

4 E. Диркем, *О йодели групийивеної рада*, Београд, 1972, 159–161.

društva u celini, a njihova kršenja uzrokuju sankcije kao mere zaštite društvene grupe⁵. U društvima u kojima je počelo da dominira privatno vlasništvo, uključujući različite načine njegovog sticanja, neophodno je bilo formiranje društvenih grupa profesionalnog delovanja (formiranih na principu profesionalnog udruživanja) i jačanje profesionalne odgovornosti na osnovu usvojenih etičkih i moralnih normi. U okvirima društvenih delovanja izdvaja se, s jedne strane, delovanje pojedinca (profesionalca) i kolektivnog tela (profesije) sa svojim neformalnim relacijama, dok, s druge strane, državni aparat, sa svojim formalizacijama i normativizacijama, ostvaruje i konstruiše društveni okvir između pojedinca i njegovih kolektivnih tela. Formalizacija profesije ima cilj izdvajanje njene uloge u društvu, monopolizaciju nad poslovima i regulisanje međusobnih odnosa.

Krajem 19. veka uspostavljaju se profesije, između ostalog, i na osnovu tendencije da se određena zanimanja ograniče na pojedince koji imaju dozvolu države da se bave određenim zanimanjem⁶. Modernost je, prema tvrdnjama dominantne liberalne ideologije 19. veka, definisana diferencijacijom tri društvene sfere – tržišta, države i građanskog društva. Etičkim kodom profesije utvrđuju se odnosi među pojedincima u okviru i izvan kolektivnog tela, određuje njihovo dozvoljeno i nedozvoljeno ponašanje, te sankcije za nedozvoljena odstupanja, suspendovanjem ili isključivanjem. Dozvola za rad – ovlašćenje, omogućava materijalno ostvarivanje monopola u oblasti rada profesije ali i kontrolu od strane državnog aparata. Profesionalna udruženja koja se pridržavaju jedinstvenih etičkih i moralnih načela postavljena su izvan individualnih tendencija za sticanje vlasništva i privilegija preko moralnih i pravnih granica u razvijenoj solidarnosti svojih članova, tako da se relevantnost profesija ostvaruje povezivanjem autoriteta države sa moralom individue. Profesije obavljaju stručne poslove (vrše stručnost) i kroz to deluju kao čuvari moralnog poretka društva⁷.

Ono što je u ranom kapitalizmu predstavljala buržoazija (aristokratija i preduzetnik), u funkciji kontrolora sredstava za rad, u savremenom društvu su profesije, koje su uspostavile kontrolu nad znanjem i veštinama individualizovale rad putem njihove primene. Takva podela rada nije zasnovana na individualnim interesima već je društveno i socijalno utvrđena. U poređenju profesije sa ostalim zanimanjima, prema karakteristikama koje usvaja sociolog Ernest Grinvud (Ernest Greenwood), profesija se poima kao zanimanje koja ima sistematski zaokruženu teoriju (*Systematic Body Of Theory*), stručni autoritet, institucionalno osiguranje, etički kodeks i posebnu potkulturu⁸. Prema Grinvudovim analizama procesa profesionalizacije, koje pokazuju da je konstituisanje profesije zapravo sticanje karakteristika koje neko zanimanje čini profesijom, može se zaključiti da su za postojanje profesije potrebna najmanje tri strukturalna elementa koja zapravo predstavljaju oblike institucionalizacije: pravo na stručnost (obavljanje stručnih poslova), postojanje strukovnog udruženja i usvojen etički kodeks.

Profesija arhitekta je društveno-ekonomska kategorija čiji je predmet delovanja – delo arhitekture. Arhitekta je zanimanje koje su tokom istorije obavljali mnogi – vojni inženjeri, majstori-zidari i druge građevinske zanatlije, vajari, slikari i zlatari, trgovci i engleska gospoda (*gentlemen*). Delatnost arhitekta, nazivao se arhitektom ili ne, koji projektuje građevinu i saopštava drugom kako će ta građevina biti izgrađena, zasnovana je na posebnom znanju i veštinama – intelektualnom a ne na materijalnom, zanatskom radu. Znanja i veštine arhitekta vremenom su se sve više specijalizovali da bi posle industrijske revolucije postali osnova za formiranje profesije *arhitekta*. Savremeni profesionalni arhitekta nije ishodište razvoja već je više aktuelno stanje društvene uloge i pozicije arhitekta kao delatnika koji odgovara aktuelnoj podeli rada i distribuciji vrednosti.

Arhitektonska profesija u Kraljevini SHS/Jugoslaviji: između profesionalizacije i emancipacije

Period profesionalizacije u Kraljevini SHS počinje nakon 1918. godine i traje do 1941. godine, odnosno do početka Drugog svetskog rata, a karakteriše ga prvo oblik volontarističkog modela, kada pripadnici profesija iniciraju osnivanje strukovnih udruženja i zahtevaju regulisanje profesija (u Srbiji od 1910. godine), da bi potom tokom treće i četvrte decenije država intervenisala donošenjem normativnog okvira kojim se uspostavljaju i regulišu profesije i formiraju strukovna udruženja.

5 Durkheim, *Professional ethics...*, 8–9.

6 М. Фридман, *Капитализам и слобода*, Београд, 2012, 148.

7 Durkheim, *Professional ethics...*, 8, 12.

8 E. Greenwood, "Attributes of a Profession", *Social Work* 2 (3), 1957, 45–55.

Modernizacija Srbije počinje industrijalizacijom povezano sa izgradnjom železnica kao jednim od simbola promocije interesa imperijalističkih ekonomija. Železnica je u zemljama Zapada učvrstila nacionalne industrijske ekonomije, dok su u Kraljevini Srbiji državna nezavisnost i suverenitet dočekani u nepovoljnom ekonomskom stanju, bez uspostavljene industrije i železnice, te sa lošom putnom infrastrukturom. Arhitekti u Srbiji, uglavnom stranci ili Srbi školovani u inostranstvu, rade kao državni službenici u ministarstvima i javnim upravama. Uprava Ministarstva građevina direktan je nosilac i protagonista modernizacije izgradnjom železnice i modernizacijom saobraćaja.

Nakon Velikog rata, novoformirana Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca nastavila je tradiciju austrijskog zakonodavstva i zakona donetih u Srbiji tokom 19. veka, pa su mnoga prava i oblici organizovanja sa teritorija bivše Austrougarske integrisani u novu državu. Integrisanje ličnih stečenih stručnih prava, kao i iskustava u radu i tradicija koje su građani nove države stekli u prethodnoj državi značajno će uticati i na razvoj čitavog društva nove države. Taj razvoj će biti omogućen malom broju stručnjaka, među kojima su i arhitekti. Iz Austrougarske pravne prakse se nasleđuje sistem ličnih ovlašćenja i inženjerskih komora. Manjak stručnjaka usled gubitaka ljudstva u Prvom svetskom ratu, te ekonomska kriza tokom dvadesetih godina, uz gotovo stalnu inflaciju, usporavaju posleratnu obnovu zemlje. Po završetku agrarne reforme hipotekarni krediti su prebačeni i u oblasti industrije i uslužnih sektora, što je omogućilo aktivniju izgradnju, a samim tim i aktivniju delatnost arhitekata. Krediti su omogućili investiranje i gradnju privatnih, prvenstveno stambenih zgrada.

Osnov za savremenu arhitektonsku profesiju predstavljalo je obrazovanje arhitekata, ali je nasleđena situacija u obrazovanju bila različita. Zakonom Kraljevine Srbije o Univerzitetu iz 1905. godine Velika škola je pretvorena u Univerzitet sa pet fakulteta – pravničkim, filozofskim, medicinskim, tehničkim i bogoslovskim. Kraljevina Srbija je integracijom tehničkog fakulteta u Univerzitet stvorila osnov za uspostavljanje novih tehničkih profesija. Model Tehničkog fakulteta u Beogradu važio je i za Zagreb i Ljubljano, gde su od 1919. godine nastavile sa radom visoke politehničke škole – Tehnička visoka škola (1919–1926) i Tehnički fakultet (1926–1956) u Zagrebu i Tehnička fakulteta u Ljubljani (1919). Nastavni programi arhitekture na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta u Beogradu⁹, Tehničkoj visokoj školi u Zagrebu i Tehničkom fakultetu u Ljubljani imali su tehničku osnovu, čime se težilo austrijskom modelu obrazovanja civilnog tehničara – *Ziviltechniker*¹⁰, odnosno kvalifikovane osobe koja pod tim profesionalnim nazivom obavlja stručne poslove u oblastima arhitekture i inženjerstva. Upravo taj profesionalni naziv, kao i stečena prava koja su arhitekti i inženjeri sa bivših teritorija Austrougarske nosili na osnovu *Uredbe o Civilnim tehničarima* iz 1913. godine, omogućili su profesionalizaciju i regulisanje profesija arhitekata i inženjera u Kraljevini SHS.

Osim tih tehničkih škola, u Zagrebu se pri Akademiji likovnih umjetnosti 1926. godine osniva Arhitektonski odjel, na čijem čelu je bio arhitekta Drago Ibler¹¹. U tadašnjem miljeu školovanje arhitekata na umjetničkoj akademiji nije nailazilo na šire razumevanje, naročito arhitekata tradicionalnije provenijencije, pa tako arhitekta Vladimir Šterk smatra da „savremenog arhitektu može da odgoji samo ono tlo na kojem je savremena arhitektura nikla, a to je – tehnika“ i da arhitekturi „nema mjesta na Umjetničkoj akademiji“ jer „arhitektura nije likovna umejtnost“¹². Studije arhitekture na zagrebačkoj likovnoj akademiji trajale su više od četiri godine zbog posebnosti rada i vežbi u ateljeu.

9 J. Милићевић, „Развој наставе архитектуре на високим школама у Србији (1841–1914)“, *Зборник Филозофској факултету*. Књ. XIII-1, Београд, 1976, 207–214, 225–239.

10 Tokom reforme austrijske državne uprave u 19. veku, civilni tehničar (*ziviltechniker*) oslobođen je upravnih poslova, što je predstavljalo pomoć uprave za poslove pred javnom upravom a da nije postao deo državnog organa. Uredba državnog ministarstva od 11. decembra 1860. godine – *Staats Ministerialv Erordnung vom 11. Dezember 1860, Z. 36413*, kojom je stvoren pravni okvir za postojanje profesije, sadržao je i ovlašćenja data *civilnom tehničaru*: „Dokumentaciju o poslovima [...] obavljenim od strane građevinskog inženjera, arhitekta i geometra [...] kao i opisi, crteži, proračuni i izveštaji o poslovima [...] razmatraju se od strane organa uprave na isti način kao da ih je izradio organ uprave nadležan za poslove građevina.“ Civilni tehničar je tim propisom dobio pune privilegije koje proizilaze iz posebnih stručnih poslova koje obavlja. Civilni tehničar je u okviru svoje profesionalne prakse izrađivao projekte, izveštaje, proračune, planove kao javne dokumente. Na osnovu izrađenog projekta mogla se izdati građevinska dozvola bez naknadnog pregleda od javne uprave.

11 O Arhitektonskom odjelu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu videti u: A. Novina, „Škola za arhitekturu na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu – Iblerova škola arhitekture“, *Peristil* 47, 2004, 135–144; D. Radović Mahečić, „Slučaj Iblerova laboratorija“, u: D. Milinović, A. Marinković i A. Munk (ur.), *Zbornik radova znanstvenog skupa „Dani Cvita Fiskovića“ održanog 2012. godine. Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske*, Zagreb, 2014, 193–205; N. Šegvić, „Arhitektonska škola Drage Iblera“, *Čovjek i prostor* 28, 1981, 613; Ž. Čorak, *U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb, 2000, 65–69.

12 V. Šterk, „Umjetnička akademija i suvremeni arhitekt“, *Tehnički list: organ Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata* 1, 1933, 2.

Po završetku studija polaznici su sticali zvanje *akademskog arhitekta*, odnosno profesionalni naziv *apsolvent umetničke akademije arhitektonske struke*, koji je odgovarao zvanju arhitekata-umetnika koji su sticali licencu (ovlašćenje) profesora arhitektonskog projektovanja u Italiji (*licenza di professore di disegno architettonico*). *Pravilnikom o delokrugu absolventata umetničke akademije arhitektonske struke*¹³, koji je doneo ministar građevina u oktobru 1938. godine, onemogućava se osobama koje su stekle obrazovanje iz delokruga arhitekture na umetničkoj akademiji da koriste titulu *arhitekta* i državni grb na ličnom pečatu ovlašćenja. I pored pojedinih uvreženih stavova i potonjeg pravnog položaja arhitekata koji su završili likovnu akademiju te činjenice da je u periodu postojanja škole od 1926. do 1943. godine diplomiralo svega devetnaest osoba, uloga Iblerove škole arhitekture ogleđa se pre svega u specifičnom programu i zastupanom pristupu u obrazovanju arhitekata (koncipiranim po ugledu na nemačku školu *Bauhaus*), koja je polaznike trebalo da osposobi za racionalno i integralno savladavanje arhitektonskih problema, naročito po pitanju integracije prostora, učestvujući na taj način u formiranju mnogih društveno angažovanih arhitekata modernih stremljenja koji će biti profesionalno aktivni tokom narednog pola veka.

U Zagrebu je 1919. godine osnovano Udruženje jugoslovenskih inženjera i arhitekata, čiji je prvi predsednik bio prof. Kosta Glavinic¹⁴. Udruženje je vodilo brigu o zaštiti interesa svojih članova i zalagalo se za bolje materijalno stanje inženjera u državnoj službi, zaštiti penzionisanih inženjera i arhitekata i dr. Udruženje se posebno zalagalo za uvođenje i zakonsku zaštitu profesionalnog naziva (titule) inženjer i arhitekt. Klub arhitekata Sekcije Beograd osnovan je 1920. godine i u narednom periodu je imao redovne aktivnosti sa aktivnim članstvom. Klub se bavio problemima delatnosti, a naročito konkursnom praksom. U periodu od 1930. do 1935. godine Klub arhitekata je bio neaktivan, što se poklapa sa aktivnošću Grupe arhitekata modernog pravca (GAMP), čiji su članovi bili i u upravi Kluba. Kada je GAMP ugašen, a naročito od 1935. godine, Klub je ostao aktivan kroz stručna predavanja sa diskusijama, izložbe, razmatranje problema od opšteg interesa. U zaštiti arhitektonske profesije, naročito u obavljanju stručnih poslova, Udruženje nije ostvarilo šire i efikasnije mehanizme koji bi značajnije poboljšali poziciju i delovanje arhitekata.

Udruženje jugoslovenskih inženjera i arhitekata je 1922. godine pripremlilo Nacrt zakona o inženjerskim komorama i ovlašćenim civilnim inženjerima kako bi se u inženjerskim delatnostima uvela pravna jednoobraznost u odnosu na različite nasledene prakse. Dve godine kasnije, članovima 118 i 119 *Finansijskog zakona* iz 1924. godine dat je pravni osnov za prevazilaženje te situacije, tako što je ministar građevina ovlašćen da donese uredbu kojima bi se ova oblast uredila. Stoga je radi konsolidovanja arhitektonske i inženjerske delatnosti za inženjere i arhitekate izvan državne službe, na ovom pravnom osnovu i uz stalne zahteve Udruženja, kraljevska vlada na predlog Ministarstva građevina u oktobru 1924. godine donela *Privremenu uredbu o osnivanju Inženjerskih komora u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca*¹⁵, kako bi se prevazišle različite tradicije strukovnog udruživanja u svim delovima Kraljevine, i *Privremenu uredbu o ovlašćenim inženjerima i arhitektima u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca*¹⁶, kojom se uvode isti uslovi za obavljanje delatnosti i integrišu stečena prava iz Austrougarske monarhije i Kraljevine Srbije. Donošenjem tih uredbi je „udovoljeno jednoj prijeko potrebi u staleškom radu i napretku civilnih inženjera i arhitekata“¹⁷. Privremenim uredbama trasiran je put za donošenje zakona koji će štititi status, prava i obaveze ovlašćenih inženjera i arhitekata¹⁸, a time je i započet proces profesionalizacije, posebno značajan za nove generacije arhitekata obrazovanih na tehničkim školama nakon 1919. godine.

Donošenjem *Privremene uredbi o osnivanju Inženjerskih komora u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca* data je mogućnost da se osnuju lokalne inženjerske komore „na području viših građevinskih ustanova Ministarstva građevina [...] koje nose ime po sedištu u kome su“, što je u stvari predstavljalo tradiciju *Ziviltehnikera* i austrougarsku praksu strukovnog udruživanja. Uredbom su se uređivali zadaci komora te zaštita interesa članova, čuvanje njihove časti i ugleda, rešavanje odnosa i pitanja koja proizilaze iz delovanja u privatnoj praksi članova komore. Glavna uprava inženjerskih

13 Службене новине Краљевине Југославије 234-LXX од 13. октобра 1938, 1183–1184.

14 О ulozi i delovanju Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata videti u: P. Кушевић (ур.), Југославија на техничком пољу 1919–1929, Удружење југославенских инжењера и архитекта, Загреб, 1930.

15 Службене новине Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца 245-LI од 25. октобра 1924, 1–4.

16 Службене новине Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца 245-LI од 25. октобра 1924, 4–6.

17 Кушевић, Југославија на техничком пољу..., 8.

18 С. Тошева, Градипелство у служби државе – Делатност и осиварења Архитекционској одељења Министарства грађевина у српској архитектури 1918–1941, Београд, 2018, 60.

komora donosila je zajednička akta (propise i pravilnike) za sve komore i vodila evidenciju (spisak) članova svih komora. Uprava je takođe davala predloge Ministarstvu građevina za izdavanje dozvole ovlašćenim inženjerima i arhitektima za vršenje privatne prakse. Utvrđena je obaveza članstva u inženjerskim komorama za sve ovlašćene inženjere i arhitekte. Regulisani su i sastav organa komore, način njihovog rada (poslovnik) i izbor članova skupštine, uprave i nadzornog odbora, kao i njihove nadležnosti. Komora se delila na dve sekcije – projektanata i preduzimača – ovlašćeni arhitekti su uglavnom projektanti, a ovlašćeni inženjeri preduzimači. Uprava komore je obavljala i dužnost suda časti prema utvrđenom kodeksu – kada ovlašćeni inženjer ili arhitekt zanemaruje dužnosti prema komori i ako svojim postupcima narušava ugled svog staleža. Uprava komore je, prema tome, mogla propisivati ukore, novčane kazne i oduzeti pravo glasa u komori, ali izreći i najtežu kaznu – oduzimanje prava privatne prakse.

Privremenom uredbom o ovlašćenim inženjerima u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca „uređuju se dužnosti i prava inženjera i arhitekata van državne službe, zaštita njihovih struka, zaštita prava i interesa države, samoupravnih tela i privatnih lica s obzirom na rad ovlašćenih inženjera i arhitekata“. Osnovna uloga ove uredbe je bila ta da utvrdi uslove za sticanje profesionalnog naziva, koji u stvari omogućuje da osoba postane *ovlašćeni inženjer* (bilo koje struke) ili *ovlašćeni arhitekt* ukoliko ima diplomu tehničkog fakulteta o svršenim naukama iz struke za koju traži ovlašćenje, ako je podanik države, ima najmanje tri godine prakse provedene u državnoj, samoupravnoj ili privatnoj tehničkoj službi svoje struke po svršenju škole, položio je državni ispit, dobrog je vladanja, nije osuđivan, ne nalazi se pod istragom zbog svih onih prestupa koji povlače gubitak građanske časti, regulisao je vojnu obavezu i govori i piše službenim jezikom.

Za delokrug pojedinih struka – stručne poslove ovlašćenih inženjera i ovlašćenih arhitekata – uredbom je dato ovlašćenje Glavnoj upravi inženjerskih komora za donošenje posebnog pravilnika. Tako su *Pravilnikom o podeli i delokrugu pojedinih struka ovlašćenih inženjera i arhitekata*¹⁹ utvrđene grupe ovlašćenih inženjera i arhitekata prema stručnoj spremi te delokrugu i sadržaju stručnih i dopunskih poslova koje obavljaju. Ovlašćeni arhitekti su bili autonomna grupa u okviru ovlašćenih inženjera i arhitekata u skladu sa stručnom spremom (obrazovanje i stručno iskustvo). Stručni radovi (poslovi) koji su bili u nadležnosti ovlašćenih arhitekata delili su se na pripremne radove i izvršne radove. U delokrugu ovlašćenog arhitekta su prema tom pravilniku bile zgrade sa instalacijama i arhitektura zgrada i građevina, a delokrug ovlašćenog građevinskog inženjera činili su drumovi, građevine na vodi, mostovi, železnice i zgrade sa instalacijama. Kojić smatra da su polemiku izazvali poslovi za „zgrade sa instalacijama“, koje su bile u nadležnosti i ovlašćenih građevinskih inženjera i ovlašćenih arhitekata, gde po prirodi struke i posla i pripadaju, što je dovelo do preklapanje kompetencija i davalo mogućnost ovlašćenim građevinskim inženjerima da projektuju i nadziru gradnje zgrada, pored svojih stečenih kompetencija. Kojić te odredbe označava kao „nejasne i primitivne“²⁰. Osim tih poslova, ovlašćeni arhitekti su imali „prava projektovanja i izvršavanja za obradu gradova i naselja, jednostavna mašinska i elektrotehnička postrojenja i geodetske radove, koji su u organskoj vezi sa zgradama“.

Jedan od uslova za sticanje ovlašćenja i profesionalnog naziva *ovlašćeni arhitekta* bio je i položen stručni – državni tehnički ispit. Stručnim ispitom se proveravala sposobnost kandidata za samostalno i odgovorno obavljanje javne prakse. Prema *Pravilniku o polaganju državnog tehničkog ispita*²¹ pravo na polaganje državnog tehničkog ispita imala su ona lica koja su završila: Tehnički fakultet na univerzitetu, Visoku tehničku školu i Višu tehničku školu za brodarstvo. To pravo se sticalo posle dve godine prakse u državnoj, samoupravnoj ili opštinskoj službi ili „kod koga priznatog privatnog građevinskog preduzeća“. Ispit se sastojao od domaćeg rada – teze koju je kandidat radio kao elaborat i usmene odbrane tog rada pred komisijom. Izrada domaćeg rada – teze obuhvatala je izradu svih potrebnih rasprava, skica, planova, predmera i predračuna, kao i opštih i tehničkih uslova za izvršenje. Kandidat je bio u obavezi da domaći rad izradi samostalno, što je jamčio svojom čašću. Broj novih ili dopunjenih i izmenjenih pravilnika o polaganju državnog ispita donetih u međuratnom periodu svedoči o tome da se vodilo računa da stručnjaci tehničkog obrazovanja budu što bolje pripremljeni za samostalno obavljanje inženjerskih poslova. Odgovornost i značaj rada arhitekata ogledali su se i u ozbiljnosti i složenosti ispita koji su polagali radi što bolje pripreme

19 *Службене новине Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца* 258-LXV од 10. новембра 1925, 1–2.

20 Б. Којић, *Друштвени услови развоја архитектонске струке у Београду 1920–1940. године*, Београд, 1979, 102.

21 *Службене новине Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца* 224 од 9. октобра 1922, 1–2.

za obavljanja stručnih poslova. U zemlji gde se intenzivno gradilo, gde su se proširivala postojeća i nicala nova naselja, pitanje struke je imalo društvenu važnost.

Ovlašćenje za javnu praksu ovlašćenim inženjerima i arhitektima izdavao je dekretom ministar građevina i to ovlašćenje se unosilo u registar ministarstva. Ovlašćene osobe su bile dužne da vode svoje poslovne knjige, a naknade (nagrade) za rad su bile propisane posebnim pravilnikom. Privremene uredbe u pravnom sistemu uspostavljaju profesiju – *ovlašćeni arhitekt*. Osim uspostavljanja profesionalnog (staleškog) tela, odredbe kojima se utvrđivao profesionalni naziv (*ovlašćeni arhitekt*), njegova zaštita a pre svega uslovi za sticanje tog ličnog prava, kao i oblici samostalnog rada i uspostavljanje javne privatne prakse, nedvosmisleno su uspostavile samostalnu delatnost arhitekta i monopolizovale njihov rad u odnosu na nestručna lica (često priučene neimare). Donošenje tih uredbi bio je značajan modernizacijski korak kojima je uspostavljen sistem koji će arhitektima omogućiti intenzivan rad na projektovanju i građenju državnih i privatnih objekata u sledećem periodu. Zaštita profesionalnog naziva (titule) *arhitekt* do tada nije bila zakonski utvrđena, pa su mogli da ga koriste i dunderi, preduzimači i majstori koji su taj naziv koristili i u Kraljevini Srbiji. Razlika je napravljena time što su arhitekti sa završenim tehničkim fakultetom koristili naziv „inženjer arhitekture“ ili „diplomirani inženjer arhitekture“, odnosno po sticanju ovlašćenja „ovlašćeni arhitekt“, što drugi nisu mogli²². Iako su tim odredbama integrisana prava ovlašćenih inženjera i ovlašćenih arhitekata iz Austrougarske, ostala je primena onih odredaba propisa kojima su ta prava i data, dok je puna integracija ovlašćenih inženjera i arhitekata u pravni sistem Kraljevine Jugoslavije došla tek donošenjem *Zakona o ovlašćenim inženjerima* 1937. godine.

Rad inženjera ili arhitekta je za poslodavca, prema *Pravilniku za nagrade rada ovlašćenih inženjera i arhitekata*²³, bio predmet ugovora o pogodnom poslu u smislu opšteg građanskog zakona. Pravilnikom su određivane normalizovane minimalne naknade (nagrade) za normalne radove iz oblasti inženjerstva, dok su posebni i specijalni poslovi ugovarani posebno. Arhitekt je, prema tom pravilniku, naplaćivao usluge kada je delovao kao projektant ili sudski veštak. Takođe, arhitekta je zadržavao autorsko pravo za svoje radove. Naknadom za rad arhitekta poslodavac je otkupljivao autorsko pravo i bez dopuštenja autora to pravo nije mogao upotrebiti u druge svrhe sem one ugovorene. Problem primene tog pravilnika bila je u neobaveznosti njegove primene, osim u slučajevima kada naknade nisu utvrđene ugovorom između poručioca i arhitekta. Naknada se obračunavala prema procentu investicije ili prema stavkama nagrade u postocima utroška. Nagrade su se kretale od pet do deset procenata, ali je, navodi Kojić, stvarna nagrada bila daleko niža – barem dva do tri puta manja.

Donošenjem tih pravilnika i kasnijim *Zakonom o ovlašćenim inženjerima* država je štitila prava i interese profesionalaca i pokretala svest o neophodnosti da složene tehničke poslove obavljaju isključivo kvalifikovana lica²⁴. „U kolikoj meri je to zaživelo u praksi teško je u potpunosti oceniti, ali je neosporan trud svih institucija da se odredbe ovih zakonskih propisa ugrade u graditeljsku delatnost na čitavoj teritoriji Kraljevine.“²⁵ Profesija arhitekta je nastala zahvaljujući tehničkom napretku i industrijalizaciji, a ne estetskoj nameri društva ili nameri o uređenosti okruženja. Tehnički napredak je donosio rizik a strah od novog nasleđen je iz prošlosti. S druge strane, opsednutost tehničkim i racionalnim, koje su doneli prvi modernisti, prebacio je arhitekturu na drugu stranu, od dotadašnje umetničke – na stranu tehnike. Prema Kojićevim rečima, poslovima projektovanja i vođenja nadzora nad izgradnjom bavilo se od 70 do 80 procenata arhitekata. Biroi ovlašćenih arhitekata bili su uglavnom mala preduzeća ili radnje, a ovlašćeni arhitekti su najčešće radili sami bez saradnika ili u ortačkom biru najčešće dvojice arhitekata (u Zagrebu je bilo nekoliko većih ateljea koji su osnovani još početkom 20. veka u tadašnjem austrougarskom privrednom ambijentu, poput ateljea zagrebačkog arhitekta Ignjata Fišera (Ignjat Fischer) ili Rudolfa Lubinskog (Rudolf Lubynski). Poznatiji arhitekti su imali jednog do dva saradnika koji su razrađivali projekte, iscrtavali planove, radili predmere i predračune i opise radova. Za spoljne saradnike – konsultante bili su angažovani ovlašćeni inženjeri za proračune konstrukcija, instalacije i slično. Ovlašćeni arhitekt je bio glavni i odgovorni rukovodilac svih poslova projektovanja i vođenja nadzora nad izvođenjem radova.

22 Kojić, *Друштвени услови...*, 6.

23 *Службене новине Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца* 223-LXXII од 26. септембра 1928, 906–912.

24 Тошева, *Грађињелство у служби државе...*, 67.

25 *Истио*, 68.

Arhitekti koji su delovali u praksi delili su se u četiri grupe prema vrsti angažovanja: prvu i najveću grupu činili su arhitekti zaposleni u državnoj službi, drugu grupu nastavnici (profesori, docenti, asistenti) tehničkih fakulteta i nastavnici srednjih tehničkih škola, treću grupu su činili preduzimači (izvođači), a četvrtu arhitekti zaposleni kao činovnici državne i opštinske uprave (administracije). Posle donošenja uredbi iz 1924. godine formirana je posebna grupa: samostalni projektanti, vođenje nadzora i ekspertize u slobodnoj praksi²⁶.

Radi celovitijeg uređenja inženjerske i arhitektonske profesije 1937. godine usvojen je *Zakon o ovlašćenim inženjerima*²⁷, čija načela su podrazumevala obezbeđenje interesa države i prosperiteta same nauke, regulisanje položaja inženjera i njihovih prava i dužnosti i zadovoljenje potreba društva. Taj zakon je postao ključni pravni dokument kojim su uređivane profesije arhitekata i inženjera, koji je donet posle višegodišnjih inicijativa inženjerskih komora i profesionalaca, kojima je takav zakon bio neophodan da bi se konačno mogli urediti njihova prava i obaveze. Donošenje tog zakona značilo je i sveobuhvatno uređenje oblasti inženjerske i arhitektonske profesije koje se privremenim uredbama iz 1924. godine nisu u pravnom smislu mogle u potpunosti obuhvatiti. Tim zakonom se konačno integrišu prava inženjera iz Austrougarske stečena Zakonom o inženjerskim komorama iz 1913. godine, kao i druge odluke i propisi zemaljskih i banskih vlada u Austrougarskoj. U vreme donošenja, *Zakon o ovlašćenim inženjerima* je bio radikalno savremen propis, kao i sam način na koji je ta oblast uređena, posebno imajući u vidu da takve zakone u to vreme nisu imale sve zemlje razvijene Evrope (Francuska – 1940, Velika Britanija – 1938) ili su bili disfunkcionalni usled etatizacije ili totalitarnosti država koje su ih donele (Italija – 1923, Nemačka). Prema tom zakonu, ovlašćeni inženjeri se dele po strukama, a ovlašćeni arhitekt (iz Privremene uredbe iz 1924. godine) postaje *ovlašćeni inženjer za arhitekturu*.

Zakonom su utvrđeni uslovi za sticanje ovlašćenja i slučajevi kada ti uslovi ne važe, npr. da profesori i docenti univerziteta ne moraju da polažu ispit za ovlašćenog inženjera ili državni ispit. Ta odredba je posebno zanimljiva ako se ima u vidu istorijska pozicija profesora (kao osnove profesije) u samoj profesiji. Kako je jedan od uslova za sticanje ovlašćenja bilo i to da je osoba morala imati regulisanu vojnu obavezu, upitan je način na koji su žene sticale ovlašćenje. Prilikom prijema ovlašćenja, izdatog od ministarstva, a u tradiciji *Ziviltehnikera*, ovlašćeni inženjer je prema uredbama zakona bio dužan da položi zakletvu²⁸ kao obavezu profesionalnog obavljanja posla. Tradicija profesije ovlašćenih arhitekata i inženjera nesumnjivo se prepoznaje i u vojnom karakteru zakletve. Donošenjem novog propisa o polaganju stručnog ispita jasno je iskazan odnos države i profesije prema aktuelnom ideološkom okviru delovanja inženjera i arhitekata, a time i prema zadacima koji se pred profesionalce postavljaju tehnološkim napretkom – najmanje u onoj meri da se sa njim uhvati korak. Svako lice koje je dobilo pravo da bude ovlašćeni inženjer bilo je dužno da bude i član inženjerske komore.

Povodom donošenja *Zakona o ovlašćenim inženjerima* i novih podzakonskih akata, sredinom novembra 1938. godine, sazvan je prvi godišnji sastanak Kluba arhitekata, Sekcije Beograd – Udruženja jugoslovenskih inženjera, kako bi se članovi informisali o novim propisima koji se odnose na interese i profesionalnu poziciju arhitekata²⁹. Naglašavajući potrebu za internom saradnjom arhitekata, naročito po donošenju novog zakona i pravilnika „koji specijalno zaštićuju struku arhitekata“, predsednik Kluba arhitekata Milan Zloković u izjavi za štampu iznosi mišljenja da bi saradnja na klupskim sastancima imala odjeka na rad arhitekata u celini koji su povezani sa izgradnjom prestonice jer, kako ističe, dobra arhitektonska izgradnja Beograda zavisiće od kooperacije arhitekata³⁰. Među donetim propisima Zloković izdvaja *Pravilnik o konkursima* kojim je „specijalno zaštićen umni rad arhitekata“, što, kako navodi, prethodno nije bio slučaj, a koji bi prvenstveno trebalo da pruži zaštitu onim arhitektima koji na svim javnim konkursima pobeđu svojim projektima. Zloković takođe izražava očekivanja da bi efekat konkursa ubuduće morao biti očigledniji, „a radovi i projekti

26 Кojiћ, Друшћивени услови..., 7.

27 Службене новине Краљевине Југославије 232-LXVIII од 13. октобра 1937, 1333–1348.

28 Zakletva je glasila: „Ja [ime] zaklinjem se Svemogućim Bogom, da ću Vladajućem Kralju [ime] i Otadžbini biti veran i da ću poziv ovlašćenog inženjera po zakonima tačno i savesno vršiti. Tako mi Bog pomogao.“

29 „Архитекти – пројектанти заштићени су новим правилницима на свим јавним конкурсима. Изјава председника београдске секције Клуба архитеката г. Милана Злоковића“, *Правга*, 18. новембар 1938, 7.

30 *Нав. местџо.*

po svom kvalitetu vrsniji“ jer će ustanove ili društva koja raspisuju konkurse biti uslovljeni odredbama pravilnika – „dosta strogim ali pravičnim“³¹.

Težnja profesionalizaciji i ishodišta interpretacije u profesionalnoj praksi

Savremena regulatorna rešenja obuhvaćena *Zakonom o ovlašćenim inženjerima* iz 1937. godine i setom podzakonskih akata³² donetih na osnovu njega dala su adekvatan zakonodavni okvir za zaštitu arhitektonske profesije, ali zbog Drugog svetskog rata primena tih propisa nije mogla dati željene rezultate, tako da je proces profesionalizacije u Kraljevini Jugoslaviji ostao nezavršen. Tokom druge polovine tridesetih godina, u Kraljevini se uspostavlja forma korporativne države u kojoj je bilo neophodno jasnije formiranje produkcionih društvenih grupa. Bivši ministar finansija i finansijski stručnjak Milan Stojadinović, preuzevši dužnost predsednika vlade u junu 1935. godine i stavivši se u ulogu modernizatora, svojom novom ekonomskom politikom okrenuo je u svoju korist globalni rast konjektуре koji se osećao od 1935. godine, kada se privreda u Sjedinjenim Američkim Državama i mnogim evropskim državama pokreće merama državne intervencije³³. Za razliku od pozicije inženjera, uloga arhitekata u korporativnoj raspodeli rada u Kraljevini nije bilo do kraja jasna. Zapravo regulisanje arhitekta, kao *inženjera za arhitekturu*, u okviru inženjera kao produkcione društvene (korporativne) grupe bio je ishod regulisanja inženjerskih struka. Arhitekti u samostalnoj praksi uglavnom su bili usmereni ka privatnim investitorima. Pojam *arhitekta* između dva svetska rata, kako ističe Branislav Kojić, bio je „neodređen, maglovit i promenljiv“³⁴. Objektivne prilike na arhitektonskoj sceni, čak i u češćim projektantskim aktivnostima, nisu išle u prilog arhitektonskoj profesiji, dok je sam arhitekt, kako će to kasnije okarakterisati arhitekt Milorad Macura, ostao „naviknut da se sa poslodavcem bori i sporazumeva, očekujući da bude izigran ali i želeći da se za to naplati, čineći kompromise i ustupke“³⁵. Bitnost i težina uzajamne saradnje između arhitekta-projektanta i građanina-sopstvenika počivala je, kako navodi arhitekt Kojić, na složenim odnosima jer su sopstvenici isuviše često imali precizna mišljenja i određen stav u domenu umetničkih manifestacija, iako o njima nisu imali „nikakvog prethodnog ni saznanja ni lično preživljavanih osećanja“³⁶.

Arhitekt nije pripadao ni društvenoj i ekonomskoj eliti ni nižim slojevima. Radeći između onih visoko i onih nisko uglavnom je ostajao bez privilegija prvih, ali i oslobođen životnih teškoća drugih. Stoga je društveno polje koje je pokrивao zapravo bilo relativno široko, naročito što mu je delatnost uvek bila u funkciji života, prostora za život prema potrebama čoveka. Poziciju arhitekta tog vremena i očekivanja od novog regulatornog okvira najbolje oslikava arhitekt Nikola Dobrović u pismu koje je sa Lopuda, u decembru 1938. godine, uputio bratu Petru Dobroviću u Beograd: „Konačno Vas mogu izvestiti da sam ovlašćeni inženjer, veleposednik slavodobitnog titula, s kojim se nije mogao dičiti ni Bramante. Sad više nema nikakvih zapreka, da postanem zbilja talentirani i priznati arhitekta. [...] Momentalno radim punom parom na ovoj vili na Lopudu. [...] Sad kad sam došao i do ovog titula, imam osećaj da mi život počinje opet od početka. Videćemo, da li ću uspeti, da stvorim dobru arhitekturu, ljudima dobre građevine, a sam da ne umrem od gladi. Radim u tom pravcu, da budem novi tip pobornika, koji pored te funkcije, i bez kompromisa može doći od materijalnog dostojanstva, pored onog duhovnog, neprikosnovenog.“³⁷

31 *Нав. месѝо.*

32 Pravilnik o poslovanju disciplinskih sudova inženjerskih komora; Pravilnik o polaganju stručnog ispita za ovlašćene inženjere građevinske, arhitektonske, kulturtehničke, geodetsko-kulturno tehničke, mašinske i brodarske i elektrotehničke struke; Pravilnik o obavljanju konkursa za izradu idejnih skica za javne građevine i o pravima učesnika; Pravilnik o podeli delokruga pojedinih struka ovlašćenih inženjera, *Службене новине Краљевине Југославије* 234-LXX од 13. октобра 1938, 1158–1183.

33 М. Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, Београд, 2013, 150.

34 Кojiћ, *Друштвени услови...*, 5.

35 М. Macura, „Архитект и пројектовање“, у: В. Krstić (прir.), *Атинска повеља и мисао архитеката и урбаниста FNRJ 1950-тих*, Београд, 2014, 163, 164.

36 Б. Кojiћ, „Архитектура, архитект и грађанин“, *Политика*, 6, 7, 8. и 9. јануар 1936, 25.

37 Архив SANU – Заоставштина сликара Петра Добровића: Писмо Николe Добровића кучано на писаој машини, датирано 13. XII 1938. године, на Лопуду, sig. 14758/IV-403.

Doprinos visokoškolskih tehničkih ustanova Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevine Jugoslavije razvoju umetničke i tehničke kulture u Beogradu

Biljana Mišić

Uvod

Od samog nastanka Kraljevine SHS / Jugoslavije proklamovana je ideja o izgrađivanju zajedničke „jugoslovenske nacionalne kulture“, u kojoj je uloga univerziteta dobila poseban značaj.¹ Odmah po završetku Prvog svetskog rata, uz postojeći beogradski, osnovani su novi univerziteti u Zagrebu i Ljubljani (1919), na kojima je prvi put otpočela visokoškolska tehnička nastava u tim gradovima.² Time je država stekla još dva značajna centra za profesionalnu edukaciju arhitekata, što je bilo od posebnog značaja za buduću obnovu i izgradnju njenih gradova. Beograd, Zagreb i Ljubljana i njihovi tehnički fakulteti, kojima je stavljeno u zadatak da „obrađuju tehničke nauke i spremaju naučne i stručne radnike za sve grane tehnike“,³ postali su rasadnici naprednih ideja i pokretači arhitektonskog razvoja države. Kako bi u što većoj meri pomirila nasleđene razlike u načinu obuke i obrazovanju u zemlji, prosvetna vlast činila je znatne napore za unifikaciju nastavnih programa na svim školama i fakultetima u državi, pa tako i na polju tehničkih nauka. Međutim, nesigurne međuratne političke i društvene prilike onemogućile su formulisanje i sprovođenje jasne obrazovne i kulturne politike i time ograničile uspostavljanje dublje zvanične saradnje među regionalnim arhitektonskim školama na državnom nivou.

Razvoj arhitektonskog obrazovanja u Beogradu

Obrazovanje inženjera i arhitekata u Srbiji⁴ započelo je osnivanjem Prirodno-tehničkog odeljenja na Liceju (1853), koji je bio zametak kasnijeg Tehničkog fakulteta na Velikoj školi u Beogradu (1863).⁵ Formiranje Arhitektonskog odseka na tom fakultetu (1897) doprinelo je znatnom poboljšanju uslova za obrazovanje srpskih graditelja, čemu je podsticaj dalo i uzdizanje Velike škole u rang Univerziteta (1905).⁶ Po uzoru na najrazvijenije evropske obrazovne centre, fakultetima u sa-

1 Zakonodavnim aktima precizno su definisane nadležnosti i zadaci univerziteta, od koga se očekivalo da, uz nacionalnoobrazovnu misiju, posebno doprinese kulturnoj integraciji i izgradnji nacionalne svesti. Videti: Љ. Димић, *Културна историја у Краљевини Југославији 1918–1941, Део 3, Политика и стваралаштво*, Београд, 1997, 339–371.

2 Najstariji Tehnički fakultet u Kraljevini SHS bio je onaj u Beogradu (1863), na kojem je zaseban Arhitektonski odsek postojao od 1897. godine. Univerzitet u Zagrebu, osnovan 1669, nije uključivao tehnički fakultet ni kada je prerastao u moderan univerzitet ukazom Franje Josipa 1874. godine. Studije tehnike su u Zagrebu, kao i u Ljubljani, počele osnivanjem jugoslovenskih univerziteta 1919. godine.

3 Član 1. „Uredbe Tehničkih fakulteta Univerziteta u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani“, u: Д. Баралић (прир.), *Зборник закона и уредаба о Лицеју, Великој школи и Универзитету у Београду*, Београд, 1967, 530.

4 Videti: М. Ротер Благојевић, „Настава архитектуре на вишим и високошколским установама у Београду током 19. и почетком 20. века: Утицај страних и домаћих градитеља“, *Годишњак града Београда* 44, 1997, 125–168.

5 Član 2. „Ustrojenija Knjažesko-srpskog liceja od 15. septembra 1853“, Član 3. „Zakona o ustrojstvu Velike škole (Akademije) od 24. septembra 1863“, u: Баралић (прир.), *Зборник закона и уредаба...*, 26, 39.

6 Član 3. „Uredbe Tehničkog fakulteta od 6. januara 1897“, Član 1. „Zakona o Univerzitetu od 27. februara 1905“, u: *истио*, 108, 177.



Nikola Nestorović i Branko Tanazević, Tehnički fakultet u Beogradu, Bulevar kralja Aleksandra 73, 1923–1931. (Izvor: Kolekcija Miloša Jurišića)

stavu beogradskog Univerziteta (bogoslovski, filozofski, pravni, medicinski i tehnički) garantovana je samostalnost u stručnim pitanjima, a nastavnicima jamčena „sloboda izlaganja nauke“, što je bio važan preduslov za unapređenje studija, i u organizacionom pogledu i u obrazovnim programima. Na to ukazuje i *Uredba Tehničkog fakulteta* (1906), kojom je bilo predviđeno da se nastava na svakom od tri odseka (za građevinske inženjere, za arhitekta i za mašinske inženjere) proširi stručnim predmetima, a njeno trajanje podeli na osam semestara.⁷ Od osnivanja, Tehnički fakultet je radio u Kapetan-Mišinom zdanju (1863, Jan Nevole), jednoj od najlepših beogradskih palata druge polovine 19. veka. Posle Prvog svetskog rata potraga za stalnim smeštajem trajala je punu deceniju: nakon nekoliko privremenih lokacija fakultet se seli u Novi univerzitet (1923, Petar Gačić), a potom u namensku zgradu (1926–1931, Nikola Nestorović i Branko Tanazević), u kojoj su prva predavanja održana 1931/1932. godine.⁸

Po završetku Prvog svetskog rata nastava na Tehničkom fakultetu je zvanično obnovljena 1. maja 1919. Nakon kraćeg perioda konsolidacije, početkom 1921. utvrđen je redovan školski rad. *Izmenama i dopunama Uredbe Tehničkog fakulteta* od 12. avgusta 1922. umesto dotadašnja tri odseka osnovani su građevinski, arhitektonski, mašinsko-elektrotehnički i tehnološki odsek. Koncept nastave arhitekture u prvoj međuratnoj deceniji,⁹ usled kontinuiteta u personalnom i organizacionom smislu, zadržao je pretežno konzervativan karakter.¹⁰ Koegzistenciju dominirajućeg akademizma i

7 Član 33. „Zakona o Univerzitetu od 27. februara 1905“, Član 110. „Opšte uredbe Univerziteta i Uredba tehničkog fakulteta od 1. februara 1906“, u: *uciuo*, 184, 209, 511–526.

8 U Kapetan-Mišinom zdanju, Studentski trg 1, fakultet je radio u periodu 1863–1922, u zgradi Novog univerziteta, Studentski trg 3, od 1923. do 1930. godine. U zgradi Tehničkog fakulteta, u Bulevaru kralja Aleksandra 73, danas je smešten Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu. Dokumentacija Zavoda za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, Fond dosijea nepokretnih kulturnih dobara, SK – 12; SK – 341.

9 Zoran Manević o karakteru arhitektonske nastave u trećoj deceniji kaže: „Arhitekti koji su tokom treće decenije završili studije nisu se u idejama mogli smatrati učenicima svojih profesora. (...) Završiti Arhitektonski odsek Tehničkog fakulteta između 1920. i 1930. godine značilo je uroniti u život u kome su se različiti inostrani i domaći, spoljni i unutrašnji uticaji preplitali i u kome su različite tendencije dobijale prevagu ili nestajale sa scene u zavisnosti od sopstvene vitalnosti.“ Z. Manević, „Pojava moderne arhitekture u Srbiji“ (doktorska disertacija), Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1979, 40.

10 Dimitrije Jurišić ističe da se „program nastave nije usavršavao“ već je „ostao isti kao i pre trideset godina“. D. Jurišić, „O reformi nastave arhitekture“, *Tehnički list* 17, 1923, 127–129. Videti i: D. Jurišić, „O reformi nastave arhitekture“, *Tehnički list* 20, 1923, 154–155; Б. Несторовић (ур.), *Високошколска настава архитетктуры у Србији 1846–1971*, необјављени рукописи, Београд, 1996, 22.

nacionalnog stila zagovarali su i održavali nastavnici predratne generacije.¹¹ Ipak, u poređenju sa karakterom rada u Arhitektonskom odeljenju Ministarstva građevina, u kojem je sistem vladajućih ideja bio znatno strože nametan, na fakultetu je vladao demokratičniji i tolerantniji odnos prema stilskim i stručnim pitanjima. Studentima su pružane mogućnosti praktičnog rada, neformalnih direktnih kontakata sa predavačima i saradnje sa stručnjacima iz različitih oblasti tehničkih nauka.¹² Rad na organizacionom unapređenju odseka, započet krajem dvadesetih godina, intenziviran je nakon donošenja *Zakona o Univerzitetima u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani* (1930), kada su formirani kabineti (ukupno devet), a posebno posle usvajanja *Uredbe Tehničkih fakulteta* (1935), kojom su na odseku obrazovana tri kolegijuma nastavnika (za crtanje, istoriju umetnosti i arhitekture i za projektovanje građevina i uređenje gradova), sedam zavoda, šest kabineta, a ujedno je osnovan i arhitektonski muzej.¹³ Uredbom je preciziran i nastavni plan sa 42 do 44 časova nedeljno po sistemu predavanja i vežbi, kao i način i raspored polaganja ispita.

Stalna težnja za osavremenjavanjem arhitektonske edukacije iskazana je od sredine dvadesetih godina i kontinuiranim podmlađivanjem nastavnog osoblja predavačima koji su, za razliku od svojih profesora listom školovanih u Nemačkoj,¹⁴ diplome i specijalizacije pretežno stekli u Francuskoj.¹⁵ Iako i sami formirani na akademskim principima arhitektonske nastave u Beogradu ili Parizu, mlađi članovi nastavnčkog kolegijuma su u svom praktičnom radu sve više prihvatili ideje modernog i funkcionalnog graditeljstva, koje su postepeno, a naročito tridesetih godina, ugrađivali i u sisteme nastave Arhitektonskog odseka. Napore Aleksandra Deroka (1894–1989), Milana Zlokovića (1898–1965), Bogdana Nestorovića (1901–1975), Mihaila Radovanovića (1899–1973) i Petra Krstića, koji su svoje akademske karijere otpočeli 1925. godine, podržali su od 1932/1933. i Branislav Kojić (1899–1987), Milivoje Tričković (1895–1901), Branislav Marinković (1903–1985), Grigorije Samojlov (1904–1989), Petar Anagnosti (1909–1996) i Đurđe Bošković (1904–1990), da bi se pred kraj međuratnog perioda u spisku asistenata našli i Ivan Zdravković (1903–1991), Branko Krstić (1902–1978) i drugi.¹⁶ Njihovom istrajnošću da stečena znanja i iskustva što doslednije prenesu naraštajima studenata¹⁷ formirane su ključne vrednosti stručne obuke graditelja u Beogradu, usmeravajući dalje tokove razvoja njihovih stvaralačkih koncepcija i arhitektonske struke u celini.¹⁸

Osnivanje visokih tehničkih škola (fakulteta) u Zagrebu i Ljubljani

Ulazak nekadašnjih austrougarskih oblasti u sastav novoformirane države podstakao je veću mobilnost graditelja i stvorio nove mogućnosti za razvoj jugoslovenske međuratne arhitekture. Obnova razrušene zemlje, razvoj postojećih i porast novih gradova, kao i izgradnja institucija složenijeg administrativnog aparata, zahtevali su brojniji stručni kadar iz svih oblasti građevinske struke. Takve okolnosti otvorile su vrata novim tehničkim obrazovnim ustanovama u Zagrebu i Ljubljani, čijim su

11 Od predratne generacije nastavnika, svoje pozicije zadržali su: Andra Stevanović (1859–1929), Dragutin Đorđević (1866–1933), Nikola Nestorović (1868–1957), Branko Tanazević (1876–1945), Branko Popović (1882–1944) i Petar Bajalović (1876–1947). Toj generaciji pripadaju i nastavnici koji su zamenili redovne profesore odseka: na mesto Milorada Ruvidića (1863–1914) došao je arhitekt Petar Popović (1873–1945), Andru Stevanovića nasledio je 1925. godine Svetozar Jovanović (1882–1971), a Dragutina Đorđevića penzionisanog 1933. godine Dimitrije Leko (1887–1964). Videti: Несторовић (ур.), *Високошколска настава...*, 31; А. Кадидјевић, *Естетика архитектур академизма (XIX–XX века)*, Београд, 2005, 347.

12 Manević, „Pojava moderne arhitekture u Srbiji“, 35.

13 Несторовић (ур.), *Високошколска настава...*, 37.

14 Videti: M. Janičijević, *Stvaralačka inteligencija međuratne Jugoslavije*, Beograd, 1984, 101–102; Љ. Трговчевић, *Планирана елија: о студентима из Србије на европским универзитетима у 19. веку*, Београд, 2003.

15 U Parizu su diplomirali Branislav Kojić (*École Centrale des Arts et Manufactures*) i Milivoje Tričković (*École des Beaux-Arts*), dok je većina mlađih nastavnika tokom dvadesetih godina studijski boravila u francuskoj prestonici: Milan Zloković, Bogdan Nestorović, Mihailo Radovanović, Aleksandar Deroko, Branislav Marinković. Videti: А. Кадидјевић, „Поглед на француско-српске везе у архитектури од 1904. до 1941. године“; у: М. Павловић, Ј. Новакковић (ур.), *Српско-француски односи 1904–2004*, Београд, 2005, 166.

16 Несторовић (ур.), *Високошколска настава...*, 33, 38–39.

17 U periodu 1919–1941. na Tehničkom fakultetu u Beogradu je diplomiralo 470 arhitekata. В. С. Марковић, *Именик дипломираних инжењера и архитеката на Техничком факултету Универзитета у Београду 1919–1938*, Београд, 1939, VII; Несторовић (ур.), *Високошколска настава...*, 167.

18 Videti: Arhiv Jugoslavije (AJ) – 66, 1–5.

osnivanjem hrvatski i slovenački arhitekti prvi put u svojoj istoriji dobili mogućnost da visoko stručno obrazovanje stiču na maternjem jeziku.¹⁹

Sa oko šezdeset aktivnih internacionalno obrazovanih arhitekata krajem druge decenije,²⁰ Zagreb je postao centar modernog dizajna i urbanog planiranja u Kraljevini SHS. Vodeći hrvatski graditelji su zauzeli čelne pozicije na Tehničkoj visokoj školi, koja je zvanično počela s radom 29. novembra 1919. godine.²¹ Nastava se odvijala u delu nekadašnje Ženske stručne škole i susedne Muške obrtne škole na Vilsonovom trgu 12 (danas Ruzveltov trg 6). Koncipirana po austrougarskom uzoru, institucija je prvih sedam godina rada funkcionisala samostalno, van okvira Univerziteta. Osnivanjem Odsjeka za arhitekturu (1926), škola je prerasla u Tehnički fakultet, što se nije bitnije odrazilo na nastavni plan, koji je izvođen po obrazovnom sistemu politehnika u Cirihi, Beču, Pragu i Budimpešti. Studije su trajale osam semestara i sadržale četrdeset sati predavanja i vežbi sedmično. Nastavni i naučni programi su se u znatnoj meri oslanjali na klasičnu podelu predmeta, a sprovodili su ih zavodi, stolice (katedre), laboratorije, kabineti i kolegijumi.²² Uprkos klasičnoj usmerenosti, zahvaljujući reformatorskim nastojanjima predavača poput Viktora Kovačića (1874–1924), Ede Šena (1877–1949), Huga Erliha (1879–1936), Alfreda Albinija (1896–1978), Jurja Denzlera (1896–1981) i Zvonimira Vrkljana (1902–1999), u nastavi su popularizovani principi negovani u aktu- elnoj svetskoj arhitektonskoj teoriji i praksi.²³

Iste 1926. godine kad i Tehnički fakultet, u Zagrebu je osnovan Arhitektonski odeljenje pri Akademiji likovnih umjetnosti, na čelu sa arhitektom Dragom Iblerom (1894–1964). Zamišljena kao alternativna mogućnost za edukaciju arhitekata u Zagrebu, Iblerova škola, kako je kolokvijalno nazivana, uživala je jednak status kao i fakultet, da bi zahvaljujući naprednim postavkama na kojima su razvijani njeni nastavni programi, ubrzo stekla ugled najprogresivnije u zemlji. Bila je to specijalizovana škola višeg stepena obrazovanja, usmerena na razvijanje umetničkih osobina već tehnički osposobljenih polaznika.²⁴ Osnovni kolegij za Arhitektonsko projektovanje, koji je vodio sam Ibler, predavan je osam semestara u formi individualnog i seminarskog rada, dok su glavne umetničke



Edo Šen i Milovan Kovačević, Tehnički fakultet u Zagrebu, Kačićeva 26, 1938–1940. (Izvor: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, MK-UZKB-F)

19 Videti: D. Grdenić *et al.*, *Sveučilište u Zagrebu*, Zagreb, 1979, 52–56; J. Ciperle *et al.*, *Tehniška fakulteta Univerze v Ljubljani 1919–1957*, Ljubljana, 2010, 87–89.

20 D. Radović Mahečić (ur.), *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930ih*, Zagreb, 2007, 19.

21 Škola je osnovana 10. decembra 1918, ali je počela sa radom godinu dana kasnije. Tokom celokupnog međuratnog perioda nastava se odvijala u objektima na Vilsonovom trgu, da bi 1. oktobra 1940. godine Arhitektonski odeljenje, zajedno s Građevinskim i Geodetskim, bio preseljen u namensku zgradu u Kačićevoj 26, podignutu po projektu profesora Ede Šena i asistenta Milovana Kovačevića (1937–1940) u kojoj fakultet radi i danas. Za to vreme (1919–1940) na tehničkoj visokoj školi i fakultetu u Zagrebu diplomiralo je 238 arhitekata. M. Obad Šćitaroci (ur.), *Sveučilište u Zagrebu Arhitektonski fakultet 1919/1920.–1999/2000. Osamdeset godina izobrazbe arhitekata u Hrvatskoj*, Zagreb, 2000, 16, 23, 42, 314; S. Jecić i I. Smolčić, „Tehnička visoka škola (1919–26) i Tehnički fakultet (1926–56) u Zagrebu – temelji suvremenoga razvoja tehnike u Hrvatskoj“, *Studia lexicographica* 23, 2018, 83.

22 Obad Šćitaroci (ur.), *Sveučilište u Zagrebu...*, 21–22, 51.

23 Videti: „Razvoj hrvatske arhitekture; Povodom 100-godišnjice Arhitektonskog fakulteta“, *Prostor* 58, 2019, IX–XVII.

24 Za šesnaest godina postojanja Iblerove škole (1926–1942) nastavu su pohađala 63 studenta, od kojih je diplomiralo svega 18. Među njima su bili Mladen Kauzlaric (1896–1971), Stjepan Planić (1900–1980), Lavoslav Horvat (1901–1989), Drago Galić (1907–1992) i Neven Šegvić (1917–1992), koji su, uz Iblera, presudno doprineli razvoju moderne arhitekture u Zagrebu. Usled slobodnijeg pristupa izvođenju nastave, na Akademiji se duže studiralo nego na fakultetu, a razlika je postojala i u zvanjima sticanim nakon završetka studija: diplomci na Tehničkom fakultetu dobijali su titulu *inženjera arhitekture*, a na Akademiji titulu *akademski arhitekti*. Obad Šćitaroci (ur.), *Sveučilište u Zagrebu...*, 20.



Jože Plečnik, Tehnički fakultet u Ljubljani, zgrada Stare tehnike, Aškerčeva cesta 7, 1920–1921. (Izvor: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana)

predmete predavali vajar Frano Kršinić (1897–1982), slikar Ljubo Babić (1890–1974) i slikar i istoričar umetnosti Branko Šenoa (1879–1939).²⁵ Specifična organizacija počivala je na ekskluzivnosti, selektivnosti i izuzetnosti, slično Bauhausu,²⁶ sa kojim je škola delila i naklonost prema interdisciplinarnom pristupu zasnovanom na povezivanju arhitekture sa ostalim umetničkim disciplinama, negovanju *ateljerskog* načina rada i individualnom sprovođenju nastave u direktnom kontaktu nastavnika i studenata, kao i na podsticanju socijalnog delovanja arhitekata.

Najznačajnijim dostignućem Slovenaca u Kraljevini SHS smatra se osnivanje Univerziteta u Ljubljani.²⁷ Pozitivan odgovor Saveta ministara iz Beograda da će univerzitet biti osnovan u jesen 1919. godine, uključujući i tehnički fakultet, ubrzao je započete pripreme. Po bečkom modelu, tehnički fakultet je najpre bio zamišljen kao visoka škola van Univerziteta, ali je, nakon snažnog protivljenja strukovnih udruženja, ta odluka promenjena: privremeni univerzitetski tehnički kurs je počeo sa radom već 19. maja 1919. u učionicama Državne obrtne škole na Aškerčevoj cesti 1²⁸, da bi nakon zvaničnog osnivanja Ljubljanskog univerziteta 23. jula 1919. godine prerastao u jedan od pet fakulteta u njegovom sastavu. Taj koncept, primenjen po uzoru na beogradski, ubrzo je prouzrokovao praktične probleme u radu ljubljanske škole. Prelazak studenata koji su studije započeli na nekom od austrougarskih univerziteta zahtevao je prilagođavanje predmeta i ispita tamošnjim programima. Tako se, u skladu sa osnivačkim aktom, fakultet formalno upravljao po zakonima i uredbama beogradskog univerziteta,²⁹ dok su u praksi primenjivani i propisi Tehničke visoke škole u Beču.³⁰

U međuratnom razdoblju ljubljanski tehnički fakultet je kontinuirano i brzo napredovao, zahvaljujući prvenstveno nastavnom kadru i velikoj podršci slovenačke industrije.³¹ Zasluga za uvođenje Arhitektonskog odseka, odmah po osnivanju fakulteta, pripada profesoru Ivanu Vurniku (1884–1971),³² koji je već tokom prve godine rada nastavničko mesto ponudio kolegi Josipu Plečni-

25 Isto, 19.

26 Videti: N. Šegvić, „Arhitektonska škola Drage Iblera“, *Čovjek i prostor: arhitektura, kiparstvo, slikarstvo i primijenjena umjetnost* 339, 1981, 13; S. Filep, „Neven Šegvić o razvitku moderne arhitekture u Hrvatskoj“, *Život umjetnosti* 52/53, 1992/1993, 47–51; A. Novina, „Škola za arhitekturu na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu“, *Peristil* 47, 2004, 135–144.

27 „Zakon o Univerzitetu Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca u Ljubljani, od 23. jula 1919“, u: Баралић (прир.), *Зборник закона и уредаба...*, 236.

28 Tehnički fakultet je u jesen 1921. preseljen u prvu namensku zgradu Ljubljanskog univerziteta na Aškerčevoj cesti 7 (1920, Jože Plečnik). Ovde se nastava odvijala do 1947. godine i prelaska Arhitektonskog odseka u zgradu bivše osnovne škole na Grabnu (1875, Zoisova 12), u kojoj i danas radi Arhitektonski fakultet u Ljubljani. Za prikupljanje podataka i građe o ovoj temi autor se zahvaljuje Tatjani Deklevoj, rukovodiocu Arhivsko muzejske službe Univerziteta u Ljubljani, i dr Bogu Zupančiču, savetniku Muzeja za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.

29 *Zakon o Univerzitetu Kraljevine Srbije* (1905) bio je važeći jugoslovenski zakon u vreme osnivanja Ljubljanskog univerziteta 1919. godine, a predviđeni poseban zakon nikada nije donet. J. Ciperle (ur.), *90 let Univerze v Ljubljani: med tradicijo in izzivi časa*, Ljubljana, 2009, 37.

30 T. Dekleva, „Tehniška fakulteta ljubljanske univerze“, u: Ciperle *et al.*, *Tehniška fakulteta...*, 40.

31 Isto, 36.

32 Ciperle (ur.), *90 let Univerze v Ljubljani...*, 206, 210.

ku (1872–1957).³³ Uključivši se od 1920/21. u rad fakulteta kao redovni profesor, Plečnik je zajedno s Vurnikom postavio temelje nastave, koji ljubljansku arhitektonsku školu definišu kao umetnički i tehnički fakultet u isto vreme.³⁴ Na odeljenju su od 1925. postojale i formalno dve škole, koje su njeni profesori vodili u skladu sa svojim ličnim stručnim ubeđenjima. Nastava je organizovana po seminarima (majstorskim radionicama),³⁵ u neformalnom obliku rada sa studentima, koji je imao cilj da podstiče individualnost, ali i saradnju među polaznicima različitih generacija. Plečnikov nastavni sistem izveden od Bozara (*École des Beaux-Arts*) preko Vagnerove (Otto Wagner, 1841–1918) škole u Beču, počivao je na kultu crtanja i upotrebi klasičnih elemenata arhitektonskog jezika. Značajan uticaj na studente Plečnik je ostvario i projektima preoblikovanja Ljubljane (Tromostovlje, Tivoli, Žale), u kojima su mnogi od njih i učestvovali. Vurnik je na svom seminaru u radu sa studentima podsticao razmatranje problema moderne arhitekture i urbanizma sa teorijskog i praktičnog aspekta, čime je znatno podsticao promovisanje smelijih i savremenijih postavki funkcionalističke arhitekture u Sloveniji.³⁶

Doprinos regionalnih arhitektonskih škola razvoju umetničke i tehničke kulture u Beogradu

Istovremeno sa osnivanjem Kraljevine SHS započeo je proces uobličavanja jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog ambijenta uspostavljanjem čvršćih relacija između glavnih umetničkih centara države.³⁷ U novonastaloj uniji našlo se više nacionalno, jezički, istorijski i religijski raznorodnih oblasti. Razlike u njihovim razvojnim putevima i nasleđu zahtevale su osmišljenu akciju na postizanju duhovne integracije i političkog jedinstva. U isto vreme, uzajamnost tradicija i porast konkurencije zbog postojanja brojnijeg stvaralačkog kadra stvarali su pozitivnu osnovu za opšti uspon u jugoslovenskoj kulturi. Posebna zasluga u tim procesima pripala je Beogradu, čiji je značaj nakon Prvog svetskog rata izmenjen ne samo u geografskom već i u političkom smislu.

Porast novih nadležnosti Beograda, praćen dinamičnim kulturnim i umetničkim životom i intenzivnom građevinskom aktivnošću, delovao je vitalnom privlačnošću na stvaraoce iz svih delova države. Svojim prisustvom i ostvarenjima oni su dali znatan doprinos stvaranju specifičnog intelektualnog i umetničkog ambijenta prestonice, doprinoseći raznovrsnosti i bogatstvu njegovih pojava oblika. U pogledu graditeljskog razvoja međuratnog Beograda udeo regionalnih arhitektonskih škola može se sagledati u pojedinačnim uticajima i kontaktima među autorima, kao i na nivou prenošenja opšteg duha novih shvatanja i ideja kroz publikacije, izložbe, konkurse, strukovnu i institucionalnu povezanost. Najdirektniji doprinos, ipak, predstavljaju izvedena dela, koja, uz konstataciju da ih je moglo biti i više sudeći po broju prvonagrađenih konkursnih rešenja, predstavljaju značajan deo korpusa međuratne arhitekture Beograda.

U arhitektonskom preoblikovanju prestonice posebno se izdvaja uloga hrvatskih graditelja, koji su iza sebe ostavili bogato nasleđe od oko pet stotina objekata.³⁸ Dvadesetih godina, projektima u duhu postsecesijske i ranomodernističke arhitekture istakli su se Vjekoslav Bastl (*Činovnička zadruga*, 1912–1923), Dionis Sunko (*Prva hrvatska štedionica*, 1922. i *Zemaljska banka*, 1922–1923) i Vjekoslav Muršec (*Kuća Petra Palavičinića*, u saradnji sa Jaroslavom Prhalom, 1929), dok su če-

33 Poziv je bio upućen i Maksu Fabijaniju (1865–1962). *Isto*, 209; J. Ciperle (ur.), *Ljubljanska univerza in njeni profesorji: 1919–1960*, Ljubljana, 2010, 114.

34 Plečnik i Vurnik su 1923. godine objavili publikaciju *Iz ljubljanske šole za arhitekturo*, u kojoj su objasnili svoj studijski program. Dekleva, „Tehniška fakulteta...“, 38.

35 Seminariski pedagoški metod, čiji koreni sežu preko Vagnera do Gotfrida Zempera (Gottfried Semper, 1803–1879), podrazumeva da nastavnici sami biraju učenike po sličnosti afiniteta ili nekom drugom kriterijumu, prolazeći sa njima kroz sve faze projektantskog procesa. Ciperle (ur.), *90 let Univerze v Ljubljani...*, 206–207.

36 U Vurnikovo klasi je diplomiralo više slovenačkih modernih arhitekata: Stanko Rohrman (1899–1973), Miroslav Kos (1903–1996) i nekoliko Plečnikovih studenata: Herman Hus (1896–1960), Janko Omahen (1898–1980), Jože Platner (1904–1968). B. Mihelič i B. Zupančič, „Ljubljana v Novi državi“, in: B. Mihelič *et al.*, *Plečnikova Ljubljana. Portret mesta*, Ljubljana, 2017, 18.

37 Videti: A. Kadijević, „Between unitarism and regionalisms, Architecture in Yugoslavia 1918–1941“, in: M. Link-Lenczowska and Ł. Galusek (eds.), *Architecture of independence in Central Europe / Architektura niepodległości w Europie Środkowej*, Krakow, 2018, 248–274.

38 A. Kadijević, „Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoljeću“, *Prostor* 19, 2011, 467.

tvrtu deceniju obeležili Lavoslav Horvat (Zavod za osiguranje radnika, 1929), Hugo Erlih (Jugoslovenska udružena banka, 1929–1931), Josip Pičman (Glavna pošta, 1930–1937) i Ernest Vajsman (Novinarski dom, 1934–1935) projektima pročišćenih bezornamentalnih građevina.³⁹ U poređenju sa brojnošću ostvarenja hrvatskih arhitekata, dela predstavnika ljubljanske arhitektonske škole su zastupljena u znatno manjem obimu. Ivan Vurnik je posrednu vezu sa Beogradom ostvario posredstvom svojih učenika i sledbenika, dok je direktniji kontakt uspostavio predavanjima i učešćem u žiriranju najznačajnijih beogradskih arhitektonskih konkursa. Jože Plečnik je zapaženije prisustvo u beogradskoj sredini ostvario krajem treće i početkom četvrte decenije projektima Crkve Sv. Antuna Padovanskog na Zvezdari (1929–1932) i nekoliko neizvedenih nacрта. Od predstavnika mlađe generacije slovenačkih graditelja izdvaja se Herman Hus (1896–1960), autor funkcionalističkog projekta kuće sa ateljeom Lojza Dolinara u Proforskoj koloniji (1932).⁴⁰

Zaključak

Stvaranjem jedinstvenog kulturno-umetničkog tržišta Kraljevine SHS/Jugoslavije stvoreni su preduslovi za kvalitetniju razmenu ideja i uticaja između regionalnih arhitektonskih škola u državi. To se posebno odnosi na predstavnike mlađe generacije graditelja, za koje se može reći da su se dobro međusobno poznavali,⁴¹ na šta upućuju bliske veze između članova Grupe arhitekata modernog pravca (GAMP) iz Beograda i naprednih zagrebačkih i ljubljanskih stvaralaca. One su rezultovale značajnim poduhvatima na promovisanju savremene graditeljske prakse u zemlji, poput organizovanja izložbi jugoslovenske arhitekture (Beograd 1931, 1933), objavljivanja stručne monografije *Treba znati, progres graditeljstva. Problemi savremene arhitekture* (Zagreb 1932) i pokretanja višejezičnog specijalizovanog časopisa *Arhitektura* (Ljubljana 1931–1934). S druge strane, zvanična saradnja stručnjaka nije bila na očekivanom nivou. Početno međusobno nepoznavanje, pojačano političkim raspravama vođenim tokom dvadesetih godina, znatno je ograničilo ciljeve usmerene ka integraciji arhitektonske struke u okviru Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata (UJIA).

Slično se može reći i za oblast visokog tehničkog školstva, koju nadležne prosvetne vlasti tokom čitavog međuratnog razdoblja nisu uspele sistemski da ujednače. Uspostavljanje opšteg prosvetnog sistema, iako isticano kao jedan od najvažnijih zadataka za postizanje „narodnog i državnog jedinstva“, nije sprovedeno u meri i na način koji je zahtevala dobro organizovana i efikasna kulturna politika.⁴² Inicijativa države da donošenjem jedinstvenog zakona već 1920. godine uvede mere standardizacije rada sva tri državna univerziteta završila se neuspehom. Trebalo je da prođe čitava decenija do usvajanja novog *Zakona o Univerzitetima u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani* (28. jun 1930).⁴³ Taj zakon i na

39 Kadrijević, „Hrvatski arhitekti...“, 471–472; Videti i: M. Pavković, „Arhitekt Vjekoslav Bastl“ (doktorska disertacija), Sveučilište u Zadru, 2017, 239–245; И. Р. Марковић, „Прва хрватска штедионица Диониса Сунка“, *Наслеђе* 5, 2004, 103–118; И. Р. Марковић, „Берлинска сецесија у београдском опусу архитекте Диониса Сунка“, *Годишњак града Београда* 59, 2012, 37–57; А. Кадијевић, „Палавичинијева кућа на Копитаревој градини – градитељско остварење Јарослава Прхала и Вјекослава Муршеца“, *Годишњак града Београда* 58, 2011, 111–134; Z. Paladino, „Arhitektonski opus Lavoslava Horvata u Beogradu“, *Prostor* 20, 2012, 310–327; Z. Paladino, *Lavoslav Horvat, kontekstualni ambijentalizam i moderna*, Zagreb, 2013, 310–327; А. Кадијевић, „Reformatorska interpolacija u beogradskom urbanom tkivu, Jugoslovenska udružena banka (1929–1931) arhitekta Huga Erliha“, *Artum* 1, 2015, 38–42; А. Кадијевић, „Tri poticajne modernističke realizacije hrvatskih arhitekata u Beogradu (1928–1935)“, *Prostor* 22, 2014, 268–277; И. Р. Марковић, „Југословенска удружена банка архитекте Хуго Ерлиха“, *Архитектура урбанизам* 18–19, 2006, 127–133; М. Дрљевић, „Историја и архитектура Поште 1 у Београду“, *Зборник Мајнице Српске за ликовне уметности* 37, 2009, 277–296; С. Михајлов и Б. Мишић, „Палата Главне поште у Београду“, *Наслеђе* 9, 2008, 239–264; А. Кадијевић, „Новинарски дом – значајно остварење хрватских архитеката у Београду“, *Наслеђе* 12, 2011, 117–128; Т. Вјажић Klarin, *Ernest Weissmann: društveno angažirana arhitektura, 1926–1939*, Zagreb, 2015, 173–179.

40 Videti: S. Bernik, *Slovenska arhitektura dvajsetega stoletja*, Ljubljana, 2004; Т. Дамљановић, „Два храма за две конфесије: трагање за модерно-византијским“, *Наслеђе* 6, 2005, 77–84; П. Кречич, „Црква Св. Антуна Падованског у Београду – оцена заштите споменика и смернице обнове“, *Наслеђе* 6, 2005, 195–210; А. Stamenković, „Doprinos Jožeta Plečnika arhitekturi Beograda“, *Slovenika* 4, 2018, 93–112.

41 А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd, 2007, 255.

42 Димић, *Културна историја...*, 427.

43 Zagrebačko sveučilište, primarno organizovano po austrougarskom modelu, tek je od 1926. godine, kada je u njegov sastav ušao i Tehnički fakultet, počelo da primenjuje zajedničke propise Kraljevine SHS, odnosno *Zakon o Univerzitetu Kraljevine Srbije* iz 1905, važeći jugoslovenski akt do 1930. godine. Na Ljubljanskom univerzitetu ovaj Zakon

osnovu njega usvojena *Opšta uredba o univerzitetima* (11. decembar 1931) imali su cilj da usklade nastavu na istorodnim fakultetima u zemlji i da propišu iste uslove za sticanje diplome i doktorskog zvanja.⁴⁴ Međutim, i nakon njihovog donošenja i potom usvajanja zajedničke *Uredbe tehničkih fakulteta univerziteta u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani* (17. april 1935),⁴⁵ u radu tehničkih fakulteta ostala je i dalje primetna neusaglašenost i u sadržaju i u načinu sprovođenja obrazovnih programa.

Za sve vreme postojanja Kraljevine SHS/Jugoslavije smernice njenog društvenog i kulturnog razvoja nisu bile jasno definisane. U prosvetnim i administrativnim okolnostima koje su vladale u međuratnom razdoblju, očigledno je da je unifikaciju arhitektonskog razvoja bilo veoma teško sprovesti u praksi. Odnosi između tri arhitektonske škole, ostvarivani pretežno spontanin vaninstitucionalnim kontaktima i personalnim relacijama grupa i pojedinaca, uspeli su samo delimično da nadomeste izostanak dosledne i sistematski organizovane zvanične saradnje. Sve tri arhitektonske škole, beogradska, zagrebačka i ljubljanska, razvijale su se samostalno, u skladu sa principima edukacije arhitekata iz predratnog perioda i pod uticajem novih strujanja prenošenih delovanjem mlađe generacije graditelja školovanih u inostranstvu. U odnosu na Zagreb i Ljubljanu, čije su visokoškolske tehničke ustanove inicijalno takođe bile ustrojene na klasičnom sistemu srednjoevropskih politehnika, beogradski Tehnički fakultet je sporije sprovodio reforme nastave.⁴⁶ Ipak, inostrano iskustvo mlađe generacije predavača i sve intenzivniji kontakti sa predstavnicima druga dva arhitektonska centra u državi značajno su ubrzali uvođenje savremenijih pristupa i metoda u nastavi beogradskog fakulteta i odigrali važnu ulogu u razvoju umetničke i tehničke kulture prestonice u međuratnom razdoblju.

je primenjivan od osnivanja 1919. godine. H. Sirotković, „Sveučilište između dva rata (1918–1941)“; u: J. Šidak (ur.), *Spomenica u povodu proslave 300-godišnjice Sveučilišta u Zagrebu*, I dio, Zagreb, 1969, 125–171; Dekleva, „Tehniška fakulteta...“, 40.

44 Član 14, stav 3 Opšte uredbе o Univerzitetima glasi: „Fakultetske uredbе moraju sadržavati iste propise za sve istomene fakultete, u pogledu upisa slušalaca, prijava za ispite, ispitinih grupa, ispitnog reda i diplomskih ispita, doktorskih kurseva i ocena, (...)“ „Opšta uredba o Univerzitetima“, u: Баралић (прир.), *Зборник закона и уредаба...*, 279.

45 „Uredba tehničkih fakulteta Univerziteta u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani od 17. aprila 1935“, u: Баралић (прир.), *Зборник закона и уредаба...*, 530–560.

46 Pokazatelji se najbolje mogu uočiti poređenjem nastavnih metoda na sve tri škole: na ljubljanskom Tehničkom fakultetu rad sa studentima je, osim nastave izvođene *ex cathedra*, obuhvatao i sistem *seminara* / majstorskih radionica, na Arhitektonskom odelu Akademije likovnih umetnosti u Zagrebu od početka je negovan *ateljerski* način rada, dok je na beogradskom Tehničkom fakultetu takva novina uvedena tek 1951. godine osnivanjem ateljea u kojima je uz individualistički negovan i interdisciplinarni metod obrazovanja. Несторовић (ур.), *Високошколска настава...*, 65.

Studenti Bauhauasa sa prostora nekadašnje Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevine Jugoslavije

Aida Abadžić Hodžić

Jedna od najuspješnijih i najutjecajnijih škola moderne arhitekture, urbanizma, dizajna i vizuelnih umjetnosti započela je sa vizijom: stvoriti 'novog čovjeka' iz pepela Prvog svjetskog rata. Godine 1919, u Weimaru, toj je viziji arhitekta Walter Gropius (Berlin, 1883. – Boston, 1969) dao programatski naziv: *Bauhaus*. U tom se nazivu mogao prepoznati eho povijesnih, srednjovjekovnih uzora, ali, s druge strane, čin 'izgradnje kuće' koji se skrivao u samoj etimologiji riječi 'Bauhaus' i pretvaranje te kuće u 'dom', podrazumijevao je istovremeno i definiranje prostora i svijeta u kojem se živi i djeluje. U četrnaest godina svog kratkog postojanja (1919–1933), škola Bauhaus dijelila je jednaku želju za novim početkom i obnovom društva kao i tadašnja, mlada weimarska republika te bi se na stanoviti način moglo reći da su u svojoj su-vremenosti dijelile i prekretničku sudbinu dinamičnih *dvadesetih*, u osvit novog svjetskog rata. Kako je u pismu iz 1963. godine, u sjećanjima na godine neposredno nakon Prvog svjetskog rata, zapisao Walter Gropius, prvi direktor Bauhauasa, izvorna ideja ove škole razvila se iz „*osjećaja duboke depresije koja je bila rezultat izgubljenog rata i potpunog sloma intelektualnog i ekonomskog života, i, s druge strane, gorljive nade i želje da se iz tih ruševina sagradi nešto novo.*“¹ U bauhausovskim programima susretale su se i presijecale različite teorije i prakse koje su snažile unutrašnju dijalektiku škole i reflektirale različite koncepte razumijevanja umjetničkog modernizma, s jedne strane, odnosa umjetnosti i tada savremenih tehničko-tehnoloških izazova i, s druge strane, odnosa umjetnosti i socijalno-političkog konteksta.

Razlike u pristupima obilježile su i iskustva šestero studenata Bauhauasa sa prostora nekadašnje Kraljevine SHS/Jugoslavije (Avgusta Černigoja, Otti Berger, Marije Baranyai, Ivane Tomljenović Meller, Selmana Selmanagića i Gustava Bohutinskog), a koji su u ovoj školi boravili, duže ili kraće, u periodu od 1924. do 1932. godine, u vrijeme formiranje arhitektonskog modernizma i u njihovim matičnim sredinama, kroz prve „generacije „Iblerove škole“ u Zagrebu i studenata na tehničkim fakultetima i akademijama u Ljubljani, Beču, Pragu i Berlinu. Tako su, na primjer, praški studenti arhitekture iz Bosne i Hercegovine, neki od njih kasnije i članovi najznačajnije bh. avangardne likovne grupe između dva svjetska rata – „Collegium artisticum“ – imali prilike slušati predavanja Karela Teigea koji je, kao urednik mjesečnika kluba arhitekata u Pragu – *Stavba* – tih godina vodio polemiku sa Le Corbusierom o pitanju uloge i značaja arhitekture, a, istih je godina, kao gostujući predavač utjecao na mnoge studente Bauhauasa, između ostalih i na Selmana Selmanagića i njegov kasniji koncept „arhitekture izvan četiri zida“, svojim zalaganjem za socijalnu ulogu arhitekture i nadilaženje njenog razumijevanja isključivo kao „vizualnog fenomena“.

Jedini koji su u potpunosti završili studij na Bauhausu bili su Otti Berger – Radionicu za tekstil, 1930. godine i Selman Selmanagić – Odio za arhitekturu, 1932. godine. Svi su, izuzev Selmanagića, imali prethodno obrazovanje na likovnim akademijama dok je on završio prije dolaska u Bauhaus samo stolarski zanat i specijalistički ispit za dizajnera namještaja u Ljubljani, 1927. godine. Poticaji za dolazak na Bauhaus bili su različiti: od fascinacije izložbom W. Kandinskog u Münchenu 1922. godine koja je potaknula slovenskog studenta Avgusta Černigoja da krene u jednu avangardniju sredinu od tadašnjeg Münchena, preko oduševljenja studenata predavanjem Hannesa Meyera, u ljeto 1928. godine u Beču, a koje je potaknulo Ivanu Tomljenović i Mariju Baranyai da iz bečke Škole za umjetnički obrt krenu za Dessau-u pa sve do puke igre slučaja i razgovora u vlaku na putu od Za-

1 Pismo Waltera Gropiusa napisano Tomásu Maldonado-u, objavljeno u: *Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung*, Ulm, 10.11.1964. Cit. prema: J. Fiedler i P. Feierabend (ur.), *Bauhaus*, Köln, 1999, 22.

greba do Berlina, u ljeto 1929. godine, u kojem je mladi Srebreničanin Selman Selmanagić prvi puta čuo za postojanje škole koja bi mogla biti boljim izborom za daljnje napredovanje od usavršavanja stolarskog zanata u nekoj berlinskoj radionici.

Tekstovi o jugoslavenskim studentima Bauhauasa

Prvi tekstovi o šest studenata Kraljevine SHS/Jugoslavije u Bauhausu pojavili su se između dva svjetska rata, a onda je uslijedila duga pauza u kojoj su gotovo svi pali u zaborav. Jedan od prvih tekstova u južnoslavenskoj štampi bio je tekst Zoltana Csuke pod naslovom „Bauhaus“ objavljen u februaru 1928. godine u Letopisu Matice srpske u Novom Sadu i u kojem Csuka spominje samo jednu studenticu tadašnje Kraljevine SHS, Otti Berger, a tekst zaključuje mišlju:

„*Bauhauz već nije škola koja svojim učenicima iznosi samo spoljnu stranu (kao u današnjim zanatskim školama, u kojima se već načinjeni predmeti spolja ukrašavaju), nego on od tih učenika stvara zdrave, za život sposobne ljude – ljude današnjice.*“²

Potom je uslijedio tekst Heinza Lüdecka, objavljen 1929. godine u beogradskom časopisu *Nova literatura* i u kojem autor teksta suprotstavlja inovativnost i funkcionalnost Bauhauasa – „građanskom kiču“. Povodom posjete Dessau-u 1930. godine, pjesnik i prevoditelj Stanislav Vinaver (1891–1955) također imenom spominje samo Otti Berger, studenticu tekstilne radionice i ističe njeno

„*čulo pipanja ne samo jače razvijeno usled gubitka sluha nego čulo pipanja (koje je) postalo nekako duhovno, duhovna oblast za najtananije doživljaje i ideje.*“³

S druge strane, tekstovi profesora Bauhauasa objavljavani su u najznačajnijem avangardnom časopisu na jugoslavenskom prostoru, časopisu *Zenit* koji je izlazio u Zagrebu i Beogradu dvadesetih godina 20. stoljeća. Jedan od Bauhausovih profesora Odjela za arhitekturu, Selmanagićev profesor Ludwig Hilberseimer, sudjelovao je na međunarodnom natječaju za budući urbanistički razvoj Zagreba, a koji je bio organiziran 1930. godine. Samo tri godine ranije, 1927. godine, u Zagreb je stigla jedinstvena kolekcija radova sa Bauhauasa iz weimarskog perioda škole, zbirka Marie-Luise Betlheim koja obuhvaća 75 umjetničkih radova uglavnom mađarskih konstruktivista i njemačkih avangardnih umjetnika i 138 arhivskih dokumenata.⁴ U Zagrebu i Beogradu 1931. godine bila je održana izložba *Njemačka savremena likovna umjetnost i arhitektura* na kojoj su, između ostalih, bili predstavljani radovi i nekoliko profesora Bauhauasa – Kleea, Kandinskog, Schlemmera kao i opus tadašnjeg direktora, Mies van der Rohea. Nakon pauze od više od pedeset godina, prvo podsjećanje na jugoslavenske studente Bauhauasa pojavilo se u tekstu Želimira Košćevića napisanom 1985. godine pod naslovom „Jugoslavenski studenti Bauhauasa“.⁵ To je bio prijeloman tekst za ponovno buđenje interesa za ovu temu i za, do tada, gotovo potpuno nepoznate ili zaboravljene umjetnike koji su bili dio evropske umjetničke avangarde. Tome je prethodila nekoliko godina ranije organizirana retrospektiva (Idrija, 1978) i monografija Avgusta Černigoja (Trst, 1980, Peter Krečič), jedinog slovenskog umjetnika koji je pohađao Bauhaus u zimskom semestru 1924. godine, na *Pripremnom tečaju* kod Laszlo Mohoy Nagyja i u klasi Wassilyja Kandinskog.

Avgust Černigoj u weimarskom Bauhausu

Susret sa Moholy-Nagyjem, usmjerit će istraživanje Avgusta Černigoja (1898–1985) prema konstruktivizmu, a što je rezultiralo serijom objekata, maketa, reljefa i skulptura iz 1924. godine koje je predstavio na Prvoj konstruktivističkoj izložbi u Srednjoj tehničkoj školi u Ljubljani i *Tršćanskim konstruktivističkim ambijentom* iz 1927. godine: uz klasične, nepomične objekte u boji,

2 Z. Csuka, „Bauhaus“, *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, godina 102, knjiga 315, sveska 2, februar 1928, str. 273–274.

3 S. Vinaver, Pred nemačku izložbu u Beogradu, dom gradnje u Dessau – nov rad u 'kolektivu', u: *Politika*, 28. 3. 1930, 9.

4 Zbirka je od 2015. godine dio fundusa MSU u Zagrebu te je cjelovito obrađena i predstavljena u knjizi *Bauhaus osobno: Zbirka Marie-Luise Betlheim, Weimar – Zagreb / Bauhaus persönlich: Sammlung Marie-Luise Betlheim, Weimar – Zagreb*, izd. UPI 2M PLUS, Zagreb, 2011.

5 Ž. Košćević, „Jugoslavenski studenti Bauhauasa“, *Život umjetnosti* 39/40, Zagreb, 1985, 82–87.



Selman Selmanagić na Bauhausu u Dessauu (prvi s lijeva), 1931. (©Arhiv obitelji Selmanagić, Berlin)

ambijent je sadržavao i viseći suprematistički bijeli kvadrat i mobilne levitacijske konstrukcije, obješene o niti. Rad je, kao i serija ljubljanskih konstruktivističkih radova, ostao sačuvan tek na fotografiji, a koja je bila objavljena u časopisu *Tank* u Ljubljani 1927. godine (urednik: Ferdo Delak) te u tematskom broju umjetničkog časopisa *Der Sturm*, naslovljenom *Junge Slowenische Kunst* 1929. godine (urednik: Herwarth Walden).⁶ Nakon godina zaborava, zbog nenaklonjenosti tadašnje stručne javnosti da prepozna i valorizira inovativnost i originalnost Černigojevih iskoraka, izložba u Gradskom muzeju u

Idriji 1978. godine, a na kojoj su, na osnovu fotografija Ive Spinčića, rekonstruirani Černigojevi ključni konstruktivistički objekti (kustosi: Peter Krečič, Aleksandar Bassin), ukazano je na značaj ovog umjetnika za slovensku avangardnu umjetnost. Savremena revitalizacija Černigojeve ostavštine i ostvarenje njegove utopije o sintezi kretanja u prostoru i vremenu, realizirana je u duhu retroavangarde, u replici *Levitacijske skulpture iz Tršćanskog konstruktivističkog ambijenta* Dragana Živadinova, a koju je 1999. godine uključio u generalnu probu svoje predstave *Biomehanika Noordung* u kozmonautskom avionu, u zoni stratosfere, gdje je posebnim načinom letenja postignuto bestežinsko stanje i ostvareni idealni uvjeti u kojima je Černigoj promišljao svoje objekte.⁷

Černigojev boravak na Bauhausu obilježio je pristup Moholy-Nagyja koji je smatrao da treba doći do radikalne revizije pojma umjetnika-obrtnika, kroz novo jedinstvo umjetnosti i tehnologije, i nadići raniji Ittenov pristup. Za Moholy-Nagyja obrtnik više nije bio netko tko proizvodi svojim rukama već osoba koja nadgleda i usmjerava proces proizvodnje. Upravo razlikovanjem konceptualizacije djela od njegove izvedbe, Moholy Nagy ostavio je presudan utjecaj na duh Bauhauusa i anticipirao buduća, središnja pitanja savremene umjetnosti. Kasniji studenti sa prostora nekadašnje Kraljevine Jugoslavije bili su pod utjecajem metodologije Josefa Albersa koji je kasnije preuzeo *Pripremni tečaj*, potcrtavajući, kao nekadašnji Ittenov student, značaj kontinuiteta izvorne ideje škole. Albers je insistirao na upoznavanju karakteristika materijala i usvajanju sposobnosti konstruktivnog mišljenja i prostornog predstavljanja, pri čemu je „konačni rezultat naučen, a nije podučen“.⁸

Bauhaus u Dessauu: novi pedagoški modeli

Takav istraživačko – eksperimentalni pristup oblikovao je senzibilitet iznimno nadarene studentice Otti Berger (1898–1944) koja u Dessau stiže, sa škrinjom punom narodnih nošnji i tradicijskog tekstila iz rodne Baranje, a nakon studija na Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu (1922–26) i sudjelovanja na velikoj Izložbi dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. godine. U zimskom semestru 1928. godine, Otti je upisala Tekstilnu radionicu kod majstorice/profesorice Gunte Stölzl i predavanja iz forme Paul Klee-a. Upravo kroz taktilne vježbe na Pripremnom

6 Vidi: *Tank: revue internationale active, Revue internationale de l'art vivant*, časopis, br. 1/2–3, 1927. Vidi: *Der Sturm – Sonderheft, Junge Slowenische Kunst, Die führende Zeitschrift der neuen Kunst*, časopis, sv. 10, 19. godište, ur. Herwarth Walden, 1929, Berlin.

7 Detaljnije u: B. Sterle Vurnik, „Na putu povijesnog dokumentiranja ostavštine Avgusta Černigoja – muzeološki aspekt značaja očuvanja kolektivnog sjećanja“, u: A. Abadžić Hodžić (ur.), *Bauhaus u životu Selmana Selmanagića*, Zbornik međunarodnog simpozija, Sarajevo, 2015, 53–59.

8 J. Albers, „Gestaltungsunterricht“, *Form und Zweck*, Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung 3, 1979, 16–19.



Selman Selmanagić, Stolica za seminare, 1949. (©Arhiv obitelji Selmanagić, Berlin)

Hannesa Meyera koji je u svojim postavkama bio radikalniji od svoga prehodnika, Gropiusa, obznanivši radikalni raskid s prošlošću i uspostavljanje bezuvjetnog funkcionalizma. Meyerov dvogodišnji mandat značio je i unutrašnju reorganizaciju škole i radikalni otklon od Gropiusovog „istraživanja principa oblikovanja“ prema „proučavanju životnih procesa budućih korisnika“, a što je ostavilo osobito traga u kasnijem arhitektonskom, dizajnerskom i pedagoškom opusu Selmana Selmanagića (1905–1986) koji je na Bauhausu diplomirao 1932. godine (diploma br. 100). Meyer je smatrao da je Bauhaus napustio svoje izvorne principe „oblikovanja za čovjeka“ i da je većina proizvoda škole bila isuviše skupa i namijenjena samo ekskluzivnim grupama, pa je njegov novi slogan za Bauhaus glasio: „potrebe naroda, umjesto potrebe za luksuzom“. Ove principe oblikovanja Selmanagić je slijedio kao dizajner namještaja za radionice u Dresden-Hellerau te kao član slavnog *Kolektiva za planiranje*, zaduženog za poslijeratnu obnovu Berlina (1945–50). Osobit je značaj pedagoškog rada Selmana Selmanagića, kao profesora ugledne Kunsthochschule Weißensee u tadašnjem Istočnom Berlinu na kojoj je dvadeset godina (1950–1970) vodio Odio za arhitekturu i trajno utjecao na generacije studenata specifičnom metodologijom rada i nastavnim sadržajima koji su pružali otpor dikatatu Njemačke građevinske akademije (DBA) i imperativu slijeđenja sovjetskog modela gradnje, u godinama tzv. „debate protiv formalizma“ u kojoj je Bauhaus, iz ideoloških razloga, prokazivan kao „neprijateljski fenomen“. Radeći na brojnim projektima sa svojim studentima, Selmanagić je oživio metodu rada u u tzv. združenim ćelijama koje su prakticirali Meyer i L. Hilberseimer (npr. *Junkers-Siedlung* u Dessau-u, 1931), povezujući studente svih generacija i svih odsjeka na zajedničkom zadatku.

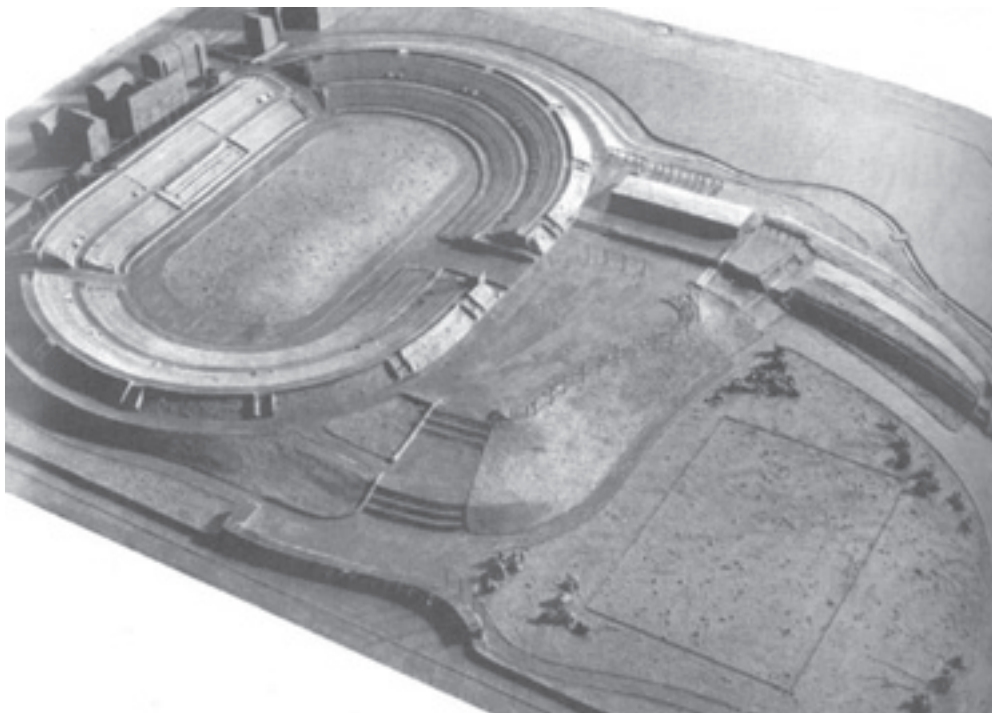
Društveno angažirane teme privlačile su i Selmanagićevu kolegicu sa studija, Ivanu Tomljenović (1906–1988) koja je upisala *Pripremni tečaj* Bauhausu nakon završene Kraljevske umjetničke akademije u Zagrebu 1928. godine i nakon kratkotrajnog boravka na bečkoj Školi za umjetnost i obrt. Kasnije je upisala Odjel fotografije pod vodstvom Waltera Peterhansa i na velikom broju fotografija dokumentirala je portrete svojih prijatelja i svakodnevicu života i rada u Bauhausu, kroz poetiku karakterističnu za fotografiju tog perioda, poput donjih rakursa, neobične perspektive, dvostruke ekspozicije, eksperimenata s negativima.¹⁰ Njena kolegica Marija Baranyai na Bauhausu je provela tek

kursu, te slijedeći savjete Paula Kleea da treba „slušati tajne tkanine“, Otti Berger je kontinuirano eksperimentirala s novim materijalima, pa je uz materijale organskog porijekla poput pamuka ili konoplje u tkanje uplitala i umjetne niti, žicu, celofan. Nakon što je u novembru 1930. godine, dobila diplomu Bauhausu (br. 31), preuzela je vodstvo Tekstilne radionice (1931–1932). Osobita važnost Otti Berger bila je u vrlo progresivnom istraživanju savremene uloge tekstila i njegove uloge u arhitekturi. Nadalje, uvela je niz inovacija u radu na tkalačkom stanu u cilju proizvodnje strukturiranih tkanina i predložaka za industrijsku proizvodnju. Nakon zatvaranja škole, otvorila je vlastiti atelje za tekstil u Berlinu i surađivala je s tvornicama iz Njemačke, Nizozemske i Švicarske, a njezina sjajna karijera tragično je okončana deportacijom u Aushwitz.⁹

Školske godine 1929/30. Bauhaus u Dessau-u upisala su posljednja četiri studenta iz Kraljevine Jugoslavije – troje iz Hrvatske: Ivana Tomljenović, Marija Baranyai i Gustav Bohutinsky te jedini student iz Bosne i Hercegovine. Selman Selmanagić. Početak njihovog studija obježio je mandat drugog po redu direktora Bauhausu, švicarskog arhitekta

9 O životu i djelu Otti Berger, detaljnije u: A. Mlikota, „O traženju opipljivih značenja kroz materiju“; u: A. Abadžić Hodžić (ur.), *Bauhaus u životu Selmana Selmanagića*, Zbornik međunarodnog simpozija, Sarajevo, 2015, 71–77. Opus Otti Berger bio je predmetom naučnih studija i izvan južnoslavenskih prostora i uključen u preglede umjetnica školovanih na Bauhausu, poput studija: Weltge-Wortmann, Sigrid, *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*, London, 1998. i Müller, Ulrike, *Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design*, Paris, 2015.

10 Školovanje u Bauhausu i utjecaji ove škole na opus Ivane Tomljenović Meller bili su predmetom izložbe u Muzeju grada Zagreba 2010. godine, a što je značajno doprinijelo boljem poznavanju njezinog opusa u cjelini i omogućilo uvid u podatke koji do tada nisu bili poznati. O tome detaljnije u: Mehulić, Leila. *Ivana Tomljenović Meller: Zagrep-*



Selman Selmanagić, Stadion Walter Ulbricht, Berlin, 1950. Selmanagićev projekt u obnovi Berlina
(©Arhiv obitelji Selmanagić, Berlin)

nekoliko mjeseci, krajem 1929. godine, nakon čega je nastavila studirati na Akademiji u Wroclawu (Breslau). U istom periodu, iako samo ljetni semester akademske godine 1929/1930, na Bauhausu je bio i Gustav Bohutinsky (1906–1987), jedini hrvatski arhitekt na ovoj slavnoj školi, a na koju dolazi kao student prve generacije „Iblerove škole“ arhitekture na Kraljevskoj umjetničkoj akademiji u Zagrebu, a koju će okončati po povratku iz Dessau-a.

Savremene refleksije Bauhauusa na prostoru bivše Jugoslavije

Uz kiparski atelier u Zagrebu, izgrađen za brata Emila u rezidencijalnoj zoni zapadnog dijela grada početkom pete decenije u formi kubusa sa velikom staklenom stijenom na sjevernom pročelju, Bohutinsky je oblikovne i socijalne principe Bauhauusa oživio u projektima transformatorskih stanica koje je, sa uglednim profesorom, arhitektom Jurajom Denzlerom radio u poslijeratnom razdoblju. Kako je istaknuto, ovi infrastrukturni zadaci otkrivaju „sinergiju, s jedne strane, iblerovskog naslijeđa kroz likovne kvalitete izvedbe i suptilno smještanje u neposredni prirodni okoliš s postulatima naglašene funkcionalnosti meyerovskog Bauhauusa kroz izradu vrlo racionalnih tipskih rješenja, te kroz metodologiju rada u tzv. „vertikalnim brigadama“.¹¹

Refleksije Bauhauusa na prostoru bivše Jugoslavije nisu bili izravno nastavljene kroz djelovanje spomenutih studenata, koji su svoju aktivnost uglavnom nastavili izvan tadašnje Jugoslavije, već prije kroz eksperimentalne, edukativne modele. Iako je Selmanagić kao student Bauhauusa realizirao 1931. godine u duhu funkcionalizma i čistih, geometrijskih formi obiteljsku kuću na imanju pored Zvornika – jedini takav primjer na ovim prostorima i za koju je, od profesora Hilberseimera dobio laskavu titulu „balkanskog le Corbusiera“, za nju se do nedavno nije znalo i nije mogla ostaviti značajnijeg traga, a ista je, nažalost, srušena početkom 1990-ih. Refleksije bauhausovskih pedagoških

čanka u *Bauhausu* (katalog). Zagreb, 2010. Opusom Ivane Tomljenović Meller detaljno se bavio i Darko Šimičić, vidjeti u: D. Šimičić, „Ivana Tomljenović“; u: J. Vinterhalter (ur.), *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb, 2015, 256–266.

11 Detaljnije u: K. Šerman i N. Jakšić i D. Bačić, „Bauhausovska misao u poslijeratnom opusu Gustava Bohutinskog“, u: A. Abadžić Hodžić (ur.), *Bauhaus u životu Selmana Selmanagića*, Zbornik međunarodnog simpozija, Sarajevo, 2015, 78–87.



Selman Selmanagić sa studentima, Kunsthochschule Weißensee, Berlin, 1960e. (©Arhiv obitelji Selmanagić, Berlin)

modela mogle su se prepoznati, između ostalih, u djelovanju grupe EXAT 51 i njenih veza sa Visokom školom u Ulmu (1955–68) posredstvom Ivana Picelja, zatim u programu Akademije primijenjenih umjetnosti u Zagrebu (1949–55)¹² te u SMERU B, analitičko-eksperimentalnom programu usmjerenom prema industrijskom dizajnu, a koji je pokrenuo Edvard Ravnikar na Arhitektonskom fakultetu u Ljubljani (1960/61).

Posebno vrijedan doprinos prvom cjelovitom sagledavanju opusa jugoslavenskih studenata na Bauhausu predstavljao je međunarodni naučno-istraživački projekat BAUNET: umrežavanje ideja i prakse (www.baunet-info.com), a koji je realiziran u periodu od 2011. do 2015. godine, u suradnji MSU Zagreb i partnerskih institucija iz Slovenije, BiH i Austrije kao i objavljivanje monografija o Selmanu Selmanagiću na bosanskom (2014) i njemačkom (2018) jeziku.¹³

Kroz opuse šest studenata Bauhauusa sa prostora JI Evrope problemski se dopunjuju modaliteti recepcije Bauhauusa izvan njegovih središta djelovanja, u specifičnim političkim kontekstima i u susretu s lokalnim arhitektonskim tradicijama i kulturama (kakvo je, npr. bilo djelovanje S. Selmanagića u Palestini 1930-ih godina), a što je upravo bilo u fokusu ovogodišnje stogodišnjice škole Bauhaus i projekta „bauhaus imaginista“, osobito sekcija *Moving Away and Learning From*, a u koju je uvršten opus S. Selmanagića, njegovo školovanje na Bauhausu i kasniji život i opus realiziran u susretu različitih kultura i tradicija.¹⁴

12 O aspektima refleksije Bauhauusa na hrvatskoj likovnoj i edukativnoj sceni nakon 1945. detaljnije u: Galjer, Jasna, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti*, Zagreb, 2004. kao i u katalogu recentne izložbe *Refleksije Bauhauusa: Akademija primijenjenih umjetnosti u Zagrebu 1949. – 1955.*, a koja je bila održana u Galeriji Klovičevi dvori u Zagrebu od 22.10.2019.-12.1. 2020. (autori izložbe: Jasna Galjer, Tonko Maroević, Ana Medić), u okviru obilježavanja stogodišnjice škole Bauhaus (1919–2019), i na kojoj je, po prvi puta, prezentirana jedna vrlo zanimljiva i značajna etapa novije hrvatske kulturne povijesti i osvjetljeno mjesto i uloga kratkotrajnog djelovanja Akademije primijenjenih umjetnosti u Zagrebu kao medijatora bauhausovske tradicije.

13 O projektu *Baunet* kao i o rezultatima prezentiranim na finalnoj izložbi u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti u maju 2015. godine, detaljnije u vrlo iscrpnom i detaljnom katalogu koji sumira naučno-istraživačke rezultate projekta: Vinterhalter, Jadranka (ur.), *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb, 2015. O opusu Selmana Selmanagića vidjeti i u: A. Abadžić Hodžić, *Selman Selmanagić i Bauhaus*, Sarajevo, 2014. i A. Abadžić Hodžić, *Selman Selmanagić und das Bauhaus*, Berlin, 2018.

14 <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5385/selman-selmanagic-at-the-crossroads-of-different-cultures?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=222886fb40cde335ced21b3783f4f239> (01.12.2019).

Institucionalni okvir arhitektonske struke u Crnoj Gori između dva rata

Sladana Žunjić

U međuratnom razdoblju, zavisno od promjena u administrativno-teritorijalnoj podjeli Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (SHS) i Kraljevine Jugoslavije, Crna Gora je do 1922. godine većim dijelom pripadala istoimenoj pokrajini, zatim Zetskoj oblasti do 1929. i Zetskoj banovini do 1941. godine. U novonastaloj državi, koju su karakterisale različitost i neravnomjernost razvoja u pojedinim regionima, bila je jedna od najslabije razvijenih oblasti i pored izvjesnog napretka koji je ostvaren. Njena graditeljska kultura odražavala je karakteristične društveno-ekonomske i kulturne prilike. U takvim okolnostima, koje je u domenu arhitekture obilježila nerazvijenost veza između centara u istočnom i zapadnom dijelu zemlje, arhitektonska djelatnost u Crnoj Gori odvijala se pod različitim uticajima, među kojima su dominirale prestoničke stručne ustanove – Ministarstvo građevina i Tehnički fakultet, kao glavni centar obrazovanja graditelja aktivnih na ovom području. Nekoliko arhitekata koji su radili u državnoj službi na Cetinju diplomiralo je na Tehničkom fakultetu u Zagrebu. Djelovali su i brojni graditelji emigranti iz Rusije. I prvi crnogorski arhitekta, Blažo Vujović, koji se istakao privatnom projektantsko-građevinskom djelatnošću, obrazovanje je stekao u Rusiji, gdje je u Kijevu studirao kao stipendista Kraljevine Crne Gore.

Državnu građevinsku politiku u trećoj deceniji 20. vijeka vodili su uz Ministarstvo građevina i Ministarstvo saobraćaja, Ministarstvo trgovine i industrije, Ministarstvo vojno, Ministarstvo poljoprivrede i voda i Ministarstvo vjera. Rad Ministarstva građevina, kao vodeće ustanove u toj oblasti, bio je organizovan širom zemlje kao djelatnost građevinskih direkcija koje su za područja pod svojom nadležnošću pripremale projekte, raspisivale licitacije i određivale budžetske predloge za radove. U stručnom odjeljenju imale su inženjerski i arhitektonski odsjek, odijeljen na pododsjeke za održavanje starih i projektovanje novih zgrada. Svoju djelatnost sprovodile su i preko građevinskih sekcija koje je, zavisno od obima poslova, osnivalo Ministarstvo građevina.¹ Dvadesetih godina, na teritoriji Crne Gore nije bila ustanovljena posebna direkcija već su formirane građevinske sekcije pod nadležnošću direkcija u Dubrovniku i Kruševcu. Djelovale su u deset gradova – Podgorici, Nikšiću, Baru, Andrijevići, Cetinju, Kotoru, Kolašinu, Bijelom Polju, Beranama i Pljevljima. Uz nepovoljne opšte prilike, situaciju u tehničkoj struci dodatno je otežavalo upravo nepostojanje posebne direkcije kao centra građevinske politike, ali i strukovnih udruženja, poput sekcije Udruženja inženjera i arhitekata Kraljevine SHS, koje je osnovano 1919. godine sa sjedištem u Beogradu i sekcijama u Zagrebu, Ljubljani, Sarajevu, Skoplju, Novom Sadu i Splitu.² Stoga je u obraćanjima nadležnicima, koja su objavljivana u savremenoj štampi, posebno isticano nezadovoljstvo radom Dubrovačke građevinske direkcije i potreba za osnivanjem direkcije za Crnu Goru sa sjedištem na Cetinju, kako bi se riješio problem rasparčanosti državne građevinske uprave na njenoj teritoriji.³

Vrhovna državna institucija u domenu graditeljstva u četvrtoj deceniji 20. vijeka bilo je Ministarstvo građevina. U nadležnosti njegovog Arhitektonskog odjeljenja bilo je projektovanje, građenje i održavanje državnih zgrada, izuzev vojnih, uređenje banja i nadzor nad projektovanjem i izradom nedržavnih i privatnih zgrada namijenjenih javnoj upotrebi. Stručnjaci Arhitektonskog odjeljenja

1 С. Тошева, „Архитектонско одељење Министарства грађевина Краљевине Југославије и његов утицај на развој градитељства у Србији између два светска рата“ (докторска дисертација), Београд, 2012, 109–110; С. Тошева, „Организација и рад Архитектонског одељења Министарства грађевина у периоду између два светска рата“, *Наслеђе* 2, 1999, 172; *Алманах Краљевине СХС*, свезак 1, 1921–1922, дио 1, 2 и 3, 1922, 74–75.

2 *Алманах Краљевине СХС*, свезак 3, 1927–1928, дио 7, 8 и 9, 1928, 346.

3 В., „Грађевинска дирекција за Црну Гору: посвећено народним посланицима“, *Слободна мисао*, 25. август 1924, 2; Х., „На адресу г. министра грађевина“, *Црна Гора*, 22. јануар 1926, 1–2.

pripremali su i različite tipske projekte za pojedine vrste objekata, saglasno nastojanjima usmjerenim ka kreiranju jedinstvene državne građevinske politike.⁴ Projekte za bogomolje, popravke i restauracije spomenika, istorijskih i umjetničkih zgrada pregledao je i odobravao ministar građevina. Takođe, odobravao je i projekte za banovinske zgrade u banskim centrima, koje je pravo mogao da prenese na bana, dok je projekte za banovinske zgrade izvan banskih središta, za opštinske zgrade i privatne građevine javne namjene odobravao ban, a projekte za privatne građevine opštinska vlast.⁵ U Ministarstvu građevina donošeni su zakoni i brojni propisi kojima se nastojala sprovesti jedinstvena građevinska politika u državi. Najvažnijim od njih, Građevinskim zakonom (1931), posebna prava i obaveze dodijeljeni su opštinama, budući da su one realizovale izgradnju i uređenje naselja.⁶ S obzirom na to da su u većini gradova i varošica nedostajali ovlašćeni inženjeri, koji bi u skladu sa zakonom radili planove i statičke proračune potrebne za dobijanje građevinskih dozvola, ministar građevina je krajem 1932. godine donio odluku prema kojoj su ih u mjestima bez ovlašćenih inženjera mogli izrađivati i potpisivati kao projektanti državni i banovinski inženjeri i arhitekti, zaposleni u tehničkim odjeljcima pri sreskim načelstvima, po odobrenju sreskog načelnika.⁷

Vodeću ulogu u arhitektonskoj djelatnosti na teritoriji Crne Gore tokom četvrte decenije 20. vijeka imali su Tehničko odjeljenje Banske uprave Zetske banovine i tehnički odjeljci koji su ustanovljeni pri sreskim načelstvima na Cetinju, u Nikšiću i Beranama. Odsjek za arhitektonske i elektromašinske poslove Tehničkog odjeljenja bio je zadužen za projektovanje, građenje i održavanje državnih zgrada, kao i za nadzor nad projektovanjem i izradom nedržavnih zgrada javne namjene.⁸ U okviru svog redovnog posla arhitekti tog odjeljenja bili su angažovani i na izradi tipskih projekata za osnovne škole – Ivan Latišev i Petar Vukotić 1931. godine i Ljubomir Knežević 1941;⁹ zatim na pripremi tipa projekta za zgradu sreskog načelstva – Latišev i Vukotić 1932,¹⁰ i na skicama za zgradu činovničkih stanova – Petar Vukotić 1931. godine.¹¹ Tehničko odjeljenje i tehnički odjeljci suočavali su se u svom djelovanju sa brojnim problemima, zloupotrebama, nezakonitostima, teškim životnim prilikama zaposlenih, a ponajviše sa nedostatkom stručnog kadra, što potvrđuje npr. obraćanje šefa cetinjskog Tehničkog odjeljka Borisa Pozdnjakova Tehničkom odjeljenju 1935. godine povodom hitnog postavljenja neophodnog stručnog osoblja.¹² Zaštiti interesa i unapređenju inženjerske struke trebalo je da bude posvećena sekcija Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata, čije je osnivanje na Cetinju, inicirano početkom 1934. godine,¹³ u konačnom ishodu ostalo nepoznato.

Iako su najveće budžetske sume Zetske banovine dodjeljivane upravo Tehničkom odjeljenju, politika kreiranja budžeta, prema kojoj se, s obzirom na teške saobraćajne prilike i izražen problem vodosnabdijevanja, najviše izdvajalo za puteve, mostove i hidrotehničke radove, uticala je na to da znatno manji, nedovoljni iznosi budu opredjeljivani za arhitektonske radove (zgrade za državne i banovinske ustanove).¹⁴ Saglasno takvom usmjerenju, i u periodu intenzivne graditeljske djelatnosti 1935–1938. godine ulaganja u gradnju puteva bila su značajno veća u odnosu na iznos koji je utrošen za arhitektonske radove (više od tri puta).¹⁵ O nepovoljnoj situaciji na polju arhitektonskih radova, koji su se na prostoru Crne Gore značajnim dijelom odnosili na izvođenje školskih objekata, svjedoči i vijest objavljena povodom početka gradnje 111 novih zgrada narodnih škola iz banovinskog zajma 1941.

4 Тошева, „Архитектонско одељење Министарства грађевина Краљевине Југославије...“, 42–45, 56, 137–139.

5 *Истџо*, 86.

6 *Истџо*, 60–66.

7 А. А., „Израђивање планова и статичких прорачуна“, *Полиџика*, 18. октобар 1932, 10.

8 „Закон о банској управи“, *Илустрирани званични алманах: шемаџизам Зетске бановине*, 1931, 15.

9 Државни архив Црне Горе (ДАЦГ), Фонд Краљевске Банске управе Зетске бановине – Техничко одјељење, Ф 50 – Планови – основне школе – разни типови, Пројекти за дворазредну основну школу и четвороразредну основну школу, Предрачуни за једноразредну основну школу у селу и четвороразредну основну школу у селу.

10 ДАЦГ, Фонд Краљевске Банске управе Зетске бановине – Техничко одјељење, Ф 2 – архива 1932–1935. акта, Тип за зграду среског начелства, април 1932.

11 *Истџо*, Скица за зграду чиновничких станова, 11. март 1931.

12 ДАЦГ, Фонд Краљевске Банске управе Зетске бановине – Техничко одјељење, Ф 4 „1935. повјерљива и општа акта“, Обраћање Бориса Поздњакова, шефа Техничког одјељка..., 10. мај 1935.

13 Анон., „Инжињерско удружење на Цетињу“, *Зетски гласник*, 21. фебруар 1934.

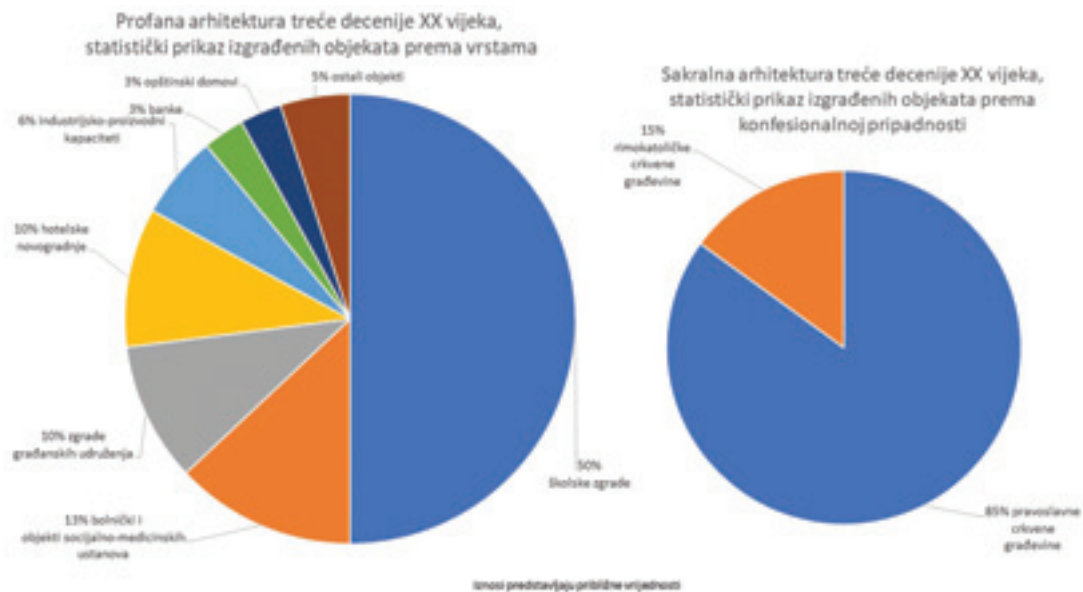
14 В. Боучек, „Инвестициони радови у Зетској бановини“, *Зетски гласник*, 1. април 1931; Анон., „Буџет наше Бановине за 1931–2 г.“, *Зетски гласник*, 4. април 1931; Анон., „Претрес бановинског буџета“, *Зетски гласник*, 17. фебруар 1940; Анон., „Претрес бановинског буџета за 1941. годину“, *Зетски гласник*, 1. март 1941.

15 Ж. Митровић, „За три године владе г. д-р Стојадиновића: Грађевинска дјелатност у нашој бановини је била знатна и многострука“, *Зетски гласник*, 24. јун 1938, 3.

godine,¹⁶ iz koje se zaključuje da je na teritoriji Zetske banovine i početkom pete decenije nedostajao njihov veći broj. Poređenjem sa strukturom budžetskih izdataka za javne radove Ministarstva građevina, potvrđuje se da se izgradnja javnih građevina u Crnoj Gori odvijala saglasno usmjerenju zvanične građevinske politike. S druge strane, broj novosagrađenih arhitektonskih objekata bio je mali, kao i njemu odgovarajuća ulaganja iz državnog i banovinskog budžeta.¹⁷ U odnosu na znatnu graditeljsku djelatnost na prostoru Dunavske i Moravske banovine¹⁸ i u zapadnom dijelu države, onovremena arhitektonska djelatnost u Crnoj Gori čini se nedovoljno produktivnom, a razvoj usporenim. S obzirom na činjenicu da izgradnja državnih javnih zdanja, koja je u prestonici i drugim regionalnim centrima bila intenzivirana u prvim godinama poslije ujedinjenja, nije zabilježena na Cetinju, ni tada ni tokom cijele treće decenije¹⁹, kao i da tokom tridesetih godina, kada je ostvarena znatno obimnija graditeljska produkcija, državnim budžetskim sumama planirana gradnja većeg broja zgrada nije bila realizovana,²⁰ može se zaključiti da su za prevazilaženje zapostavljenosti tog regiona države bila potrebna veća izdvajanja, tačnije, vođenje smislene i planske, jasno definisane građevinske politike.

Prilike koje su uticale na razvoj međuratnog graditeljstva odražavale su se i u domenu planske izgradnje naselja. Od 27 regulacionih planova osmišljenih za varoši u Kraljevini SHS, za područje Crne Gore nije bio pripremljen nijedan²¹ i pored obavezujućih normi, već su se varoši razvijale spontano i na nasleđenim regulacionim osnovama, što se odnosi i na četvrtu deceniju, kada je sredinom i tokom njene druge polovine bilo pripremljeno nekoliko regulacionih planova – za zapadni dio kotorske obale, centar Tivta, Bijelo Polje, Bar, Budvu, Cetinje, Nikšić, Berane.²² Kako su izgradnja i teritorijalno širenje varoši i varošica, osim državnim, banovinskim i opštinskim ulaganjima, realizovani i od drugih aktera, ispoljili su se različiti stavovi naručilaca i kreativni izrazi graditelja. Značajno je, stoga, bilo djelovanje privatnih investitora, dobrotvora, vjerskih ustanova i njihovih protagonista, Dvora, različitih odbora građana, građanskih udruženja i društava (profesionalnih, kulturno-prosvetnih, nacionalnih i humanih, među kojima su se posebno izdvajala sokolska društva i odbori udruženja „Jadranska straža“; zatim akcionarskih, bankarskih, planinsko-turističkih i društava za unapređenje turizma). Važna je pojava organizovanog djelovanja u pravcu planske gradnje i uljepšavanja varoši, koje je inicirano npr. osnivanjem društava Lovćen u Kotoru (1922)²³ i Građevinar na Cetinju (1927),²⁴ čiji je rad nedovoljno poznat, kao i drugih

- 16 Дориомедов, „Подизањем стоједанаест зграда народних школа приступило се решавању актуелних проблема народног просвећивања у Зетској бановини“, *Правда*, 29. март 1941.
- 17 Према preliminarnoj процени, у трећој деценији је подигнуто приближно 70 зданја профане и 25 сакралне архитектуре, а током четврте деценије приближно 140 профаних и око 30 сакралних објеката. Наведени број новоградњи представља резултат истраживања корпуса новоизграђених објеката за које је установљено да су били довршени, не узимајући у разматрање одређени број планираних неизведених грађевина, објекте чији је исход градње остао непознат, затим бројне реконструкције, адаптације и доградње, као и велики број приватних стамбених и стамбено-пословних зграда који је било тешко прецизно утврдити без додатних истраживања. Овдје су под једним зданјем подразумијевани и помоћни објекти, као и веће цјелине (попут Нигијенског завода на Cetinju). Видјети: С. Жуњић, „Архитектура у Црној Гори 1918–1941. године“ (докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 2019, 574, 579.
- 18 Тошева, „Архитектонско одељење Министарства грађевина Краљевине Југославије...“, 114. На њиховој територији годишње је грађено углавном преко 200 објеката.
- 19 Изузев извођења Нигијенског завода, комплекса сацињеног од једноставних монтажних објеката-павиљона.
- 20 Биле су то зграде: Дирекције пошта и телеграфа на Cetinju (1930), Учитељске школе на Cetinju (1931), Нигијенског завода на Cetinju (1931), Централне болнице Зетске бановине на Cetinju (од 1933), зграде/pet vila чиновничких станова Државне хипотекарне банке на Cetinju (1936, 1940), затим филијале Поштанске штедионице у Подгорици (1937), зграде чиновничких станова Поштанске штедионице у Подгорици (1938), Палате правде у Подгорици (1941), Пореске управе у Бару (1938), поште у Херцег Новом (1935), пошта у Котору, Тивту и Подгорици (1940) и Invalidског дома Зетске бановине (1940).
- 21 Ј. Обрадовић, „Израда регулационих и нивелационих планова: Уређење градова“, у: Р. Кушевић (ур.), *Југославија на техничком пољу 1919–1929*, Београд, 2007. (поновљено издање из 1930. године), 60.
- 22 М. Злоковић, „Систематизација западног дијела которске обале“, *Глас Боке*, 6. јануар 1936, 1–2; В. Костић, *Израда храма светије Саве у Тивту*, Тиват, 1997, 116; ДАЦГ, Фонд Краљевске Банске управе Зетске бановине – Техничко одјељење, Ф 10 – Срез берански и Бијело Поље, Пројекат новог водовода и вароши Бијело Поље, прегледан 22. фебруара 1935; ДАЦГ, Фонд Краљевске Банске управе Зетске бановине – Техничко одјељење, Ф 10 – Срез берански и Бијело Поље, Технички опис вароши, Пројекат за електричну централу у Беранама, 1938; Ј. П., „Генерални регулациони план нове вароши Бара усвојен је и изложен на увид“, *Зетски гласник*, 21. јануар 1939; Анон., „Регулациони план Будве“, *Глас Боке*, 8. јул 1939, 1; ДАЦГ, Фонд Краљевске Банске управе Зетске бановине – Техничко одјељење, Ф 68, Генерални регулациони план града Цетиња, Градска водоводна мрежа: Технички извјештај из 1940; Д. Аджић, „Расвјетљавање феномена урбане матрице на примјеру централног језгра града Никшића“ (magistarski rad), Podgorica, 2013, 36–37.
- 23 Анон., „За пољешање Котора и околице“, *Црна Гора*, 4. јул 1922, 4.
- 24 Анон., „Грађевинар“, *Народна ријеч*, 26. новембар 1927, 3; Анон., „Позив на упис акција друштва Грађевинар а.д.“, *Службени гласник Зетске области*, 28. јануар 1928.



Sl. 1. Profana i sakralna arhitektura treće decenije 20. vijeka – statistički prikaz izgrađenih objekata prema vrstama/konfesionalnoj pripadnosti (autorka S. Žunjić)

formiranih izvan Crne Gore (Akcionarskog društva Ulcinj²⁵, Društva prijatelja Budve i okoline,²⁶ osnovanih u Beogradu). Kao rezultat te kompleksne djelatnosti kreiran je korpus međuratne arhitekture u Crnoj Gori, heterogen i obiman, sačinjen od projekata i objekata, profanih i sakralnih, različite namjene, prostorne i oblikovne koncepcije, komponovanih u različitim stilovima koji su postojali u savremenoj arhitekturi Kraljevine, često modifikovanim prožimanjem savremenih stilskih tendencija uticajem graditeljskog nasleđa.

U korpusu profane arhitekture treće decenije kvantitativno se ističu nove školske zgrade, zatim približno ujednačeno slijede bolnički i objekti socijalno-medicinskih ustanova, zgrade građanskih udruženja i hotelske novogradnje (sl. 1).²⁷ Prema preliminarnoj procjeni, može se reći da je približno četvrtinu novih građevina podigla država, dok je broj zgrada realizovanih opštinskim budžetskim sredstvima, uključujući i djelatnost školskih odbora na gradnji školskih objekata, bio veći. Investiranje privatnog kapitala rezultiralo je izvođenjem nekoliko hotelskih novogradnji i rekonstrukcija postojećih hotela, od kojih je sačuvana zgrada hotela „Njujork“ na Cetinju (sl. 2) i većeg broja stambenih i stambeno-poslovnih zgrada.

Projekti za školske zgrade u gradskim centrima kreirani su tokom treće decenije u akademskom stilu (gimnazije u Podgorici i Bijelom Polju, Osnovna škola u Pljevljima), jednako kao i za upravno-administrativna javna zdanja (Opštinski dom u Podgorici, zgrada Okružnog suda u Beranama, upravna zgrada Solane u Ulcinju). Prilikom izgradnje školskih objekata na seoskom području, čije je reprezentativno ostvarenje Osnovna škola u Gluhom Dolu, ispoljio se stav Ministarstva građevina o oslanjanju na graditeljsko nasleđe i jednostavna sredstva arhitektonskog izražavanja.²⁸ Osim u akademskom, profani objekti izvođeni su i u nacionalnom stilu, uglavnom u njegovoj folklornoj varijanti u duhu narodne neimarske tradicije (Dom trezvenosti u Beranama, kuća dr Rista Kusleva u Podgorici i dr.). Zabilježen je i uticaj modernističke koncepcije (npr. u rješenju gornjih partija pročelja Doma Zanatlijsko-radničkog udruženja u Nikšiću, na pročelnoj fasadi hotela „Imperijal“ u Podgorici), zatim ar dekoa (na zgradi Podgoričke banke u Podgorici) i neoromantičarske reminiscencije srednjovjekovne arhitekture. Elementi različitih stilova često su se miješali na istom zdanju,

25 Anon., „Акционарско Друштво 'Улцињ'“, *Црна Гора*, 4. април 1924, 3; Anon., „Уплата друге рате акција друштва 'Улцињ'“, *Зейски вјасник*, 6. јул 1932.

26 Anon., „У Будви и на цијелом Јужном Приморју љетује много гости“, *Глас Боке*, 16. јул 1938, 4.

27 На постојећем нивоу познавања, према апроксимативној процјени, може се рећи да су школски објекти чинили око 50% новоподигнутих грађевина, објекти болничких и социјално-медицинских установа око 13%, зграде грађанских удружења око 10%, hotelske novogradnje oko 10% itd. Vidjeti: Жуњић, „Архитектура у Црној Гори 1918–1941. године...“, 575.

28 Тошева, „Архитектонско одељење Министарства грађевина Краљевине Југославије...“, 265–266.



Sl. 2. Nepoznati arhitekta, Hotel „Njujork“ na Cetinju, izgled pročeljne fasade, dovršen 1929. godine (Izvor: Anon., „Devastacija crnogorske kulturne baštine“, 5. april 2016, <https://www.montenegro-canada.com/articles/article/8958223/185642.htm>)

kao što je to slučaj sa zgradom Podgoričke banke u Podgorici i hotelu „Njujork“ na Cetinju (sl. 2), rezultirajući brojnim djelima tranzitivne oblikovne koncepcije.

U građevinskim sekcijama, u državnoj službi, bili su zaposleni arhitekti Milan Karlovac i Miladin Prljević, kao i nekoliko građevinskih inženjera iz Crne Gore, obrazovanih na Tehničkom fakultetu u Beogradu, među kojima se posebno isticao Veliša Popović.²⁹ Povećanje broja crnogorskih učenika i studenata na tehničkim školama i fakultetima zabilježeno je upravo u periodu posle Prvog svjetskog rata, kada su se najviše školovali u Beogradu, a zatim u drugim evropskim centrima – Pragu, Moskvi, Petrogradu, Ženevi, Parizu, budući da takva mogućnost nije postojala u Crnoj Gori.³⁰ Autori projekata pojedinih reprezentativnih zdanja bili su državni graditelji koji službom neposredno nisu vezani za Crnu Goru – Nikolaj Krasnov, arhitekta Ministarstva građevina, Fridrih Valenta, arhitekta Dubrovačke građevinske direkcije, Gvido Grisogono, inženjer savjetnik Uprave monopola.³¹ Na postojećem nivou poznavanja, s obzirom na etimologiju imena brojnih stručnjaka, može se pretpostaviti da su tokom treće decenije 20. vijeka inženjeri emigranti iz Rusije činili više od polovine ukupnog broja graditelja čije je djelovanje evidentirano na teritoriji Crne Gore. Uglavnom su radili u građevinskim sekcijama, a nekolicina i u sopstvenim tehničkim biroima. Pojedini su bili aktivni i u sljedećoj deceniji, poput Vladimira Sukurenka, Gljeba Nadarova, Mstislava Titova. Poznato je da su neki od njih već početkom dvadesetih godina obavljali samostalnu praksu na Cetinju, građevinski inženjeri Sergije Tarnovskij i Aleksandar Mordvinov, koji je vodio Tehničko-građevinski biro „Zeta“, dok je u Nikšiću djelovao Vladimir Sukurenko, ovlašćeni građevinski inženjer nakon 1926. godine.³² Istoriografija upućuje i na savremeno djelovanje još jednog emigranta iz Rusije, arhitekta Jermolajeva u Podgorici, kao i na privatnu projektantsko-građevinsku djelatnost Blaža Vujovića, arhitekta domaćeg porijekla.³³ Krajem dvadesetih godina na Cetinju je javnu praksu u struci građevinskog inženjerstva obavljao i Josip Marinović, ovlašćeni građevinski inženjer iz Splita.³⁴

29 Anon., „Допутовао“, *Народна ријеч*, 9. фебруар 1921, 2; З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд, 2008, 323–324, 331–334.

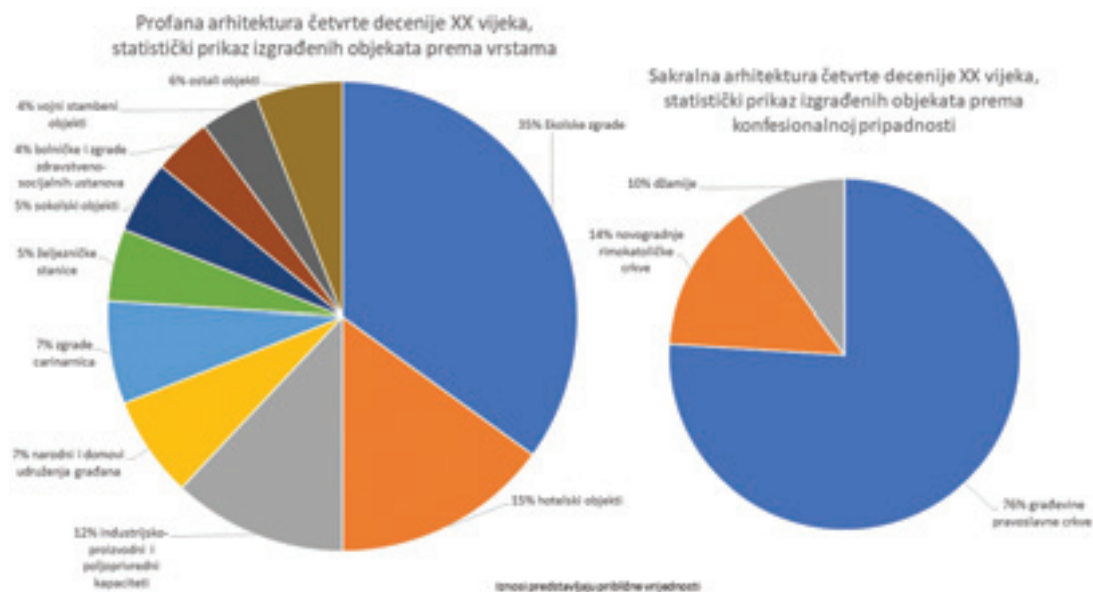
30 М. Пејовић, „Школовање црногорске омладине на техничким факултетима у иностранству у периоду друге половине 19. вијека до краја друге деценије 20. вијека“, *Пинус записи* 1, 1995, 113, 118.

31 Љ. Дурковић Јакшић, *Њејош и Ловћен*, Београд, 1971, 191, 203–205; Архив Југославије, Фонд 62 – Министарство грађевина Краљевине Југославије, фасцикла 1498, Предрачун за рестаурацију капеле на гробу Владике Петра на Ловћену, арх. Николај Краснов, 2. мај 1925; ДАЦГ, Фонд Краљевске Банске управе Зетске бановине-Техничко одјељење, Ф 23 – Срез подгорички, Пројекат новоградње Велике гимназије у Подгорици, арх. Ф. Валента, мај 1926; А. Ваће, „Архитектура Дубровника између два свјетска рата“ (докtorsки рад), Филозофски факултет, Загреб, 2015, 121; Љ. Благојевић и В. Вукићевић, „Hotel 'Ko-op' u Ulcinju“, *Prostor* 1 (45) 21, 2013, 18.

32 Анон. (новински оглас, Зета: А. Мердвинов), *Народна ријеч*, 6. јануар 1923, 4; Анон. (дозволе за радње, технички биро: Сергеје Тарновскиј), *Ойштински гласник Цейшње*, 30. април 1921; Анон., „Одобрена пракса инжињера и архитекта“, *Службени гласник Зетске области*, 13. март 1926.

33 Д. Лаличић, *Фолклорна и монументална архитектура у Црној Гори*, Подгорица, 1999, 81; G. Radović, *Архитектура Cetinja od XV vijeka do Drugog svjetskog rata*, Podgorica, 2012, 168.

34 Анон., „Одобрена пракса инжињера“, *Народна ријеч*, 15. септембар 1928, 3; Анон. (новински оглас, инг. Јосип Мариновић), *Народна ријеч*, 3. децембар 1928, 3.



Sl. 3. Profana i sakralna arhitektura četvrte decenije 20. vijeka – statistički prikaz izgrađenih objekata prema vrstama/konfesionalnoj pripadnosti (autorka S. Žunjić)

U korpusu profane arhitekture četvrte decenije kvantitativno se ističu nove školske zgrade, zatim slijede novogradnje hotela i industrijsko-proizvodnih i poljoprivrednih kapaciteta itd. (sl. 3).³⁵ Napominjući da je mnoštvo pojedinačnih građevina realizovano sredstvima koja su u konačnom iznosu rezultat ulaganja različitih investitora, može se reći da je banovinski i državni budžet predstavljao izvor finansiranja za veći broj novih zgrada nego što je to bio slučaj sa investiranjem opštinskih budžetskih suma i ulaganjem privatnog kapitala u fabričke i hotelsko-turističke objekte. Na postojećem nivou poznavanja, može se reći da su objekti koji su građeni banovinskim i državnim budžetskim sredstvima činili približno 40% ukupnog broja novopodignutih građevina.³⁶

Jedno od najznačajnijih zdanja banovinskih uprava u Kraljevini Jugoslaviji,³⁷ reprezentativna zgrada Banske uprave na Cetinju, sagrađena je prema projektu arhitekta Nikolaja Krasnova. Akademistički koncipirana palata, sa neoromantičarskim reminiscencijama primjetnim u rješenju fasada i pojedinim elementima čitljivim u modernističkom ključu,³⁸ karakterističnom oblikovnom koncepcijom evocirala je duh graditeljske tradicije šire regije, izražavajući autentičan identitet i naglašavajući moć novoustanovljene banovinske upravne vlasti, saglasno ideologiji integralnog jugoslovenstva i sinkretističkom modelu arhitekture.³⁹ Tokom četvrte decenije, kao rezultat dodira i miješanja stilova, tranzitivna koncepcija forme značajno je obilježila profanu arhitekturu, što je uočljivo u oblikovanju zgrada činovničkih stanova na Cetinju, Banovinskog hotela u Ulcinju, hotela „Avala“ u Budvi i drugih objekata. Saglasno tom toku, školske zgrade u gradskim centrima, gimnazija na Cetinju i u Beranama i Osnovna škola na Cetinju realizovane su u maniru modernizovanog akademizma. Kombinovanjem akademskog i modernog metoda oblikovana je i zgrada Državne hipotekarne banke na Cetinju, na kojoj se može zapaziti i anticipiranje arhitektonskog monumentalizma. Tridesetih godina profane građevine su izvođene i u modernizovanom folklornom stilu (Narodni dom u Risnu, Dom narodnog zdravlja u Budvi). Profani objekti realizovani u nacionalnom stilu pripadaju njegovoj fol-

35 Na postojećem nivou poznavanja, prema aproksimativnoj procjeni, može se reći da su školski objekti činili oko 35% novopodignutih građevina, hotelske novogradnje oko 15%, industrijsko-proizvodni i poljoprivredni kapaciteti oko 12%, a zatim u rasponu vrijednosti od približno 7–4% narodni domovi i domovi udruženja građana, carinarnice, željezničke stanice, sokolski objekti, zgrade zdravstvenih ustanova itd. Vidjeti: Жуњић, „Архитектура у Црној Гори 1918–1941. године...“, 576.

36 Ukupne privatne investicije bile su veće, s obzirom na mnogobrojne stambene i stambeno-poslovne novogradnje. Pod opštinskim ulaganjima podrazumijevaju se i zgrade osnovnih škola izvođene od školskih opština.

37 И. Марковић, „О архитектури зграде Краљевске банске управе Зетске бановине“, *Новоизазарски зборник* 28, 2004, 115, 130.

38 А. Кадијевић, „Рад Николаја Краснова у Министарству грађевина Краљевине СХС / Југославије у Београду од 1922. до 1939. године“, *Годишњак града Београда* 44, 1997, 238–239.

39 А. Игњатовић, *Југослоvenство и архитектура 1904–1941*, Београд, 2007, 307, 369, 383–384.



Sl. 4. Marijan Haberle i Hinko Bauer, Hotel „Ko-op“ u Ulcinju, perspektivni izgled, 1939. godina (Izvor: Ст. Д. „Свечано отварање великог хотела Савеза чиновничких задруга 9 јула у Улцињу“, *Слободна мисао*, 9. јул 1939, 3)

klornoj orijentaciji, inspirisanoj uglavnom neimarskom tradicijom Primorja (željeznička stanica u Herceg Novom), ali i crnogorskog i hercegovačkog zaleđa (željeznička stanica u Nikšiću), šumovitog planinskog područja (hotel „Durmitor“ na Žabljaku), rijetko orijentalno-balkanskog ili nasljeđa ravnicaškog kraja. U duhu graditeljskog nasljeđa šire primorske regije realizovane su zgrade kraljevskog ljetnjikovca na Miločeru. Na jednom broju zdanja uočljive su neoromantičarske evokacije srednjovjekovne arhitekture (zgrada Komore u Podgorici), na pojedinima uticaj ar dekoa (Sokolski dom u Podgorici, zgrada braće Šestani na Cetinju). Reprezentativno modernističko ostvarenje arhitekture međuratnog doba je hotel „Ko-op“ u Ulcinju, koji je realizovan prema projektu Marijana Haberlea i Hinka Bauera u funkcionalističkom maniru (sl. 4).⁴⁰ Značajni su modernistički koncipirani objekti Telegrafsko-telefonska centrala u Igalu, Silos u Nikšiću i Dom narodnog zdravlja sa bolničkim odjeljenjem u Risnu arhitekta Milana Zlokovića, koji je projektovan saglasno principima modernog funkcionalizma i uz uvažavanje tradicionalnog graditeljstva mediteranskog podneblja.⁴¹

U korpusu sakralne arhitekture treće decenije kvantitativno dominiraju građevine pravoslavne crkve u odnosu na znatno manji broj rimokatoličkih zdanja (sl. 1). Kvantitativno se ističući u odnosu na manji broj objekata rimokatoličke crkve i islamskih džamija, pravoslavni crkveni objekti čine približno tri četvrtine korpusa sakralne arhitekture tridesetih godina (sl. 3).⁴² Pravoslavne crkvene građevine komponovane su u nacionalnom stilu u duhu srednjovjekovne graditeljske tradicije, najčešće romaničke (Crkva Sv. Đorđa u Gusinju; Crkvice-kapela u Pašinoj Vodi kod Žabljaka, Crkva Sv. Vasilija Ostroškog u Zoganju), a zatim raške graditeljske škole (Crkva Hristovog Vaznesenja u Farmacima kod Podgorice). Eklektičnost pristupa na sakralnim zdanjima inspirisanim različitim uzorima čitljiva je u realizovanju pojedinih elemenata u znaku romaničkog graditeljstva, srpsko-vizantijskog stila, raške i moravske graditeljske škole, u njihovom spajanju i miješanju, čije je reprezentativno ostvarenje Crkva Sv. Save u Tivtu. Time je tranzitivna koncepcija forme, kao važno obilježje arhitekture međuratnog doba, odgovarajući izraz pronašla i u sakralnim zdanjima. I rimokatoličke crkvene građevine realizovane su uglavnom saglasno romaničkom oblikovnom modelu (Crkva Sv. Antona u Tuzima, Crkva Sv. Antona u Gusinju), dok su reprezentativna zdanja projektovana eklektičnim metodom u stilu akademizma (kompleks Nadbiskupije u Baru). Malobrojne, jednostavno oblikovane džamije izvođene su tridesetih godina u skladu sa domaćom islamskom tradicijom.

U Tehničkom odjeljenju Banske uprave i tehničkim odjeljcima pri sreskim načelstvima bilo je zaposleno znatno više građevinskih inženjera i arhitekata nego što je to bio slučaj u trećoj deceni-

40 Blagojević i Vukićević, „Hotel 'Ko-op' u Ulcinju...“, 16, 21–22.

41 Lj. Blagojević, *Itinereri: Moderna i Mediteran: tragovima arhitekata Nikole Dobrovića i Milana Zlokovića*, Beograd, 2015, 86, 107–108.

42 Prema približnoj procjeni, od ukupnog broja sakralnih novogradnji realizovanih u trećoj deceniji 20. vijeka oko 85% činile su pravoslavne crkvene građevine, a oko 15% rimokatoličke. Tokom četvrte decenije, pravoslavne crkvene građevine činile su približno oko 76% ukupnog broja novoizgrađenih sakralnih objekata, rimokatoličke crkvene građevine oko 14%, a islamske džamije oko 10%. Vidjeti: Жуњић, „Архитектура у Црној Гори 1918–1941. године...“, 576, 578.

ji. Jedan broj graditelja djelovao je u službi opštinskih tehničkih vlasti, državnih vojnih i medicinsko-socijalnih ustanova. Dijelom je poznat i rad jednog broja ovlašćenih građevinskih inženjera tog doba, kao što su Vladimir Sukurenko i Gligorije Vukčević.⁴³ Od ukupnog broja graditelja kvantitativno su se i dalje isticali ruski emigranti, školovani u Rusiji, ali i u Kraljevini SHS/Jugoslaviji, kao i jugoslavenski arhitekati i građevinski inženjeri koji su obrazovani uglavnom na Tehničkom fakultetu u Beogradu i manjim dijelom na Tehničkom fakultetu u Zagrebu. Ujednačen odnos između broja ruskih emigranata mlađe generacije koji su se školovali na Arhitektonskom odjelu Tehničkog fakulteta u Zagrebu – Viktor Zaljevski i Ivan Latišev, i na Arhitektonskom odsjeku Tehničkog fakulteta u Beogradu – Lav Plahov i Rastislav Sazonov,⁴⁴ indikativan je stoga za buduće istraživanje oblikovnih i dekorativnih koncepcija njihovih ostvarenja, međusobnog odnosa i uticaja. Tridesetih godina je zabilježena aktivnost većeg broja arhitekata u odnosu na prethodnu deceniju. Osim pomenutih emigranata iz Rusije, kojima pripada i Boris Pozdnjakov, djelovalo je nekoliko arhitekata obrazovanih na Tehničkom fakultetu u Beogradu – Anka Marković Zečević, Radovan Beljić, Ljubomir Knežević,⁴⁵ kao i Petar Vukotić⁴⁶ i Novica Vušović, arhitekati crnogorskog porijekla. U državnoj službi radili su i Mirko Rendić i Ivan Dračić, koji su diplomirali na Arhitektonskom odjelu Tehničkog fakulteta u Zagrebu.⁴⁷ Osim građevinskih inženjera emigranata iz Rusije i onih ranije aktivnih i novoangažovanih, poput Lava Lukina, Đorđa Sopockog i drugih, značajno je bilo djelovanje inženjera porijeklom iz Crne Gore, školovanih na Građevinskom odsjeku Tehničkog fakulteta u Beogradu. Među njima su se naročito isticali Gligorije Vukčević, koji je u sopstvenom preduzeću obavljao samostalnu praksu, i Veliša Popović, opštinski inženjer u Podgorici. Kreativni potencijal arhitektonске struke značajno su obogatile stvaralačke koncepcije i realizacije uglednih graditelja koji neposrednim radnim angažmanom nisu bili vezani za ustanove ili projektne biroe na teritoriji Crne Gore, poput državnih arhitekata zaposlenih u Arhitektonskom odjeljenju Ministarstva građevina – Nikolaja Krasnova, Dimitrija M. Leka, Gojka Todića, Dragana Gudovića, zatim arhitekate Državne hipotekarne banke Vojina Petrovića⁴⁸ i drugih arhitekata – Milana Zlokovića, profesora Arhitektonskog fakulteta u Beogradu, Dragomira Tadića, profesora Srednjetehtničke škole u Beogradu i dvorskog arhitekate, Rajka Tatića, angažovanog u službi Tehničke direkcije grada Beograda i Dvora, zatim arhitekate Aleksandra Vasića, građevinskog inženjera Mijata Trojanovića⁴⁹ i arhitekata školovanih na Tehničkoj visokoj školi i Tehničkom fakultetu u Zagrebu – Dragana Petrika, Marijana Haberlea i Hinka Bauera.⁵⁰

Uzimajući u obzir heterogenost činilaca koji su uticali na arhitekturu u Crnoj Gori između dva rata, može se zaključiti da su zvanični institucionalni kontekst i iz njega proistekle smjernice i tokovi značajno odredili tu kompleksnu djelatnost i uticali na njen razvoj.

43 Маневић (ур.), *Лексикон неумара...*, 79.

44 ДАЦГ, Фонд Краљевске Банске управе Зетске бановине – Техничко одјељење, персонална досијеа: Ф „ВИГЗЖНО“, Службенички досије Виктора Заљевског; Ф „П-24“, Службенички досије Лава Плахова; Ф „С-III 37“, Службенички досије Растислава Сазонова; А. Кадљевић, „Дјелатност руских архитеката у Хрватској и Југославији (1920.-1980.)“, *Prostor* 2 (56) 26, 2018, 314.

45 Д. Ђурић Замоло, „Грађа за проучавање дела жена архитеката са Београдског универзитета генерације 1896–1940. године“, *ПИНУС Зайиси* 5, 1996, 26–30; *Именик дипломираних инжењера и архитеката на Техничком факултету Универзитета у Београду 1919–1938*, Београд 1939, 17, 25, 95; Анон., „Нови шеф одјека (арх. Радован Бељић)“, *Зетски гласник*, 11. мај 1935; Анон., „Банска ријешења (арх. приправник Љубомир Кнежевић)“, *Зетски гласник*, 23. мај 1936.

46 Маневић (ур.), *Лексикон неумара...*, 77.

47 ДАЦГ, Фонд Краљевске Банске управе Зетске бановине – Техничко одјељење, персонална досијеа: Ф „Д“..., Службенички досије Ива Драчића; *Sveučilište u Zagrebu – Arhitektonski fakultet 1919./1920.-1999./2000, osamdeset godina izobrazbe arhitekata u Hrvatskoj*, Zagreb, 2000, 313–314.

48 Љ. Милетић Абрамовић, „Живот и дело архитекте Димитрија М. Лека“ (магистарски рад), Београд 1998, 49–51; ДАЦГ, Фонд Краљевске Банске управе Зетске бановине – Техничко одјељење, Ф 63 – Чиновнички станови-Цетиње, Пројекат зграда за чиновничке станове на Цетињу, арх. Гојко Тодић, 1930; Архив Југославије, Фонд Министарства грађевина – збирка планова Архитектонског одељења бр. 724, План за нову зграду Царинарнице у Бару, арх. Драган Гудовић, децембар 1934; Анон., „Хипотекарна банка подиже своју филијалу на Цетињу“, *Време*, 25. март 1931, 4.

49 Владојевић, *Itinerari: Moderna i Mediteran...*, 133–139, 199; ДАЦГ, Фонд Краљевске Банске управе Зетске бановине – Техничко одјељење, Ф 16 – Срез Котор, Пројекат хотела у Будви сопственика „Будва“ а.д., арх. Драгомир Тадић, без датума израде; Игњатовић, *Jugoslovenstvo u arhitekturi...*, 380; С. Михајлов, *Рајко М. Тадић. 1900–1979*, Београд, 2013, 125–128; Ст. Димитријевић, „За планинарско насеље под Дурмитором: Један велики потхват друштва 'Дурмитор'“, *Слободна мисао*, 24. март 1935, 2; Маневић (ур.), *Лексикон неумара...*, 367.

50 Анон., „Дом народног здравља у Будви“, *Полићика*, 7. април 1940, 23; *Sveučilište u Zagrebu – Arhitektonski fakultet 1919./1920.-1999./2000...*, 313.

Privatna projektantska praksa u Srbiji u međuratnom periodu: 1918–1941.

Marija Pokrajac

Uvod

Tema privatne projektantske prakse u Srbiji međuratnog perioda slojevita je i ima socijalno uporište. Bez jedinstvenog spiska arhitektonskih biroa koji su delovali u ovom periodu,¹ teško je dobiti uvid o njihovoj rasprostranjenosti. Od velike pomoći su spiskovi u dnevnoj štampi koji se odnose na rad ovlašćenih inženjera i arhitekata, u kojima se često navode i adrese njihovih poslovnica (sl. 1).² Akcenat ovog rada je pre svega stavljen na delatnost i sastav privatnih arhitektonskih biroa u međuratnom periodu, na zakonske regulative koje su protokolisale njihov rad, a manje pažnje je posvećeno graditeljskim opusima i stilskim predilekcijama.

Obnova arhitektonskog korpusa u Srbiji nakon Prvog svetskog rata

Nakon Prvog svetskog rata dolazi do devastacije građevinskog fonda, ali i generacijske kadrovske smene, što stavlja Beograd na čelo svih razvojnih centara sa preko osamdeset procenata raspoloživih inženjera.³ U unutrašnjosti zemlje arhitekata skoro da nije ni bilo. Arhitektonske poslove su uglavnom obavljali inženjeri u okružnim centrima.⁴ Privredni razvoj nije doveo do priliva kapitala u ratom devastiran grad, sa preko dvadeset pet procenata uništenog građevinskog fonda i desetkovanim stanovništvom.

Obnova i razvoj zemlje zahtevali su veći broj stručnjaka u svim granama privrede, a nedostatak činovničkog aparata na polju arhitekture nadomestio je veći broj emigranata iz Rusije koji se naselio u Kraljevini Jugoslaviji između 1919. i 1921. godine.⁵ Osim Rusa i Srba, u Beogradu su u međuratnom periodu radili i arhitekti jevrejskog, hrvatskog i češkog porekla. Značajan broj arhitekata koji su se naselili u Novi Sad poticao je iz bivših krajeva Austrougarske monarhije. U tom periodu, rad žena arhitekata sve više dolazi do izražaja. U umetničkom pogledu, bila je uočljiva koegzistencija tri antagonističke stilske ideologije, dva državna stila, iscrpljena u monumentalnim javnim građevinama, akademizam i srpsko-jugoslovenski stil, i pročišćeni modernizam koji se od četrdesetih godina našao na vrhu stilskih predilekcija.⁶ Arhitekti tog vremena bili su zaposleni u nadležnim ministarstvima, Tehničkoj direkciji, zaduženoj pretežno za izradu urbanističkih planova⁷, i birokratski

1 Prema istraživanju koje je autorka sproveda u Arhivu Jugoslavije u Beogradu, uvidom u građu fondova Ministarstva prosvete Kraljevine Jugoslavije i Ministarstva građevina Kraljevine Jugoslavije.

2 Анон., „Списак одобрених планова зидања од 11. марта до 28. маја 1930. год“, *Београдске оштинске новине*, 13. јул 1930, 759.

3 A. Kadjević, „Srpska arhitektura u 1926. godini – između kontinuiteta i promene“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog Fakulteta Univerziteta u Beogradu* 12, 2016, 101.

4 Б. Којић, *Друштвени услови развоја архитектонске струге у Београду 1920–1940. године*, Београд, 1979, 3.

5 Videti: M. Đurđević i A. Kadjević, „Russian Emigrant Architects in Yugoslavia (1918–1941)“, *Centropa* 2, 2001, 139–148.

6 A. Kadjević, „Poimanje čistote stila i autorskog izraza u novijoj srpskoj arhitekturi. Comprehension of the purity of style and the authorial expression in recent Serbian architecture“, u: D. Jelenković (ur.), *Čist izraz. 13. Bijenale umetnosti*, Pančevo, 2008, 19.

7 Videti: Z. Vuksanović Macura, *Život na ivici: Stanovanje sirotinje u Beogradu 1918–1941*, Beograd, 2012, 77.

The image shows a page from a 1926 directory listing authorized engineers and architects in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. The page is divided into two main sections: 'I. Грађевинарски инжењери' (Civil Engineers) and 'II. Архитекти' (Architects). Each section contains a list of names, their locations, and other relevant information. Below the lists are several advertisements, including one for 'Једна истајза ЗЕРЛО БЕАНЖИНИРАЊА-а и ЗСО...' and another for 'Обшћинска Задруга'.

Sl. 1. Spisak ovlašćenih inženjera i arhitekata Beogradske inženjerske komore, 1926. godine (Izvor: *Време*, 10. јун 1926)

nesputani, u privatnim projektantskim biroima.⁸ Privatna praksa je bila dozvoljena samo arhitektima koji su stekli status ovlašćenog arhitekta i koji nisu bili zaposleni u državnim institucijama.⁹ Posao u privatnoj praksi imao je određene privilegije, u vidu slobode autora koji su bili ujedno i nadzorno-preduzimački subjekti poslovanja.¹⁰

Zakonska regulativa

Pre definisanja zakonskih propisa, arhitekti koji nisu bili zaposleni u državnoj službi imali su brojne probleme. Često se dešavalo da ih naručioci potcene, ne želeći da ih isplate u celini.¹¹ Veliki značaj je imalo donošenje *Privremene uredbe o osnivanju Inženjerskih komora u Kraljevini SHS 1924. godine i Privremene uredbe o ovlašćenim inženjerima i arhitektima*. Na taj način su građevinski preduzimači, inženjeri i arhitekti pripali Inženjerskoj komori, a graditelji i zidari Zanatskoj komori. U Inženjerskoj komori su postojali članovi preduzimači i projektanti. Preduzimači su obavljali poslove materijalnog tipa a projektanti bili u prednosti jer su imali i pravo da projektuju.¹² Među projektantima se, nakon donošenja *Uredbe o ovlašćenim inženjerima 1924. godine*, oformila posebna grupa koja se samostalno bavila projektovanjem. Honorisanje projektantskog rada bilo je regulisano pravilnicima Udruženja arhitekata i Inženjerske komore. Pravilnik Komore je predviđao pristojne zarade za projektante, izražene u procentima od vrednosti izvršenih radova.

8 С. Стојановић, *Српски неимар: Опис грађевинских радова и израда са сликама*, Београд, 1990, 18.
 9 С. Тошева, *Градигиљевство у служби државе: делатности и остварења Архитектонског одељења Министарства грађевина у Српској архитектурној 1918–1941*, Београд, 2018, 62; Кojiћ, *Друштвени услови...*, 4.
 10 А. Kadijević, "Between unitarism and regionalisms: Architecture in Yugoslavia 1918–1941", in: *Architecture of independence in Central Europe / Architektura niepodległości w Europie Środkowej*, International cultural centre, Krakow, 2018, 258.
 11 М. Борисављевић, „О одређивању хонорара архитеката“, *Правда*, 25. новембар 1928, 8.
 12 Тошева, *Градигиљевство...*, 60–62.

U praksi su, ipak, nagrade bile manje. Prigovor na taj pravilnik iznosi arhitekta Milutin Borisavljević, navodeći da u njegovom članu 23 nisu navedeni „zemljani, kamenarski i drugi radovi“, osim odnosa između „grubog zidanja i završnih radova“. Takođe navodi i manu člana 26, kome nedostaje klasifikacija zgrada, radi lakšeg izračunavanja zarade arhitekta kad je poznata samo aproksimativna vrednost cene građevine.¹³ *Zakon o ovlašćenim inženjerima i arhitektima* donet je 1937. godine i time je njihov rad potpuno protokolisan.¹⁴ Određeno je da diplomci tehničkih fakulteta i visokih tehničkih škola isključivo mogu nositi naziv „inženjer za arhitekturu“, a umetničkih akademija „arhitekti“, dok su svi ostali spadali u građevinare i tehničare.¹⁵ Da bi ostvario pravo na sopstvenu privatnu praksu, arhitekt je trebalo da položi državni ispit za ovlašćene inženjere i arhitekta, a ministar građevina je doneo *Pravilnik o polaganju državnog ispita ovlašćenih inženjera svih profila*.¹⁶ Pravo na polaganje ispita imala su sva lica koja su završila tehnički fakultet ili visoku tehničku školu u rangu fakulteta i stekla status inženjera. Licima koja su položila državni ispit a napustila državnu službu ispit se uvažavao samo ako su proveli u državnoj službi najmanje pet godina u trenutku polaganja, pri čemu se školska praksa nije uzimala u obzir. Kandidati su polagali usmeni i pismeni ispit iz one struke za koju su stekli stručnu spremu. Bili su u obavezi da poznaju uredbe i pravilnike zakona potrebnih za samostalan rad. Nakon položenog ispita, kandidati su polagali zakletvu pred šefom nadležne građevinske sekcije.¹⁷ Otvorivši sopstvenu projektantsku praksu, pojedini ovlašćeni arhitekti su u svojim biroima zapošljavali pomoćnike za razradu projekata, iscrtavanje planova, predračune i opise radova. Najčešće su primali porudžbine u sopstvenim stanovima, dok su umnožavanje planova vršile specijalne zanatske radnje biroa.¹⁸ Projektantski biro su povremeno saradivali sa inženjerima za proračune konstrukcija, za poslove instalacije, postavljanje vodovodne i kanalizacione mreže, pri čemu naručilac projekta sa tim stručnjacima nije pregovarao.¹⁹

Privatni arhitektonski biro u međuratnom periodu

Jedan od prvih arhitektonskih biroa u Beogradu vodio je arhitekta Milan Antonović,²⁰ dok je prvu inženjersku kancelariju u Beogradu osnovao inženjer Miloš Savčić 1893. godine.²¹ Beograd je u to vreme bio bogat građevinskim preduzećima, dok su građevinski inženjeri, poput Savčića, bili u manjini. Njegov saradnik u birou bio je arhitekta Danilo Vladislavljević, sa kojim je 1921. godine projektovao zgradu Izvozne banke u Beogradu, gde je prvi put u Srbiji upotrebljen Herbst sistem od armiranog betona za međuspratne konstrukcije.²² Za vreme Prvog svetskog rata, arhiva te kancelarije je potpuno uništena, a njenu delatnost nastavlja preduzeće „Labor“ na istoj adresi, Topličin venac 14, sa radionicom u Bosanskoj ulici 62. Na čelu preduzeća „Labor“ našli su se Vladeta Savčić i Aleksandar Acović, zet Miloša Savčića.²³ Preduzeće se uglavnom bavilo projektovanjem zgrada, palata i železnica.²⁴ Svoju karijeru je u „Laboru“ započeo i sin Danila Vladislavljevića, Vladislav,

13 Борисављевић, „О одређивању хонорара...“, 8.

14 Архив Југославије, Министарство грађевина КЈ, Закон о овлашћеним инженјерима, F 1630; Тошева, *Градињелство...*, 62.

15 *Нав. место*.

16 Тошева, *Градињелство...*, 60–62; Анон., „Правилник о полагању државног испита овлашћених инжењера“, *Време*, 6. октобар 1932, 9.

17 Анон., „Правилник о полагању...“; Тошева, *Градињелство...*, 68.

18 Којић, *Друшћивени услови...*, 7.

19 *Нав. месџо*.

20 Н. Несторовић, *Грађевине и архитектџи у Београду џрошлџ сџолећа*, Београд, 1937, 89; Д. Ђурић Замоло, *Градињелџи Београда 1815–1914*, Београд, 2010, 22–39; З. Маневић, *Лексикон неимара*, Београд, 2008, 13.

21 *50 џодина рада инжењера Милоша Савчића (1889–1939)*, Београд, 1939, 13–23; Ђурић Замоло, *Градињелџи...*, 288–299.

22 Ђурић Замоло, *Градињелџи...*, 82–93; М. Покрајас, „Допринос архитекте Данила Владисављевића у трансформацији јавних простора Београда крајем XIX и почетком XX века“, *Кулџура* 154, 2017, 82; М. Покрајас, „Danilo Vladislavljević: an architect at the turn of the 19th to 20th century“, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 45, 2017, 230.

23 Анон., „Читуља: Милош Савчић“, *Време*, 10. март 1941.

24 Preduzeću je priпао zadatak da izgradi prugu i put u blizini Ibarske klisure, a investiralo je i u izgradnju spomenika izginulim ibarskim junacima. Videti: Анон., „Споменик изгинулим ибарским јунацима на ибарској клисури“, *Правда*, 16. јул 1931, 11; В. Недељковић, „Споменик српским ратницима 1912–1918 у Полумиру“, *Наша џрошлџ* 12, 2011, 125.



Sl. 2. Oglasi arhitektonskih biroa u Beogradu, 1922. godina (Izvor: *Цео Београд: агресно-информациона књига за Београд*, Београд 1922)

koji je 1933. godine otvorio biro u sopstvenoj kući, u Gospodar Jevremovoj ulici 57.²⁵ Težak period za građevinsku struku usledio je u godinama nakon svetske ekonomske krize 1929. godine, pa se tako u dnevnoj štampi navodi da su 1933. godine produktivno poslovala samo preduzeće „Labor“, biro Laze Kostića i Božidara Živadinovića, preduzeće „Rad“, arhitekti Milan Sekulić, Aleksandar Janković i Vljako Stojković, dok je najveće poslove obavljalo preduzeće „Tuner i Vagner“ sa kapitalom u stranim rukama.²⁶ Međuratni period je obeležilo osnivanje stručnih asocijacija srpskih arhitekata inkorporiranih u sisteme jugoslovenskih tehničkih udruženja, koje su jačale vezu između javnog i privatnog sektora.²⁷ Nije bila retka pojava da su arhitekti, iz želje za većom slobodom ili boljim finansijskim položajem, napuštali državnu službu, osnivajući sopstvene arhitektonske biroe. To je bio slučaj sa arhitektom Dragutinom Maslačem, koji je nakon rada u državnoj službi, zajedno sa arhitektom Zarijom Markovićem, 1921. godine otvorio projektantsko-preduzi- mački biro „Pionir“, u prizemlju zgrade koju je projektovao za doktora Momčila Ninčića na Obilićevom vencu. Narednih pet godina, koliko je funkcionisao biro, obeležilo je najproduktivniji period u stvaralaštvu Dragutina Maslača.²⁸

Jedan od najznačajnijih srpskih arhitekata, budimpeštanski student, Dragiša Brašovan svoju plodnu karijeru u Beogradu započeo je pod okriljem sopstvenog biroa „Arhitekt“, koji je osnovao sa arhitektima Milanom Sekulićem i Mihajlom Petrovićem Obućinom, 1921. godine (sl. 2).²⁹ Sedište firme se nalazilo u Knez Mihailovoj ulici 38, gde su kancelariju delili sa jednim advokatom. Kako nisu raspolagali sopstvenim kapitalom, svi radovi su se odvijali u režiji naručilaca. Projektantski deo posla je pripao Brašovanu, a ugovarački Sekuliću.³⁰ Firma je postigla značajan uspeh na konkursu za projektovanje zgrade Ministarstva šuma i ruda³¹, a labudova pesma biroa „Arhitekt“ bio je projekat za zgradu Eskontne banke u Nušićevoj ulici 1924. godine, kada je biro raspušten.³² Od 1925. godine, Brašovan radi pod okriljem sopstvenog biroa „Arhitekt Dragiša Brašovan“, gde su mu saradnici bili Andrej Vasiljevič Papkov (Андрей Васильевич Папков), Nikolaj Vladimirovič Mesaroš (Николай Владимирович Месарош), Aleksandar Sekulić i Dragan Gudović, Brašovanov prijatelj.³³ Arhitekta Milan Sekulić, koji je pre saradnje sa Brašovanom radio pod okriljem sopstvenog biroa „Pionir“, gde se bavio visokogradnjom i podizanjem industrijskih objekata, nastavlja samostalnu praksu i nakon 1924. godine.³⁴

25 С. Максић, „Архитекта Владислав Владисављевић (1905–1961)“, *Архитектура и урбанизам* 2, 1995, 90; М. Покрајач, „Историја куће породице Владисављевић на углу Господар Јевремове и Доситејевог улице“, *Наслеђе* 18, 2017, 25–33.

26 М. Кнежевић, „Колико се зида у Београду“, *Правда*, 22. април 1934, 5.

27 Удружење југословенских инжењера и архитеката основано је 1919, а Група архитеката модерног правца 1928. године. Видети: А. Игњатовић, „Дом Удружења југословенских инжењера и архитеката у Београду“, *Наслеђе* 7, 2006, 88; В. Камилић, „Осврт на делатност Групе архитеката модерног правца“, *Годишњак града Београда* 55–56, 2008–2009, 239–264.

28 М. Јанакова Грујић, *Архитектура Драгишин Маслаћ (1875–1937)*, Београд, 2006, 9–14.

29 А. Кадијевић, „Живот и дело Драгише Брашована (1877–1965)“, *Годишњак града Београда* 37, 1990, 147.

30 *Исто*, 149–150.

31 На крају је ипак ангаžован државни архитекта Рус Николај Краснов (Николај Петровић Краснов). Видети: Б. Несторовић, „Постакадемизам у архитектури Београда (1919–1941)“, *Годишњак града Београда* 20, 1973, 350–351; З. Маневић, „Јучерашње градитељство 1“, *Урбанизам Београда* 54, 1979, 7.

32 А. Игњатовић, „Две београдске куће архитекте Драгише Брашована“, *Наслеђе* 5, 2004, 119.

33 Видети: Н. З. Килибарда, „Преглед делатности и улога Драгана Гудовића у београдској архитектури“, *Годишњак града Београда* 57, 2010, 211–240.

34 Техничко предузеће Милана Секулића налазило се у Кнез Михаиловој улици 42. Видети: *Телефонски именик – дирекција Београд*, 1936, 419.

Sredinom dvadesetih godina, arhitekt Đura Borošić otvara jedan od najmodernijih arhitektonskih biroa u zemlji. Beogradski student, Borošić je 1923. godine osnovao biro u Čika Ljubinoj ulici 15/11³⁵, koji je uspešno vodio do izbijanja Drugog svetskog rata. Pod okriljem njegovog biroa nastali su prvi celoviti elaborati sa statičkim proračunima, predmerima



Sl. 3. Tehnički izveštaj, opis radova za novu zgradu Karla Husnjika sa pečatom preduzeća arhitekta Milutina Borisavljevića (Izvor: Istorijski arhiv Beograda, l 28–4i–32, 1932)

ima i predračunima radova. U njegova najuspelija ostvarenja spadaju hotel „Prag“ na uglu ulica Balkanske i Kraljice Natalije i banka „Zlatibor“ u Čika Ljubinoj ulici.³⁶ Borošićev biro je bio stožer afirmacije arhitekata Jovana Bjelovića i Momčila Belobrka.³⁷ Bjelović je 1934. godine osnovao sopstveni biro „Neimar“, koji je vodio do izbijanja Drugog svetskog rata³⁸, dok je Momčilo Belobrk bio jedan od prvih popularizatora postavljanja autorskih tablica, pored ulaza u zgradu, u vidu potpisa.³⁹ Za razliku od Đure Borošića, koji je pežorativno nazivan „biznismenom“, nezainteresovan za učešće u arhitektonskim organizacijama, arhitekta Branislav Kojić bio je član svih značajnih javnih udruženja i organizacija arhitektonskog profila.⁴⁰ Student *École Centrale des Arts et Manufactures*, Kojić je nakon državne službe zajedno sa suprugom Danicom 1928. godine⁴¹ osnovao sopstveni arhitektonski biro u Dobračinoj ulici 15.⁴² U zajedničkom birou, Branislav je bio zadužen za spoljna poslovanja i nadzor na gradilištu, a Danica je razrađivala projekte predmerima i proračunima.⁴³ Prvih pet godina zajedno su potpisivali projekte, nakon čega dolazi do diferencijacije poslova u birou, pri čemu je Branislav rešavao konstruktivne i funkcionalne probleme, a Danica se, kao dobar crtač, bavila dizajnom enterijera.⁴⁴ U birou supružnika Kojić radili su kao crtači i razrađivači projekta arhitekti Branislav Ristić, Aleksandar Đorđević⁴⁵ i Boris Čipanović, koji su taj biro preuzeli i nakon Drugog svetskog rata ga raspustili.

Arhitekt Milutin Borisavljević, beogradski i pariski đak, prvi srpski doktor estetike na Sorboni, 1926. godine u Beogradu osniva sopstveni arhitektonski biro „Partenon“ u Svetosavskoj ulici 20.⁴⁶ Aktivnosti biroa bile su projektantske i preduzimačke prirode, pri čemu je Borisavljević bio sklon da za jedan objekat daje više projektnih rešenja. Autor je većeg broja akademski koncipiranih vila u Beogradu (sl. 3).⁴⁷ Tridesetih godina, sopstveni biro je, sa suprugom Jelenom, osnovao i arhitekta Milan Minić⁴⁸, nakon usavršavanja u birou arhitekta Leona Talvija.⁴⁹ Jelena je u birou bila zadužena

35 Телефонски именик – дирекција Београд, 1936, 22.

36 С. Ркаловић, „Хотел „Праг“, Наслеђе 8, 2007, 88.

37 Маневић, Лексикон..., 27–28.

38 М. Просен, „О раду београдског архитекте Јована Бјеловића“, Наслеђе 6, 2005, 134.

39 В. Путник Прица, „Улазни портали и холови стамбених зграда у Београду (1918–1941)“, Наслеђе 20, 2019, 49.

40 З. Маневић, „Архитектура између бизниса и културе“, Изградња 3, Београд, 1987, 35–36.

41 Исте године био је један од оснивача Групе архитеката модерног правца, уз Јана Дубовог, Милана Злокочића и Душана Бабића. Видети: С. Тошева, Бранислав Којић, Београд, 1998, 27.

42 Тошева, Бранислав Којић, 18; З. Маневић, „Београдски архитектонски модернизам (1929–1931)“, Годишњак града Београда 26, 1979, 210.

43 С. Тошева, „Даница Којић“, Годишњак града Београда 43, 1996, 112.

44 Бранислав и Данца Којић су заједно пројектовали Конкурсни пројекат за урбанистичко и архитектонско решење Трга ослобођења у Скопљу. О ishodu конкурса видети: Тошева, Бранислав Којић, 42–43.

45 Видети: М. Просен, „Градитељски опус Архитекте Александра Ђорђевића (1890–1952)“, Наслеђе 7, 2006, 167–203.

46 Маневић, „Јучерашње градитељство...“, 10.

47 Истичу се: вилa Flašar у Kornelija Stnakovića 16 из 1932, кућа Milice и Dobrivoja Krstića, сопствена кућа у Novopazarskoj улици и зграда Karla Husnjika, која је карактеристична по томе што је главну зграду пројектовао Borisavljević, гаражу фирма Matije Bleha, а ограду Jan Dubovi 1932. године. (IAB, Nova кућа Milice Krstić, F IX–24–1929; IAB, Кућа Milutina Borisavljevića F 15–1–1934; IAB, Кућа Karla Husnjika, 28–4i–32).

48 У Улици Обилићев венас 34 (Телефонски за Београд, Земун и Панчево, 1941, 200).

49 А. Кадијевић и С. Марковић, Милан Минић: архитект и сликар, Пријепоље, 2003, 21.

za rešavanje skica za enterijer⁵⁰, a njihovo najpoznatije zajedničko delo je zgrada hotela „Mažestik“. Arhitekta Aleksandar Đorđević⁵¹ je 1934. godine osnovao sopstveni biro, u kojem su se kao stručnjaci formirali arhitekta Vojin Simeonović⁵² i Rus Grigorije Samojlov. I arhitekta Miladin Prljević je posedovao sopstveni biro, u kojem je stasala Nadežda Bogojević, koja je nakon Drugog svetskog rata radila u biroima „Oblik“, „Neimar“ i „Lik“.⁵³ Pariski đaci Branislav Marinković⁵⁴ i Mihailo Radovanović⁵⁵ imali su od 1927. do 1933. godine sopstveni biro u kome su projektovали u duhu moderne arhitekture Mallet-Stevens-a.⁵⁶

U međuratnom periodu počinje da raste interesovanje za dizajn enterijera, a jedan od prvih arhitekata koji je posedovao privatni „Atelje za unutrašnju arhitekturu“ bio je arhitekta Svetomir Lazić. Njegov najbliži saradnik bio je Karlo Rapa (Carlo Rappa), dokazani minhenski stručnjak za ovu oblast.⁵⁷ Građevinska preduzeća posedovali su i arhitekti Vladimir Popović u Visočkoj ulici 20 (danas Dragoslava Popovića)⁵⁸ i Pavle Ilkić u Ulici Miloša Pocerca 30.⁵⁹ U oblikovanju prestonice u međuratnom periodu učestvovali su, osim srpskih arhitekata, i emigranti iz Rusije, hrvatski arhitekti, koji su najčešće biroe imali u Hrvatskoj a u Beogradu su boravili povremeno⁶⁰, i arhitekti jevrejskog i češkog porekla stalno nastanjeni u Beogradu. Ruski arhitekt koji je imao sopstveni projektantski biro bio je Valerije Vladimirovič Staševski (Валерий Владимирович Сташевский)⁶¹, koji je svoju firmu protokolisaо 1927. godine kod Trgovačkog suda kao arhitektonsko preduzeće, radeći kao najjeftiniji preduzimač na kaldrisanju ulica. Jedno vreme je saradivao sa arhitektom Vilhelmom Fjodorovičem fon Baumgartenom (Василий [Вильгельм] Фёдорович фон Баумгартен).⁶² Kao preduzimač, Staševski je imao i specijalnu radionicu za izradu betonskih konstrukcija. Pre nego što je bankrotirala, njegova kancelarija je često menjala adresu.⁶³ Arhitekti iz Rusije radili su i pod okriljem privatnih biroа domaćih arhitekata, pa je tako Grigorije Ivanovič Samojlov (Григорий Иванович Самойлов) radio u birou Milutina Borisavljevića i Aleksandra Đorđevića, dok je Andreja Papkov do početka samostalne karijere 1933. godine saradivao sa Milanom Zlokovićem i radio u birou Dragiše Brašovana.⁶⁴ U Brašovанovom birou su jedno vreme radili i arhitekti Pavle Vasiljevič Krat (Павел Васильевич Крат) i Nikolaj Vladimirovič Mesaroš (Николай Владимирович Месарош).⁶⁵ Papkov je sopstveni biro osnovao u Ulici Majke Jevrosime 16/1⁶⁶, u kome je projektovao preko sedamdeset građevina do početka Drugog svetskog rata.⁶⁷ U Nišu je 1935. godine, zajedno sa suprugom Ksenijom Petrovnom

50 A. Ilijevski, „Building the Networks in Architecture: Serbian Women Architects 1900–1941“, in: H. Seražin, C. Franchini and E. Garda (eds.), *Women's Creativity since the Modern Movement (1918–2018): Toward a New Perception and Reception*, Ljubljana, 2018, 488.

51 Просен, „Градитељски опус...“, 169.

52 Vojin Simeonović 1932. godine otvara sopstveni projektantski biro. Videti: X. Туцић, „Дело архитектке Војина Симеоновића између два светска рата“, *Наслеђе* 9, 2008, 156.

53 Маневић, *Лексикон...*, 295.

54 *Истио*, 254.

55 *Истио*, 338.

56 *Истио*, 254.

57 Т. Дамљановић, „Архитекта Светомир Лазич“, *Саопштења* 29, 1997, 243, 242–262; Анон., „Јуче је отворен у Београду први атеље за унутрашњу архитектуру“, *Време*, 15. децембар 1929, 7.

58 М. Јовановић, „Архитекта Владимир Поповић (1876–1947)“, *Саопштења* 24, 1992, 283.

59 *Телефонски именик*, 104.

60 А. Кадјевић, „Хрватски архитекти у изградњи Београда у 20. столјећу“, *Prostor* 19, 2011, 469–470.

61 Videti: М. Ђурђевић, „Прилог проучавању делатности архитектке Валерија Владимировича Сташевског у Београду“, *Годишњак рада Београда* 45–46, 1998–1999, 151–171; О. Латинчић, „Валерије Владимирович Сташевски (1882–?) у Београду: подаци из архивске грађе Историјског архива Београда“, *Наслеђе* 12, 2011, 169–196.

62 Biro je sa Opštinom grada Beograda sklopio ugovor 8. decembra 1930. godine, na osnovu kojeg su Staševski i Baumgarten projektovали vile за Ћиновничко насеље Вождовца. Videti: MGB, Ugovor, UR 16814, 8. jun 1931.

63 Ulice Hadži Prodanova 5, Vojvode Protića, Radoslava Grujića 29 i Kneginje Ljubice 33. Više o tome: Ђурђевић, „Прилог проучавању...“, 152.

64 М. Церанић, „Делатност архитектке Андреја Васиљевича Папкова у Београду (1925–1951)“, *Наслеђе* 8, 2007, 72; М. Ђурђевић, „Архитект Андреј Васиљевич Папков“, *Годишњак рада Београда* 52, 2005, 298.

65 М. Миловановић, „Андреј Васиљевич Папков“, у: *Руси без Русије. Српски Руси*, 1994, 267.

66 *Телефонски именик*, 228.

67 *Истио*, 266–272.

Belavenec Medvedev (Ксения Петровна Белавенец Медведев)⁶⁸, privatni biro osnovao ruski arhitekta Aleksandar Ivanovič Medvedev (Александр Иванович Медведев).⁶⁹

Među hrvatskim arhitektima u Beogradu posebno se izdvojio tim Dionisa Andrije Sunka⁷⁰ i Rudolfa Jungmana, koji su imali privremenu kancelariju „Sunko i Jungman“ u hotelu „Bristol“ u apartmanu broj 8.⁷¹ Najznačajniji arhitekt jevrejskog porekla koji je 1927. godine osnovao sopstveni biro bio je Josif Najman. Njegova kancelarija se nalazila u Vlajkovićevoj ulici 20 i bavila se projektovanjem industrijskih kompleksa.⁷² U njegovom timu je do 1939. godine radila arhitektica Ljudmila Rodionovna Kolčina Krat (Людмила Родионовна Колчина Крат).⁷³ Zajednički biro su vodili i jevrejski arhitekti Isak Azrijel i Miša Manojlović, sa sedištem u Ulici Strahinjica Bana 80.⁷⁴ Sa njima je u izgradnji sanatorijuma na Avali saradivao arhitekt Alfred Melamed⁷⁵, koji je imao sopstveni biro u Ulici Tadeuša Koščuška 23.⁷⁶ Među jevrejskim graditeljima privatne biroe su još imali i Leon Talvi⁷⁷, Isidor Levi, Hugo Erlih⁷⁸ i Franjo Urban. Među češkim arhitektima, kao najznačajnija, izdvojila se kancelarija Matije Bleha (Matěj Blecha) (sl. 4), koja se nalazila u Čika Ljubinoj ulici 19. U ovom birou su radili arhitekti Jaroslav Prchal (Jaroslav Prchal), Vjekoslav Muršec⁷⁹, Jan Dubovi (Jan Dubový)⁸⁰ a u odeljenju za beton Draginja Petrović Petković, od 1924. do 1926. godine.⁸¹ Kao zvanični rukovodilac firme u arhivskim dokumentima naveden je ovlašćeni arhitekta Matija Bleh dok je civilni inženjer Jaroslav Prchal potpisan kao projektant. Firma je likvidirana 1935. godine.⁸²



Sl. 4. Tablica u kamenu na zgradi Trgovačke omladine u Požarevcu firme Matije Bleha (©Marija Pokrajac, 2019)

68 Videti: A. Кековић и З. Чемериќић, *Модерна Ниша 1920–1941*, Ниш, 2006; A. Keković and Z. Čemerikić, “Most significant buildings of the Modern style Multi-Family housing in Nis 1920–1941”, *Facta Universitatis: Architecture and Civil Engineering* 5 (1) 2007, 4.

69 М. Медведев, „Знаменити архитекти Ниша: Арх. Александар Медведев“, *Архитектура: гласник друштва архитеката Ниша* 10, 2002, 16; M. Medvedev, „Projekti i arhitektura Ing. Aleksandra I. Medvedeva Ovl. Arhitekta“, *DaNS* 50, 2005, 44.

70 Videti: И. Р. Марковић, „Прва хрватска штедионица архитекте Диониса Сунка“, *Наслеђе* 5, 2004, 103–118.

71 Кадјевић, „Hrvatski архитекти...“, 469; И. Р. Марковић, „Берлинска сецесија у београдском опусу архитекте Диониса Сунка“, *Годишњак рада Београда* 59, 2012, 45; *Цео Београд: адресно-информациона књиџа за Београд*, Београд, 1922, 20.

72 S. Mihajlov, “Josif Najman: Belgrade Architect Between the Two Wars”, *Serbian Studies: journal of the North American Society for Serbian Studies* 28, 2017, 158; A. Kadijević, „Arhitekt Josif Najman (1894–1951): Beogradska arhitektura između dva rata“, *Moment* 18, 1990, 100–105.

73 Pijevski, „Building the Networks...“, 488.

74 A. Pijevski, “The Lost Voices of Serbian Modernism: Miša Manojlović and Isak Azriel”, *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies* 27, 2013, 124; A. Kadijević, „The Creative Presence of Jews in Belgrade Architecture of the Twentieth Century“, *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies* 27, 2013, 151; *Телефонски именик – дирекција Београд*, 1936, 258.

75 U njegovom birou radio je arhitekta Nikola Šercer, a firma Samuila Zaksa bila je izvođač većine njegovih projekata. Melamed je među prvim arhitektima u Beogradu koristio bosirani veštački kamen na fasadi. Videti: В. Путник Прица, „Прилог проучавању стамбене архитектуре Алфреда Меламеда у Београду (1933–1941)“, *Наслеђе* 20, 2019, 137–150.

76 *Телефонски именик – дирекција Београд*, 1936, 258.

77 Више о њему: Несторовић, „Постакадемизам...“, 369;

78 Кадјевић, „Hrvatski архитекти...“, 471; И. Р. Марковић, „Југословенска удружена банка архитекте Хуго Ерлиха“, *Архитектура и урбанизам* 18–19, 2006, 127–133.

79 А. Кадјевић, „Палавичинијева кућа на Копитаревој градини – градитељско остварење Јарослава Прхала и Вјекослава Муршеца“, *Годишњак рада Београда* 58, 2011, 118.

80 Д. Милашиновић Марић, „Архитекта Јан Дубови“, *Архитектура: гласник друштва архитеката Ниша* 8, 2002, 19.

81 И. Фергл, „Драгиња Петровић-Петковић (1899–1995)“, *Архитектура и урбанизам* 14–15, 2004, 94.

82 М. Миловановић и И. Марковић, „Силос у Смедереву – заоставштина индустријске архитектуре чешких градитеља“, *Смедеревски крај 1918–1941*, 2017, 277; В. Брдар, „Развој модерне архитектуре у Војводини“

U Novom Sadu, biro je vodio Đorđe Tabaković, koji je radio kao projektant, preduzimač i izvođač radova od 1926. do 1941. godine. Privatni biro je 1920. godine osnovao i prvi ban grada Novog Sada Daka Popović, koga je u birou nasledio arhitekt Danilo Kaćanski. U ovom periodu, aktivna su bila i preduzeća Oskara Pakvora „Pakvor i Haler“, koje je osnovano 1937. godine, i Pavla Coceka „Cocek i Rajman“.⁸³ U Pančevu je postojao biro inženjera Zorana Tomića i arhitekta Borivoja Tomića⁸⁴, a u Požarevcu biro inženjera Svetislava Simića i Vojislava Petrovića.⁸⁵

Zaključak

Nakon Drugog svetskog rata, u duhu privatizacije, većina privatnih arhitektonskih biroa je pripojena državnim preduzećima. Kao problem, istraživačima ove teme se nameće činjenica da su arhive mnogih kancelarija stradale u ratu, a veliki broj njih se nalazi u privatnim kolekcijama, pa je stoga potrebno da se privatne zaostavštine arhitekata, ukoliko nisu skladištene na adekvatan način, predaju institucijama nadležnim za čuvanje takve vrste građe. U budućnosti treba sačiniti i celovite spiskove privatnih arhitektonskih biroa da bi ova tema mogla da se ispita na pravi način. Ovim radom je sačinjen pregled najvažnijih projektantskih biroa u međuratnom periodu u Srbiji, koji su svojim delovanjem doprineli podizanju kvaliteta ratom devastiranog građevinskog fonda, i pri tom ostvarili značajne rezultate u popularizaciji i razvoju arhitektonske struke.

(doktorska disertacija), Филозофски факултет, Београд, 2014; 358, Д. Станчић, *Уметничка топографија Новог Сада* (ур. А. Кадијевић), Нови Сад, 2014, 588.

83 V. Mitrović, „Graditelji Novog Sada“, *DaNS* 30, 2000, 19–52, Брдар, „Развој модерне...“, 763–765; V. Mitrović, *Архитекта Ђорђе Табаковић (1897–1971)*, Petrovaradin, 2005.

84 Брдар, „Развој модерне...“, 596

85 С. Цветковић, Н. Милошевић Дулић и П. Винкић, *Архитектура Пожареваца у периоду између два светска рата* (изложбени каталог), Пожаревац, 2016, 15.

Srpski arhitekti u visokoškolskoj nastavi između dva svetska rata

Tadija Stefanović

Uvod

Nastava arhitekture na Tehničkom fakultetu u Beogradu između dva svetska rata bila je višestruko značajna. Omogućila je školovanje više generacija značajnih graditelja, doprinela je postupnom i usmerenom razvoju struke, iznela je novu misao i bila aktivno uključena u proces formiranja srpske graditeljske kulture međuratnog doba. Od uspostavljanja visokog školstva u Srbiji, nastavi arhitekture pripalo je mesto i realne i simbolične težine. U vreme njenog uvođenja 1863. godine, bila je prva prosvetna i naučna disciplina na najstarijoj srpskoj obrazovnoj ustanovi Velikoj školi, i jednom od najstarijih fakulteta (Tehničkom fakultetu), u prvoj prosvetnoj zadužbini od vremena obnove srpske državnosti, Kapetan Mišinom zdanju u Beogradu.

Nužnost sopstvenog fundiranja bila je elementarna pretpostavka prosvetne ustanove i nastavne kulture, u kojoj je arhitektura izučavana kao primenjena i naučna disciplina. Istorijski omeđena, srpska arhitektura međuratnog razdoblja je svoje temeljne vrednosti gradila u vreme još uvek nedovršenih modela jugoslovenske kulture. Intenzivna identitetska traganja nagovestila su važnost visokoškolske nastave arhitekture, koja je kao baštinik i rasadnik ideja uticala na prenošenje modela i obrazaca evropske graditeljske kulture i njeno postepeno usvajanje u srpskoj sredini. Nastala je pod okriljem nastavnih programa koji su još od reformi nastave arhitekture s kraja 19. veka tradicionalno sledili nemačke uzore, što je bilo i potpuno očekivano, budući da obrazovanje svih profesora starije generacije potiče upravo sa nemačkih politehnika. Sistemski čvrsto utemeljeni, ti nastavni programi su opstali, bili su dopunjeni savremenijim pristupima, pa su u međuratnom periodu, uz francuski obrazovni model, suštinski usmerili ne samo pedagošku etiku i naučnu misao već i ukupne razvojne tokove srpske arhitekture.

Jedan od tih tokova bio je inspirisan traženjem nacionalnog izraza, koji je sazrevao više decenija, kako u praksi poslednje četvrtine 19. veka, u kojoj se ističu pionirski doprinosi Hanzenovih bečkih učenika, tako i u nastavi arhitekture, zahvaljujući zalaganju profesora Mihaila Valtrovića koje je omogućilo osnivanje Katedre za arheologiju 1882. godine.¹ Arheološka istraživanja unapredila su nastavu arhitekture i podstakla traženje nacionalnog izraza, koji je svoja kapitalna ostvarenja imao između dva svetska rata.²

Generacija profesora s kraja 19. veka

Čestim nastavnim reformama s kraja 19. veka istaknuta je potreba za angažovanjem novih nastavnika. Andra Stevanović je 1890. godine izabran u zvanje redovnog profesora i poveren mu je novi predmet *nauka o građevinskoj konstrukciji*. Značaj njegovog angažovanja je u tome što je bio među prvim srpskim stručnjacima koji su se školovali na Tehničkom fakultetu Velike škole, a potom usavršavali na nemačkim visokim školama. Stevanović je na usavršavanju bio u Berlinu.³

1 Z. Maneviћ, „Beogradска архитектонска школа“, у: *Универзитет у Београду 1838–1988: зборник радова*, Београд, 1988, 622.

2 А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Београд, 2007².

3 М. Ротер Благојевић, „Настава архитектуре на вишим и високошколским установама у Београду током 19. и почетком 20. века: утицај страних и домаћих градитеља“, *Годишњак рада Београда* 44, 1997, 146–147; М. Павловић, *Никола Несћоровић*, Београд, 2017, 20.

Angažovanje profesora Stevanovića bilo je važno za razvoj nacionalnog toka srpske arhitekture, koji je prvi put bio ravnopravno zastupljen sa ostalim stilskim pristupima. Više nisu preuzimani akademski obrasci vizantijske arhitekture hanzenovske bečke škole već izvorni graditeljski uzori iz srpskog srednjovekovnog nasleđa. Profesor Stevanović nije bio isključivi pobornik nacionalnog stilskog izraza. Interesovanje je pokazao i za akademski manir komponovanja i bečku secesiju, koje je najčešće koristio na svojim projektima početkom međuratnog doba.⁴

Krajem 19. veka, na Tehničkom fakultetu bio je osnovan Arhitektonski odsek.⁵ To je omogućilo da se zaposle novi profesori, koji su birani po već proverenom modelu, iz redova arhitekata koji su se školovali na Tehničkom fakultetu, a usavršavali na nemačkim politehnikama. U statusu honorarnih profesora 1898. godine primljeni su arhitekti Dragutin Đorđević na predmetima *projektovanje zgrada, poznavanje građe i građenje predračuna* i Nikola Nestorović na predmetu *arhitektonski oblici*, a kasnije i *privatne i privredne zgrade i nauka o stilovima*.⁶ Nakon završenih studija na Tehničkom fakultetu, Đorđević je školovanje nastavio na visokim tehničkim školama u Minhenu i Karlsruheu, dok se Nestorović usavršavao na Visokoj tehničkoj školi u Berlinu 1893. i 1894. godine.⁷ Oni su ostavili naročito prepoznatljiv trag početkom međuratnog doba u koje su ušli kao formirani i vodeći stručnjaci, koji su svojim autoritetom, naučnim i pedagoškim radom i graditeljskim ostvarenjima zadužili struku. Đorđević je krunu naučne i pedagoške karijere dostigao 1920. godine kada je imenovan za dopisnog člana Srpske kraljevske akademije.⁸ Nestorović je, s druge strane, 1919. godine, izabran u zvanje redovnog profesora, a u nastavi se zadržao i nakon penzionisanja u zvanju honorarnog profesora, sve do Drugog svetskog rata.⁹ Đorđević i Nestorović su u nastavu arhitekture uveli praksu veće zastupljenosti funkcionalnih i stilskih aspekata arhitekture, njenim savremenim zasnivanjem u specijalističkim oblastima izučavanja, za razliku od dotadašnje opšte nastave arhitekture.¹⁰

Generacija profesora s početka 20. veka

Godina osnivanja Univerziteta u Beogradu 1905. bila je i godina zaposlenja arhitekta Branka Tanazevića u zvanju docenta. Za razliku od svojih kolega, Tanazević je nakon diplomiranja na Mašinskom odseku Tehničkog fakulteta svoje dalje školovanje nastavio na studijama arhitekture u Minhenu. U zvanje vanrednog profesora, Tanazević je izabran 1921. a za redovnog profesora postavljen je 1927. godine. Penzionisan je 1943. godine. U toku svoje profesorske karijere bio je angažovan na predmetima *ornamentika, dekoracije u boji, modeliranje i uređenje gradova*.¹¹ Fokus svojih pedagoških i naučnih interesovanja, Tanazević je usmerio prema izučavanju srpskog medijskog nasleđa i folklorne arhitekture, oblasti iz kojih je objavio veći broj radova, i imao zapažena graditeljska ostvarenja.

Godinu dana nakon angažovanja Tanazevića, prvog profesora Arhitektonskog odseka Tehničkog fakulteta u 20. veku, 1906. godine za docenta je izabran i drugi, Petar Bajalović, koji se, poput svojih prethodnika, nakon završenih studija na Tehničkom fakultetu usavršavao na Visokoj tehničkoj školi u Karlsruheu. On je bio angažovan na predmetima *nacrtna geometrija i perspektiva*. U međuratnom dobu, svojim autoritetom i ugledom, dobio je specifično priznanje da te predmete pohađaju studenti svih smerova Tehničkog fakulteta. Bajalović je u više navrata bio starešina Arhitektonskog odseka, a između 1935. i 1938. godine i dekan Tehničkog fakulteta. Penzionisan je 1945. godine.¹²

Prosvetni profil arhitekture na Tehničkom fakultetu s početka 20. veka zaokružen je 1913. godine, kada je za docenta na predmetu *istorija arhitekture i umetnosti* izabran arhitekta Branko

4 Ротер Благојевић, „Настава архитектуре...“, 148.

5 Архитектонски одсек Техничког факултета основан је 1897. године. Видети: *нав. место*.

6 Ротер Благојевић, „Настава архитектуре...“, 150.

7 *Нав. месџо*; Павловић, Никола Несџоровић, 25–28.

8 Д. Ђурић Замоло, *Грађињелџи Београда 1815–1914*, Београд, 2009², 126–127.

9 *Исџо*, 262–263.

10 Ротер Благојевић, „Настава архитектуре...“, 150.

11 *Високошколска настава архитекџуре у Србији 1846–1971* (необјављен рукопис), Београд, 1996, 133; Ђурић Замоло, *Грађињелџи Београда...*, 331.

12 *Високошколска настава архитекџуре...*, 133–134.

Popović. Njegov obrazovni put se razlikovao od ustaljene prakse njegovih prethodnika. On se nakon završenih studija arhitekture na Tehničkom fakultetu u Beogradu opredelio da usavršavanje nastavi na studijama slikarstva u Minhenu, a zatim i Parizu.¹³ Međuratno doba obeležio je isključivo pedagoškim radom na predmetu *istorija arhitekture i umetnosti*. Popović je po završetku Prvog svetskog rata izabran u zvanje vanrednog profesora, a 1938. godine za redovnog profesora i starešinu Arhitektonskog odseka. Godine 1940. stupio je na funkciju dekana Tehničkog fakulteta, na kojoj je ostao do penzije 1944. godine.¹⁴

Generacije međuratnih profesora

Međuratno doba je u najvećoj meri obeležila mlađa generacija arhitekata koji su svoje karijere započeli upravo između dva svetska rata. Oni su visoko obrazovanje stekli na matičnom Tehničkom fakultetu u Beogradu, a onda su se poput predratne generacije arhitekata usavršavali u inostranstvu, ali pretežno u francuskim visokim školama, što je po završetku Prvog svetskog rata bio i očekivan izbor. Pre njihovog stupanja u nastavu, na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta bili su angažovani dokazani stručnjaci starije generacije Petar Popović i Svetozar Jovanović. Arhitekta Popović je Tehnički fakultet završio 1896. godine, ali se nije usavršavao u inostranstvu, što se 1919. nije pokazalo kao prepreka za izbor u zvanje honorarnog profesora na predmetu *vizantijska arhitektura*, zbog smrti profesora Milorada Ruviđića. Tu se zadržao do 1929. godine, kada ga je na tom predmetu zamenio Aleksandar Deroko.¹⁵ Popovićev decenijski angažman u nastavnom radu bio je značajan sa stanovišta oživljavanja romantičnog pristupa nacionalnom stilu, koji je, čini se, došao kasno, po okončanju Prvog svetskog rata, a nakon njegovog penzionisanja, nastava vizantijske arhitekture otišla je u drugom smeru.¹⁶ Osim toga, ugled profesora Popovića imao je veliku važnost za popularizaciju struke i njeno prepoznavanje u najvišim političkim krugovima. Njegovim zalaganjem bio je osnovan Klub studenata arhitekture, koji je od 1925. godine svakog februara u svečanoj sali Tehničkog fakulteta priređivao izložbe najboljih Svetosavskih temata, diplomskih i seminarskih radova, kojima je često prisustvovao kralj Aleksandar I Karađorđević.¹⁷

Početak međuratnog perioda pratili su i problemi u izvođenju nastave, koji su nastali usled velikih oštećenja zgrade Kapetan Mišinog zdanja, u kome su do tada održavana predavanja, i zbog nedostatka profesora. Predavanja su održavana u skraćenom vidu u nekadašnjoj zgradi Vojne akademije na uglu Resavske i Nemanjine ulice u Beogradu.¹⁸ Nastava je normalizovana 1921. dopunom uredbe o Univerzitetu, a 1922. godine i izmenama i dopunama uredbe Tehničkog fakulteta kojom je regulisano pitanje odseka i katedri na Tehničkom fakultetu. Sedam katedri pripalo je Arhitektonskom odseku: Katedra za crtanje (slobodno i tehničko), modelisanje, fotografiju i reprodukciju slika i crteža; Katedra za građevinske konstrukcije; Katedra za izradu predmera i predračuna, upravljanje građenjem i tehničku administraciju; Katedra za ornamentiku i dekorativno projektovanje; Katedra za uređenje gradova (urbanizam); Katedra za arhitektoniku sa istorijom umetnosti i narodne arhitekture i umetnosti; Katedra za projektovanje građevina i arhitektonske kompozicije.¹⁹

Rešavanje problema nedovoljnog broja nastavnika na Arhitektonskom odseku otpočelo je 1923. godine, kada je na mesto vanrednog profesora na predmetu *građevinske konstrukcije* izabran arhitekta Svetozar Jovanović, na kome će naslediti profesora Stevanovića, koji se sa mesta prodekana Tehničkog fakulteta i starešine Arhitektonskog odseka penzionisao 1925. godine. U zvanje redovnog profesora Jovanović je izabran 1938. godine. U toku svoje pedagoške karijere, više puta je bio

13 *Истѝо*, 134.

14 *Нав. месѝо*.

15 Маневић, „Београдска архитектонска школа...“, 624.

16 Кадѝевић, *Један век ѝражења националноѝ стѝила...*, 186.

17 А. Илијевски, „Бурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда између два светска рата“, *Годишњак ѝрада Београда* 58, 2011, 173.

18 Nastava je izvedena u četiri skraćena semestra: prvi semestar je trajao od 1. maja do 13. jula 1919, drugi od 1. septembra do 30. novembra 1919, treći od 6. decembra 1919. do 21. marta 1920. i četvrti semestar od 21. aprila do 31. jula 1920. godine. Videti: *Високошколска настѝава архѝтектѝуре...*, 32.

19 Tehnički fakultet je 1922. godine, umesto dotadašnja tri, imao četiri odseka: Građevinski odsek, Arhitektonski odsek, Mašinsko-elektrotehnički odsek i Tehnološki odsek. Videti: *Високошколска настѝава архѝтектѝуре...*, 32.

starešina Arhitektonskog odseka.²⁰ Zapaženi pedagoški i naučni rezultati profesora Jovanovića bili su poslednji primeri jačeg uticaja nemačke nastavne orijentacije. Značaj njegove pedagoške karijere ogledao se u konstantnom razvoju tog predmeta, koji je vremenom, pod njegovim rukovođenjem, postao obimniji, sadržajiniji i savremeniji, budući da se profesor Jovanović predano trudio da bude u toku sa aktuelnim evropskim praksama. Nakon završenih studija Tehničkog fakulteta u Beogradu 1905. usavršavanje je nastavio na berlinskoj politehnici, gde je diplomirao 1912. godine.²¹ Kao revnosan nemački đak, on je sistematičnost i disciplinu koju je tamo stekao i usvojio širio u svom radnom okruženju i među svojim studentima.

Sredinom treće decenije 20. veka, primat francuskih prosvetnih modela biva sve jasnije izražen u visokoškolskoj nastavi arhitekture. Francuski đaci potiskuju one koji su se pre Prvog svetskog rata usavršavali u nemačkim školama. Negde između našao se arhitekta Milan Zloković, koji je od Visoke tehničke škole u Gracu stigao do Beograda i Tehničkog fakulteta, gde je diplomirao 1921. godine, a odatle do Pariza, gde je naredne dve godine specijalističkih studija proveo na Umetničkoj akademiji i Praktičnoj školi visokih studija, dok je na Sorboni pohađao nastavu vizantijske umetnosti. Nakon toga, u aprilu 1923. godine, usledio je povratak u domovinu i angažovanje u nastavi na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta u Beogradu u zvanju asistenta za predmet *javne građevine*, ali i potpuna promena orijentacije prema modernističkoj arhitekturi. Na mesto docenta izabran je 1932. dok je vanredni profesor postao 1939. godine.²²

Zlokovićev značaj u visokoškolskoj nastavi arhitekture bio je u pionirskom doprinosu koji je imao u uvođenju moderne arhitekture u nastavni plan. Polje njegove delatnosti između dva svetska rata bilo je veoma široko i obuhvatalo je pedagoški, naučni i projektantski rad. Svako od tih oblasti prilazio je jednako se zalažući. Zloković je nalazio način da te oblasti poveže, da svoje pedagoške principe zasnuje na realnim projektantskim izazovima, dok je konkretna rešanja do kojih je dolazio egzaktno proveravao u naučnim ogledima koje je vršio na primeru kompozicije, geometrijskih odnosa i modularne podele, kojima se izdvojio kao jedan od vodećih stručnjaka ne samo u domaćim nego i evropskim okvirima.²³

Stručna interesovanja arhitekta Bogdana Nestorovića bila su slična Zlokovićevim. U toku studentskih dana i on je pokazivao naklonost prema vizantijskom i srpskom srednjovekovnom nasleđu, a kasnije se preorijentisao prema modernizmu. Nakon Realke u Beogradu, Nestorović je obrazovanje nastavio na francuskom Liceju u Nici, koji je završio 1919. godine. Nakon toga se vratio u domovinu i školovao na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta u Beogradu, gde je diplomirao 1923. godine. Usavršavanje je, nakon odsluženja vojnog roka, nastavio u Francuskoj, na Umetničkoj akademiji u Parizu 1925. godine. Kada se, iste godine, vratio u Beograd, čekalo ga je mesto stalnog asistenta na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta, na kome je u to vreme Bogdanov otac, profesor Nikola Nestorović, bio dekan. Za docenta na predmetima *projektovanje privatnih zgrada i nauka o stilovima* izabran je 1932. godine.²⁴

Rezultate svojih opsežnih i veoma širokih istraživanja, od antičkih do savremenih tema, Bogdan Nestorović je redovno objavljivao u domaćim i međunarodnim naučnim časopisima. Učestvovao je na međunarodnim naučnim kongresima, naučnim savetovanjima, ali i u enciklopedijskim projektima, što mu je donelo obiman opus naučnih radova.²⁵ U međuratnom periodu, Nestorović je bio više okrenut projektantskom nego pedagoškom radu.²⁶ Osim velikog broja realizacija koje je u tom periodu ostvario u stambenoj i javnoj arhitekturi u modernističkom pravcu i kapitalnom ostvarenju Hrama Sv. Save u Beogradu, u koautorstvu sa Derokom, gde se vraća nacionalnom stilu, ostvario je

20 *Високошколска настава архитектуры...*, 129, 135.

21 В. Камилић, *Архитектура Свјетозар Јовановић*, Задужбина Андрејевић, Београд, 2011, 14–15.

22 М. Ђурђевић, „Живот и дело архитектке Милана Злоковића (1898–1965)“, *Годишњак града Београда* 38, 1991, 146–147; З. Маневић (ред.), *Лексикон неимара*, Београд, 2008, 137; Љ. Благојевић, „Биографија професора архитектке Милана Злоковића“, у: Љ. Благојевић (ур.), *Професор архитектури Милан Злоковић (1898–1965). Свечаност иводом обележавања 50 година од смрти: програма и каталога*, Београд, 2015, 38; *Високошколска настава архитектуры...*, 136.

23 *Високошколска настава архитектуры...*, 137.

24 Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Архива Архитектонског факултета, Реферат о кандидатима за избор наставника за предмет „Пројектовање зграда“ на Архитектонском факултету.

25 *Високошколска настава архитектуры...*, 138–139.

26 С. Р. Максић, „Живот и дело архитектке Богдана Несторовића“ (магистарски рад), Београд, 2000, 101.

i veoma uspešnu, decenijsku saradnju sa Narodnom bankom, u kojoj je bio savetnik i šef tehničke službe između 1931. i 1941. godine.²⁷

Obrazovni put arhitekta Mihaila Radovanovića bio je neuobičajen za srpske prilike. On je, nakon stečenog nižeg obrazovanja u inostranstvu, u francuskom Bolijeu 1919. godine, odlučio da visoko školovanje nastavi u Beogradu na Tehničkom fakultetu koji je završio 1923. godine. Za asistenta na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta, na predmetu *građevinske konstrukcije*, Radovanović je postavljen 1925. godine. To mu je omogućilo da se između 1926. i 1928. godine opet nađe u Francuskoj, ovoga puta u Parizu, na specijalizaciji u svojstvu polaznika Urbanističkog instituta na prestižnoj Sorboni. Po povratku sa specijalizacije, 1934. godine, izabran je za docenta na predmetu *uređenje gradova*.²⁸ Primer profesora Radovanovića pokazuje sistematski pristup u srpskom visokom obrazovanju. Stručnjaci se šalju na usavršavanja za unapred planirane oblasti razvoja, kako bi po povratku podigli nivo domaće struke. Radovanović je dao novu sadržinu predmetu *uređenje gradova*, uvođenjem metoda naučnog i praktičnog stručnog rada i pristupa problemu urbanističkog planiranja u njegovoj punoj kompleksnosti i složenosti. Osim što je bio angažovan u nastavi na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta, Radovanović je honorarno radio i na Građevinskom fakultetu u Beogradu.²⁹

Arhitektonski odsek Tehničkog fakulteta je 17. novembra 1925. godine postavio još jednog asistenta, arhitektu Petra Krstića. On je diplomirao na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta u Beogradu 18. februara 1924. godine.³⁰ Prvi put od angažovanja profesora Petra Popovića u nastavu je primljen arhitekta koji je zaobišao uobičajeni put stručnog usavršavanja u inostranstvu. Za docenta na predmetu *građevinske konstrukcije* izabran je 5. septembra 1933. godine.³¹ Krstić je bio veoma posvećen pedagoškom, kao i naučnoistraživačkom radu, što je potkrepljeno člancima u domaćim i stranim stručnim časopisima između 1929. i 1937. godine.³² Između dva svetska rata ipak je najuspešniji bio u projektovanju stambenih zgrada koje je radio koautorski sa svojim bratom Brankom Krstićem.³³ Česta neopredeljenost i lutanja između modernizma i akademizma, pa i anahrono razumevanje nacionalnog stila, sprečili su ga da se istakne među svojim savremenikima.

Sredinom treće decenije 20. veka, na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta bilo je pokrenuto važno pitanje preuređenja nastavnog plana i programa, kako bi se on uskladio sa tekućim potrebama struke i uredio prema modelima srodnih evropskih visokoškolskih ustanova. Među predlozima je bilo uvođenje devetog i po potrebi desetog semestra. To pitanje je pokrenuo profesor Tanazević u vreme kada je bio starešina Arhitektonskog odseka između 1925. i 1926. godine. Njegov naslednik na toj poziciji, profesor Nikola Nestorović, podržao je, između 1926. i 1927, tu inicijativu, koja je prve konkretne rezultate dala tek 1935. godine kada su bili prihvaćeni neki predlozi Arhitektonskog odseka.³⁴

Do tada je nastava napredovala najviše zahvaljujući predanom radu mladih stručnjaka, koji tek stižu sa svojih specijalizacija u Francuskoj, odakle su, iako neformalno, ipak postojano uvodili metode i prakse tih škola. Među njima se istakao arhitekta Aleksandar Deroko. Neuobičajene životne okolnosti su Deroka, upisanog u predratnoj generaciji studenata, 1913. godine odvele u rat. Na Solunskom frontu je služio kao avijatičar, a nakon rata obrazovanje je nastavio u Rimu, Pragu i Beogradu, gde je diplomirao 1926. godine. Nakon toga se ponovo našao na usavršavanju u Parizu, u Praktičnoj školi visokih studija, kod čuvenog vizantologa profesora Gabrijela Mijea. Taj potez je bio sasvim očekivan i logičan s obzirom na Derokova interesovanja za vizantijsku i srpsku srednjo-

27 *Исџо*, 124; A. Kadijević, „Podružnica narodne banke Jugoslavije (1935–1936.) u Dubrovniku arhitekta Bogdana Nestorovića“, *Prostor* 27, 2 (58), 2019, 211.

28 Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Arhiva Arhitektonskog fakulteta, Михаило Радовановић за редовног професора Пројектовање градова и насеља на том факултету 2. фебруар 1957. године.

29 *Високошколска настава архитектуру...*, 139.

30 Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Arhiva Arhitektonskog fakulteta, Реферат о кандидату за избор наставника за предмет архитектонске конструкције на арх. фак.

31 *Nav. mesto*.

32 To su časopisi *Raška* 1 (1929), *Beogradske opštinske novine* 12 (1932–1933), *Arhitektura*, Ljubljana (1932), *Umetnički pregled* (1937), a *Enciklopedija Italijana*, knj. XX (1933) – sa Vojeslavom Moleom, profesorom znamenitog Jagelonskog univerziteta u Krakovu. Videti: *isto*, 67.

33 М. Ђурђевић, *Архитектури Пејтар и Бранко Крстић*, Београд, 1996, 15–59.

34 *Високошколска настава архитектуру...*, 33–34.

vekovnu arhitekturu, koja je pokazivao još od svojih studentskih dana. To je bio korak koji je Deroka odveo u plodnosnu profesorsku karijeru koju je započeo 1926. godine kao asistent na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta.³⁵ U zvanje docenta izabran je 1929, a za vanrednog profesora 1935. godine. Bio je angažovan na predmetu vizantijska i stara srpska arhitektura. Pedagošku karijeru Deroka je upotpunio naučnoistraživačkim radom, koji potvrđuju mnogobrojni objavljeni radovi o srpskoj srednjovekovnoj arhitekturi i folklornom graditeljskom nasleđu u prestižnim domaćim i inostranim časopisima, kao i učešća na međunarodnim naučnim simpozijumima.³⁶

Mlađoj generaciji srpskih neimara koji su između dva svetska rata imali zapažen uticaj na nastavne tokove na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta u Beogradu pripadao je i arhitekta Branislav Kojić. Period njegovog ranog obrazovanja obeležili su početak gimnazijskog školovanja u Beogradu, albanska golgota u kojoj se sa srpskom vojskom našao 1915. godine, izbeglištvo u Francuskoj i pohađanje Francuskog liceja u Poatjeu i Srpske gimnazije u Nici, koju je završio 1917. godine.³⁷ Nakon toga, 1918. upisao je Visoku školu za umetnost i umetničke zanate u Parizu, koju je završio 1921. godine. To mu je omogućilo da se zaposli u Arhitektonskom odeljenju Ministarstva građevina, a nedugo zatim i na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta, gde je 1928. godine angažovan u svojstvu asistenta-volontera, dok je za stalnog asistenta postavljen 1932. godine. Nakon toga, 1937. godine izabran je za docenta na predmetu *projektovanje privrednih, industrijskih i saobraćajnih zgrada*.³⁸

U pedagoškom radu, Kojić je bio značajan zbog specifičnog pristupa, koji je uključio problematizaciju predmeta proučavanja, najviše na primeru industrijske arhitekture i uređenja sela. Kao revnosan i odgovoran profesor, Kojić je ostao upamćen i po tome što je napisao udžbenike za sve svoje predmete, među kojima treba izdvojiti one o projektovanju privrednih i industrijskih zgrada za opšti kurs, o industrijskoj arhitekturi i o seoskoj arhitekturi i ruralizmu.³⁹ Iz toga se može naslutiti prenošenje metodologije pariske škole koju je pohađao, a za koju je Kojić tvrdio da je bila enciklopedijskog karaktera i pretežno inženjerskog usmerenja, ali svakako dovoljno inspirativna za savremenu organizaciju nastavnog programa, koji je pružao mogućnost jednostavnog usmerenja studenata prema različitim oblastima.⁴⁰

U međuratnom periodu, Kojić je bio jedan od pobornika modernističke arhitekture, naročito u praksi, ali je svoja međuratna naučna istraživanja usmerio prema narodnoj folklornoj arhitekturi. Krajem međuratnog doba, objavio je i prva stručna dela na tu temu. Ta istraživanja je nastavio i nakon Drugog svetskog rata, kada se potpuno povukao iz projektovanja i posvetio naučnom i pedagoškom radu.⁴¹

Međuratnu generaciju mlađih neimara koji su između dva svetska rata birani u nastavna zvanja zaključio je arhitekta Đurđe Bošković. Nakon gimnazijskog obrazovanja koje je završio u Francuskoj 1922. godine, Bošković se vratio u Beograd, gde je diplomirao na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta 1928. godine. Tri godine kasnije, 1931. postao je honorarni asistent na predmetu *istorija arhitekture i umetnosti*, kod profesora Branka Popovića. Na mesto docenta izabran je 1939. godine.⁴² Kao što se Popović od svoje generacije razlikovao po tome što se arhitekturom nije bavio u praksi, po istom kriterijumu se i Bošković razlikovao od svoje generacije. Opremljen za istoriografiju, zaštitu spomenika kulture sa fokusom na srpskoj srednjovekovnoj arhitekturi, Bošković je bio vodeći stručnjak u toj oblasti u međuratnom dobu. Osim toga, pisao je o izložbama arhitekture, pratio je i komentarisao urbanistički i graditeljski razvoj Beograda. U međuratnoj nastavi arhitekture, njegov doprinos se naročito osetio u razvoju polja zaštite i konzervacije spomenika arhitekture i istraživačke delatnosti koju je metodološki uobličio u opsežnim decenijskim istraživanjima Pečke patrijaršije, manastira Banjske i Kalenića.⁴³

35 Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Arhiva Arhitektonskog fakulteta, Arh. Aleksandar Deroko.

36 *Високошколска настава архитeктуру...*, 136; А. Илијевски, „Александар Дероко (1894–1988)“, у: Д. Прерадовић (ур.), *Габријел Мије и исцртавање старе српске архитeктуру*, Београд, 2019, 100–101.

37 С. Тошева, *Бранислав Којић*, Београд, 1998, 17.

38 *Високошколска настава архитeктуру...*, 141; Маневић, *Лексикон неимара...*, 192.

39 *Високошколска настава архитeктуру...*, 141.

40 Тошева, *Бранислав Којић*, 17–18.

41 *Високошколска настава архитeктуру...*, 141.

42 М. Шупут, „Бошковић Ђурђе“, у: С. Ђирковић и Р. Михаљчић (прир.), *Енциклопедија српске историографије*, Београд, 1997, 293–294; Илијевски, „Ђурђе Бошковић...“, 172–173.

43 Илијевски, „Ђурђе Бошковић...“, 172.

U visokoškolskoj nastavi arhitekture, 1933. godine ponovo se našao arhitekta starije generacije, koji je nakon gimnazijskog obrazovanja u Beogradu, arhitekturu studirao na nemačkoj politehnici u Karlsruheu, gde je diplomirao 1912. godine, a svoju projektantsku praksu zasnivao je na akademskim tradicijama nemačke provenijencije. Bio je to arhitekta Dimitrije M. Leko. Stupanje u nastavu na Arhitektonskom odseku usledilo je tek u Lekovim zrelih godina, kada je kao afirmisan graditelj sa dvadesetogodišnjim stažom u Ministarstvu građevina, mimo uobičajene procedure odmah izabran za vanrednog profesora na predmetu *javne građevine*, na kome je zamenio profesora Dragutina Đorđevića.⁴⁴ Do kraja međuratnog doba, Leko je ostao u senci mlađih kolega, koji su kao već afirmisani modernisti u zenitu stvaralaštva bili dominantna struja kojoj se više nije moglo parirati anahronim i već potisnutim akademskim jezikom projektovanja, pa čak ni njegovom modernizovanom varijantom koju je Leko razvio u tim godinama. Naučnoistraživački i kratki pedagoški rad arhitekta Leka između dva svetska rata značajem se nije mogao porediti sa njegovim višedecenijskim projektantskim radom.

Osim angažovanja mladih stručnjaka, uz već dokazane starije profesore i sprovedene reforme nastave i rada odseka, kvalitet nastave je zavisio i od uslova za njeno izvođenje, koji su od 1931. godine, kada je Tehnički fakultet preseljen u novu zgradu, bili na najvišem nivou. Godinu dana ranije, 1930. bili su usvojeni novi zakon o Univerzitetu u Beogradu⁴⁵ i nove uredbe, koje su precizirale nastavni plan i program i način polaganja ispita, ali su primenjene tek 1935. godine. Dopunom uredbe Tehničkog fakulteta iz aprila iste godine na Arhitektonskom odseku ustanovljeni su sledeći zavodi i kabineti: Zavod i muzej za narodnu umetnost; Zavod za projektovanje javnih i monumentalnih zgrada; Zavod za projektovanje privatnih i privrednih zgrada; Zavod za dekorativno projektovanje i ornamentiku; Zavod za istoriju umetnosti; Zavod za uređenje gradova; Zavod za građevinske konstrukcije; Kabinet za javne građevine; Kabinet za nacrtnu geometriju i perspektivu; Kabinet za crtanje po modelu; Kabinet za crtanje ornamentike; Kabinet za modelisanje; Kabinet za narodnu arhitekturu. Osim toga, osnovan je i Arhitektonski muzej, čiji je prvi upravnik bio Petar Krstić, a od 1938. godine Branislav Kojić. Te promene neminovno su se odrazile i na reformu određenih predmeta i uvođenje novih, kao što je predmet *monumentalne građevine*, koji je predavao Zloković, a kojim je proširena nastava projektovanja. *Vizantijska arhitektura* je reformisana u *narodnu arhitekturu*. Nastavu je vodio Deroko, ali sada sa proširenim programom. Na Kojićev predlog, Savet fakulteta je krajem 1940. osnovao Seminar za seosku i poljoprivrednu arhitekturu.⁴⁶

Asistenti u nastavi na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta

U nastavi arhitekture između dva svetska rata učestvovao je i veći broj asistenata. To su bili arhitekti Milivoje Tričković, koji je na poziciju ukaznog asistenta na predmetu *ornamentika i dekoracije (dekorativno projektovanje)* izabran 1932. godine.⁴⁷ Naredne 1933. za ukaznog asistenta na predmetu *nacrtna geometrija* izabran je ruski emigrant arhitekta Petar Anagnosti. Između 1928. i 1933. godine na mestu asistenta volontera za predmet *javne građevine* radio je arhitekta Branko Krstić. U toku 1932. godine na mesta asistenata volontera izabrani su arhitekti Branislav Marinković na predmetu *nacrtna geometrija*, a Dragoslav Radosavljević i Jovan Jovanović na predmetu *građevinske konstrukcije*.⁴⁸ Osim Anagnostija, u nastavu se uključuju i drugi ruski emigranti. Arhitekta Grigorije Samojlov je 13. septembra 1933. postavljen za asistenta volontera na predmetu *vizantijska arhitektura*.⁴⁹ Krajem međuratnog perioda, na mesta asistenata volontera bili su primljeni i arhitekti Milivoje Babić za predmet *javne građevine*, Ivan Zdravković za *privatne građevine* i Božidar Tomić za *statiku arhitektonskih konstrukcija*.⁵⁰

44 *Истѡ*, 140.

45 „Закон о универзитетима од 28. јуна 1930. године“, у: Д. Т. Баралић (прир.), *Зборник закона и уредаба о Лицеју, Великој школи и Универзитету у Београду*, Београд, 1967, 258–273.

46 *Високошколска настава архитѡкѡуре*, 34, 37.

47 *Истѡ*, 33; Маневић, *Лексикон неимара...*, 166.

48 *Високошколска настава архитѡкѡуре...*, 33.

49 М. Просен, *Архитѡкѡа Григорије Самојлов*, Београд, 2006, 8.

50 *Високошколска настава архитѡкѡуре...*, 39.

Zaključak

U međuratnom periodu Arhitektonski odsek Tehničkog fakulteta završilo je 480 studenata. Za vreme Kraljevine Srba Hrvata i Slovenaca diplomiralo je 117 studenata. Od osnivanja Kraljevine Jugoslavije 1929. do 1941. godine čak 363 studenta završila su studije, od toga u vreme šestojanuarske diktature kralja Aleksandra Karađorđevića između 1929. i 1934. njih 152, a u vreme vladavine trojnog namesništva od 1935. do 1941. godine diplomiralo je 211 studenata, što upućuje na zaključak da su studije arhitekture u međuratnom dobu beležile konstantno povećanje interesovanja, a naročito u dve školske godine koje prethode Drugom svetskom ratu, kada je bilo upisano čak 227 studenata.⁵¹

Nastavni tokovi srpske arhitekture između dva svetska rata prošli su vremenski mali, a postignućima veliki put, koji je obeležilo više generacija znamenitih profesora. Njihove nastavne i naučne karijere, kao i graditeljski opusi, trajna su svedočanstva srpske arhitekture tog doba. U pedagoškim praksama nemačkog i francuskog modela sažeta su stručna stremljenja koja su nastavu arhitekture na Tehničkom fakultetu učinila aktuelnom ne samo u domaćim već i u evropskim okvirima. Osim što je afirmisala pozicije struke, ta nastava je doprinosila uzdizanju društvene klime srpskog društva i njegovog socijalnog, duhovnog i kulturnog prostora.

51 *Исџо*, 39, 167.

Katalog Kluba studenata arhitekture u Beogradu: refleksija društvenog konteksta

Marina Pavlović

Kraj Prvog svetskog rata označio je i kraj jednonacionalne države Srbije formiranjem Kraljevine Srba Hrvata i Slovenaca. Različita očekivanja i kulturološko-sociološki konteksti naroda koji su formirali državu usloveli su gašenje velikog kulturno-umetničkog uspona Kraljevine Srbije usled gubitka jedinstvene ideološke osnove. Zbog stradanja u ratu više od četvrtine ukupne populacije Srbije nestale su čitave generacije, pretežno radno sposobnih i obrazovanih, što je prouzrokovalo nedostatak relevantnih stručnjaka u svim društvenim sferama. Od predratne generacije profesora na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta u Beogradu kraj rata su dočekali Nikola Nestorović, Andra Stevanović, Dragutin Đorđević i Branko Tanazević. Godine i zamor doveli su do povlačenja ove generacije stvaralaca kao nekadašnjih predvodnika novih tendencija, pa nijedan od njih nije učestvovao u obnovljenim i novoosnovanim strukovnim udruženjima, izuzev Nikole Nestorovića koji je kratko vreme bio predsednik Kluba studenata arhitekture.¹

Odmah po završetku rata obnovljen je rad Univerziteta u Beogradu. Kako su okosnicu naučne aktivnosti na odseku činili profesori predratne generacije, nastavni program je bio zasnovan na obrazovnom modelu akademija 19. veka. Upravo taj akademski konzervativan pristup sa težištem na istorijskim stilovima, a pogotovu nacionalnom stilu, uočljiv je u radovima prikazanim u publikaciji Kluba studenata arhitekture, koja otvara diskurs kako o nastavnom programu, tako i o društvenom i strukovnom kontekstu, koji se prelama kroz percepciju izložbi u štampi, a potom i o značaju delovanja Kluba za afirmaciju najtalentovanijih studenata. Značaj delovanja Arhitektonskog odseka na tokove arhitektonske prakse i formiranje nacionalnog konstrukta putem uspostavljanja ideološke osnove nacionalnog stila istraživan je u srpskoj historiografiji počevši od Zorana Manevića preko Aleksandra Kadijevića i Nenada Makuljevića.² Studentske izložbe kao sredstvo komunikacije u formiranju nacionalne posebnosti i/ili integralnog jugoslovenstva analizirane su u radovima Aleksandra Ignjatovića.³

Arhitektonski odsek Tehničkog fakulteta u Beogradu

Odnos društvenog konteksta, stručne prakse i nastave na Arhitektonskom odseku višeznačan je i kompleksan. Pre Prvog svetskog rata nastavno-naučni program je bio oblikovan po ugledu na tadašnje savremene fakultetske programe, a ujedno ideološki usmeren ka formiranju i promovisanju nacionalne ideje, dok je međuratni period predstavljao konzervativni i introvertni okvir koji se oslanjao na vrednosti prethodne epohe, sa nedovoljno jasno definisanom nacionalnom vizijom. Koliko je postojanje institucionalnog visokog obrazovanja arhitekata od kraja 19. veka na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta u Beogradu bilo značajno za razvoj arhitektonske

1 M. Pavlović, *Nikola Nestorović (1868–1957)*, Beograd, 2017, 217.

2 Videti: Z. Manević, „Pojava moderne arhitekture u Srbiji“ (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Beograd, 1979, 16; A. Kadijević, *Jedan vek štrajeња nacionalnoј stila u srpskoј arhitekturnoj (sredina XIX – sredina XX veka)*, Beograd, 2007, 212; A. Kadijević, „Srpska arhitektura u 1926. godini – između kontinuiteta i reforme“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu* 12, 2016, 102–103; H. Maquļević, *Umetnosť i nacionalna ideja u 19. veku*, Beograd, 2006.

3 A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd, 2007, 346–352; A. Ignjatović, *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu: arhitektura, nacionalizam i imperijalna imaginacija 1878–1941*, Beograd, 2016, 224–240.

struke Srbije, toliko je njegovo delovanje posle Prvog svetskog rata predstavljalo kočnicu slobodnijem projektantskom delovanju.

Rad Arhitektonskog odseka bio je obnovljen 1. maja 1919. godine, sa skraćenim semestrima, istim nastavnim programom i gotovo istim predavačima kao pre Prvog svetskog rata. Struktura nastavno-naučnog programa, po svojoj organizaciji, trajanju studija i metodi nastave, bila je uspostavljena po ugledu na nemačke politehnike, s obzirom na to da je prvi nastavni kadar, bez izuzetka, bio školovan na nemačkim univerzitetima, pre svega u Berlinu, Karlsruheu i Minhenu.⁴ U opisu razvoja nastave Nikola Nestorović navodi: „Zato se naročita pažnja obraća na klasičnu, stilsku nastavu koja zauzima najširi obim arhitektonskih vežbi ne samo u istorijskim predmetima već i u projektovanju svih vrsta zgrada, pa se i na stručnom ispitu zahteva projektovanje javnih ili privatnih zgrada u renesansu, što odgovara potpuno akademskim teorijama čitave Evrope ovoga doba.“⁵ Istovremeno sa akademskim pristupom potenciranja renesanse, proučavala se vizantijska arhitektura koju je na Arhitektonski odsek uveo profesor Mihailo Valtrović 1889. godine, kao predmet *vizantijski stil sa projektovanjem crkava*.⁶

Nakon obnove rada Arhitektonskog odseka 1919. godine, za profesora predmeta *vizantijska arhitektura* došao je Petar Popović, načelnik Arhitektonskog odseka u Ministarstvu građevina, koji je u svom profesionalnom i teorijskom radu favorizovao period „moravske škole“.⁷ Veoma dobro prihvaćen od studenata, profesor Popović je pružao dosta slobode u traženju projektantskog izraza u okvirima nacionalnog stila.⁸ Nove generacije studenata svojim projektima stvaraju, kako su to savremenici nazivali, „moderno vizantijski stil“,⁹ zasnovan na romantičarskim tendencijama, čemu su u prilog išle i teme za diplomske radove iz predmeta *vizantijska arhitektura* ili zadaci za svetosavski temat: „Monumentalni ratni muzej“ (1925), „Grob neznanog junaka na Avali“ (1930), „Svetosavski hram“ (1931), „Kraljev dvorac na Gornjem gradu“ (1934), „Muzej starog Beograda na Kalemegdanu“ (1935).¹⁰ Promenama u nastavnom planu iz 1935. godine omogućeno je da se za diplomski rad mogu uzeti teme iz predmeta *privatne zgrade* i *privredne zgrade*, dok je prodor modernizma u studentskim radovima postao primetan tek početkom četvrte decenije 20. veka pod uticajem nove generacije asistenata, pre svega Milana Zlokovića.

U druga dva centra u Kraljevini SHS, u Zagrebu i Ljubljani, uočljiv je drugačiji pristup koji se može tumačiti vremenom osnivanja visokoškolskog obrazovanja arhitekata. Naime, u oba centra su tek posle Prvog svetskog rata osnovane arhitektonske visoke škole i fakulteti, što je značilo i drugačiji izbor nastavnog kadra i drugačiji, savremeniji model nastavnog plana. U Zagrebu je 1919. godine osnovana Tehnička visoka škola sa odeljenjem za arhitekturu, na kojoj su nastavu držali arhitekti koji su se zalagali za raskid s akademizmom kao: Viktor Kovačić, Hugo Erlih (Ehrlich) i Edo Šen, koji je bio i prvi rektor škole.¹¹ Osnova za nastavni plan i program bio je nastavni plan Tehničke visoke škole u Cirihu, karakterističan za gradove srednje Evrope Beč, Prag, Budimpeštu.¹² Katedre i nastavni program nisu bili orijentisani ka preteranom izučavanju stilova niti je prevashodno težište

4 M. Ротер Благојевић, „Настава архитeктуpe на вишим и високошколским установама у Београду током 19. и почетком 20. века: Утицај страних и домаћих градитеља“, *Годишњак града Београда* 44, 1997, 125–168. MNT, *Zaostavština* 107, Fascikla 4: N. Nestorović, *Razvoj arhitektonske nastave u Srbiji od 1841 do 1941* (rukopis), 7.

5 MNT, *Zaostavština* 107, Fascikla 4: Nestorović, *Razvoj arhitektonske...*, 7.

6 Od 1890. godine predmet predaje profesor Dragutin Milutinović, koga 1900–1903. godine nasleđuje profesor Nikola Nestorović do izbora Milorada Ruvidića. Favorizovanje vizantijskog stila se ogleda u činjenici da je od osnivanja Arhitektonskog odseka diplomski rad mogao da se radi samo iz dva predmeta *javne građevine* i *vizantijska arhitektura*. Videti: Б. Несторовић и др., *Високошколска настава архитeктуpe у Србији 1846–1971*, Београд, 1996, 90.

7 Несторовић и др., *Високошколска настава...*, 90.

8 Odlazak sa profesionalne i životne scene profesora Milutinovića i Valtrovića, a potom i sve manji uticaj neprikosnovenog autoriteta nacionalnog stila Andre Stevanovića otvorili su prostor novim i disperznijim istraživanjima nacionalnog srpsko-vizantijskog izraza.

9 Ђ. Бошковић, „Изложба клуба студената архитeктуpe“, *Рашка уметничка смотра*. Књ. 1, 1929, 267–268.

10 Od samog osnivanja Tehničkog fakulteta krajem 19. veka tradicionalni svetosavski temat je bio prilika za projektantsko takmičenje studenata. Za svetosavski temat tokom međuratnog perioda zadaci su uglavnom imali nacionalnu konotaciju kao: „Hram pobede“, „Kosovski hram“, „Spomenik Herojima“. Videti: Несторовић и др., *Високошколска настава ...*

11 Svi profesori su bez izuzetka studije završili u Beču: M. Šćitaroci (ed.), *Sveučilište u Zagrebu – Arhitektonski fakultet, 1919./1920. – 1999./2000. Osamdeset godina izobrazbe arhitekata u Hrvatskoj*, Zagreb, 2000, 17–18.

12 Posle 1926. godine Tehnička visoka škola ulazi u sastav Univerziteta u Zagrebu i transformiše se u Tehnički fakultet, koji je zadržao nastavni plan Tehničke škole. Šćitaroci (ed.), *Sveučilište u Zagrebu...*, 17–18, 21–24.

bilo na akademizmu. Istovremeno sa Tehničkim fakultetom, u Zagrebu je delovao i Arhitektonski odjel Akademije likovnih umjetnosti formiran 1926. godine, kada je Drago Ibler postavljen za profesora *arhitektonskog projektovanja*. Možda zato što je bio u sklopu Akademije likovnih umetnosti u kojoj je rektor bio Ivan Meštrović (1922–1932), Arhitektonski odsek raskida sa tradicionalnim akademskim programom i uvodi program moderne arhitekture i rad u ateljeima.¹³

U Ljubljani je 1919. godine osnovan Arhitektonski odsek na Tehničkom fakultetu zalaganjem Ivana Vurnika i Jože Plečnika, koji su u svom radu negovali savremen odnos prema nacionalnom stilu u ekspresionističkoj arhitekturi.¹⁴ Od 1925. godine, na Odseku su postojale zvanično dve škole, od kojih je Vurnikova bila više orijentisana ka modernističkim shvatanjima, dok je Plečnikova ostala dosledna korišćenju klasičnog arhitektonskog jezika.¹⁵ U Zagrebu i Ljubljani su nastavni programi bili znatno savremeniji i u oba centra su postojale paralelne škole arhitekture zasnovane na uzorima tada najsavremenijih tendencija, što je neminovno vodilo ka kvalitetnijem preispitivanju i pristupu savremenoj arhitektonskoj teoriji, ali i praksi. Za to vreme beogradski Arhitektonski odsek je zadržao krajnje konzervativan pristup nastavnom programu.

Klub studenata arhitekture

Strukovno udruženje Klub studenata arhitekture osnovano je 9. novembra 1924. godine, kada je održana Prva skupština, a profesor Andra Stevanović izabran za počasnog i doživotnog predsednika Kluba.¹⁶ Osnivač i, kako se u literaturi navodi, njegov ideolog bio je profesor *vizantijske arhitekture* Petar Popović.¹⁷ Neprikosnovenost autoriteta Andre Stevanovića u teorijskoj postavci nacionalnog stila, ukomponovan sa pedagoškim radom profesora *vizantijske arhitekture* Petra Popovića, neminovno je odredila dominantan stilski, ali i ideološki pravac studentskog udruženja. Kako u prvom posleratnom periodu nije bilo udžbenika, Klub je brinuo o izradi i umnožavanju skripata, kao i o organizovanju stručnih i naučnih ekskurzija u zemlji i inostranstvu.¹⁸ Sredstva za svoje aktivnosti Klub je obezbeđivao prodajom ulaznica za sve događaje koje je organizovao, zabave, koncerte¹⁹ i priredbe.²⁰

Jedan od ciljeva udruženja bilo je rešavanje problema u nastavi, Bogdan Nestorović navodi kao primer posredovanje Kluba u vezi sa predavanjima i vežbanjima iz predmeta *gvozdeni krovovi*.²¹ Klub je u februaru svake godine, počevši od 1925. godine sve do druge polovine četvrtе decenije 20. veka, organizovao redovne izložbe najboljih studentskih diplomskih radova i svetosavskih temata. Posle Treće redovne izložbe 1928. godine štampana je publikacija sa najboljim studentskim radovima od osnivanja Kluba sa idejom da takvi albumi izlaze jednom godišnje u sklopu izložbi,²² što se nije dogodilo. Osim godišnjih, Klub je relizovao i tematske izložbe, tako je u aprilu 1927. godine, povodom održavanja međunarodnog Vizantološkog kongresa u Beogradu, upriličio Izložbu vizantijskih projekata u zgradi Druge beogradske gimnazije.²³

13 Takav rad sa studentima iznedrio je arhitekta koji su doprineli stvaranju moderne arhitekture na teritoriji Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije kao što su Branko Bon i Neven Šegvić: Šćitaroci (ed.), *Sveučilište u Zagrebu...*, 19–20.

14 Б. Мишић, „Средњоевропски утицај на београдску архитектуру 1919–1941.“ (докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 2019.

15 Ciperle, Jože et al., *Tehniška fakulteta Univerze v Ljubljani 1919–1957*, Ljubljana, 2010.

16 Datum osnivanja Kluba ispisan je na pripremljenoj diplomi za prof. Andru Stevanovića, koja se čuva u Muzeju SPC. Ostavina P.J.P., inv. br. 2737, preuzeto iz: Д. Милошевић, „Архитекта Петар Ј. Поповић (1873–1945)“ (докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 2019, 226.

17 Кадијевић, *Један век шражења...*, 212; Милошевић, „Архитекта Петар“..., 210; А. Илијевски, „Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда између два светска рата“, *Годишњак рада Београда*. Књ. 58, 2011, 173.

18 Екскурзије су остале у неизбрисивом сећању тадашњих чланова Клуба. В. Маринковић, „Сећања“, *ИГ новине*, 7. 5. 1976; Б. Максимовић, „Од студентских дана до трновитих стаза урбанизма Београда“, у: *Београд у сећањима 1919–1929*, Београд, 1980, 41–56.

19 Анон., „Изложба Клуба студената архитектуре“, *Правда*, 15. фебруар 1926, 4.

20 Једне године су организовали приредбу „У царству фараона“, која је одржана у Ратничком дому, за коју су студенти израдили сценографију. Несторовић и др., *Високошколска настава...*, 157.

21 Удружење је успело да издејствује да се Савет Архитектонског одсека укључи и реши проблем у корист студената, мада, како Несторовић наводи, „и поред тежких дискусија са предметним наставником Р. Мичићем недovoljno ефикасно“. Несторовић и др., *Високошколска настава...*, 157.

22 *Пројектии скиуденаја архитектуре*, Београд, 1928.

23 Анон., „Изложба византијских пројеката“, *Време*, 15. април 1927, 5.

Fragmentarno sačuvana sećanja arhitekata na članstvo u Klubu ne otkrivaju mnogo o njegovom unutrašnjem ustrojstvu, odnosno u kojoj meri su studenti oblikovali delovanje udruženja, s obzirom na to da su osnivači i predsednici bili profesori sve do 1935/36. godine. Konceptijska i ideološka osnova nastavnog programa projektantskih predmeta odražavala se u studentskim radovima na godišnjim izložbama koje su otvarali profesori: Andra Stevanović i Branko Popović (1926), Petar Bajalović (1927), Nikola Nestorović, tadašnji predsednik Kluba (1928). Svake godine je bila upriličena i zvanična poseta kralja Aleksandra I Karađorđevića,²⁴ čime su izložbe dobile značaj šireg društvenog događaja koji bi bio opširno propraćen u štampi.²⁵ Studenti čiji su radovi bili najzapaženiji i nagrađivani u potonjim godinama su postali nosioci arhitektonske delatnosti u Beogradu, Srbiji i Jugoslaviji:²⁶ Đurđe Bošković, Andrej Papkov, Dragan Gudović, Branko Krstić, Milan Zloković, Aleksandar Deroko, Đuro Borošić, Rajko Tatić, Momčilo Belobrk, Grigorije Samojlov. Ova lista imena govori u prilog važnosti izložbi za afirmaciju mladih stvaralaca, kako je to naveo i profesor Nikola Nestorović povodom otvaranja Četvrte godišnje izložbe 1928. godine: „Jedan od ciljeva ovih izložbi je da se da podstreka mlađim studentima arhitekture za rad. Sem toga ove izložbe doprinose upoznavanju šire javnosti sa radom i uspehom naših budućih arhitekata, koji su na završetku svojih studija.“²⁷

Kritike i prikazi izložbi u štampi u prve dve godine (1925–1926) gotovo da su se utrkivali u veličanju rada i dometa studenata arhitekture u nacionalnom vizantijskom stilu, u skladu sa vremenom i političkim kontekstom veličanja nacionalnih/patriotskih vrednosti, da bi ubrzo počela da provejava kritika nedovoljne kreativnosti studenata i obrazovanja koje im se pruža.²⁸ Kritika Milana Kašanina iz 1927. godine baca novo svetlo na arhitektonsku delatnost jer on ukazuje na anahronost arhitektonskih projekata studenata u odnosu na druge grane umetnosti.²⁹ U narednim godinama prikaze izložbi koje su pisale arhitekate obeležilo je pozitivno obrazlaganje neophodnosti učenja istorijskih stilova projektovanja u istorijskim stilovima tokom studija kao priznatog modela edukacije arhitekata, uz manje ili veće veličanje umešnosti studenata i njihovih radova.³⁰

Početak četvrte decenije predsednik Kluba je postao Bogdan Nestorović, čijom inicijativom je ime Kluba promenjeno u Udruženje studenata arhitekture. Drugih suštinskih promena u organizaciji i funkcionisanju udruženja nije bilo sve do 1935–1936. godine kada je prvi put za predsednika izabran student Milorad Macura.³¹ Od tog trenutka Udruženje studenata arhitekture se pridružuje ostalim studentskim udruženjima aktivno orijentisanim isključivo ka političkom delovanju.

Publikacija iz 1928. godine

Publikacija Kluba studenata arhitekture objavljena 1928. godine predstavlja album sa sedamnaest najboljih radova sa izložbi od osnivanja kluba, od čega su dva svetosavska temata, dvanaest diplomskih radova i tri školska rada.³² Prema stilskom opusu, prezentovani radovi se mogu podeliti u dva osnovna segmenta: projekti u nacionalnom – srpsko-vizantijskom stilu, koji nose prevagu (deset radova), i objekti projektovani u duhu akademizma sa težištem na renesansi.

24 Анон., „Краљ и Краљица на изложби студената архитeктуре“, *Политика*, 18. фебруар 1926, 7; Анон., „Н.В. Краљ међу студентима“, *Време*, 15. фебруар 1933, 9.

25 Анон., „Изложба студената архитeктуре“, *Политика*, 14. фебруар 1925, 5–6; Анон., „Изложба архитeктонских пројеката“, *Политика*, 5. фебруар 1926, 7; Анон., „Изложба радова студената архитeктуре“, *Политика*, 15. фебруар 1926, 5; Анон., „Изложба Клуба студената архитeктуре“, *Време*, 15. фебруар 1926, 6; Анон., „Изложба Клуба студената архитeктуре“, *Правда*, 15. фебруар 1926, 4; Анон., „Изложба студената архитeктуре“, *Политика*, 19. фебруар 1928, 4; Анон., „Изложба пројеката студената архитeктуре“, *Време*, 20. фебруар 1928; Анон., „Изложба радова студената архитeктуре“, *Правда*, 20. фебруар 1928, 5; Анон., „Изложба дипломских и годишњих радова клуба студената архитeктуре“, *Правда*, 17. фебруар 1930, 5; Анон., „Изложба радова студената архитeктуре“, *Време*, 28. фебруар 1933, 1.

26 Како у Краљевини Југославији тако и у послератној Југославији.

27 Анон., „Изложба радова студената архитeктуре“, *Правда*, 20. фебруар 1928, 5.

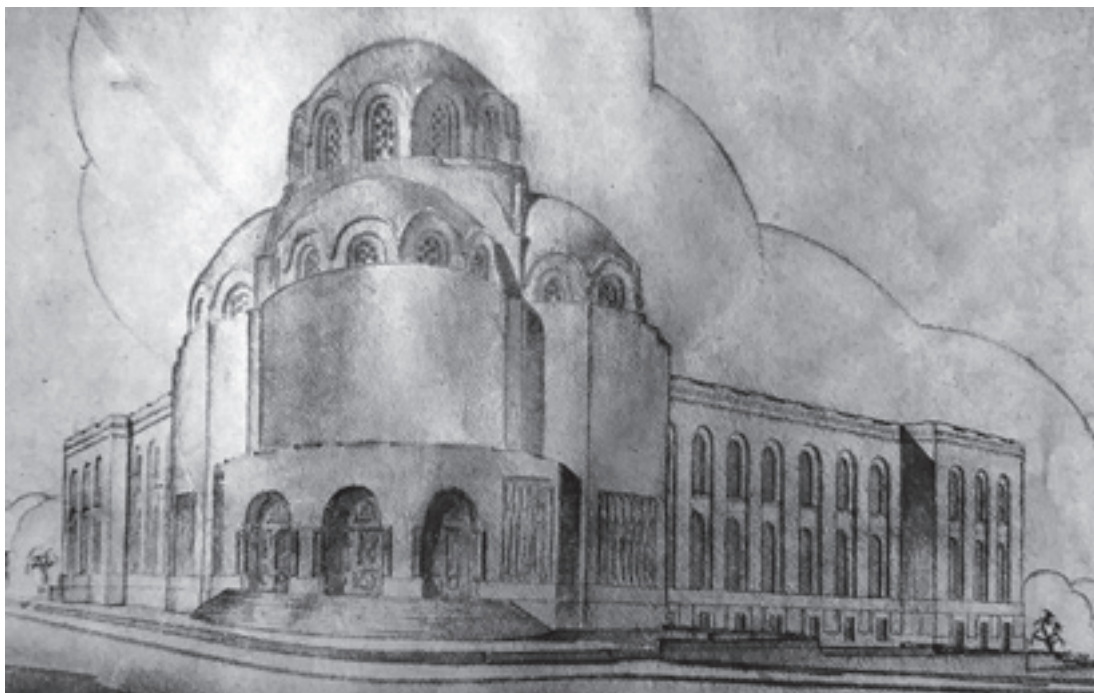
28 Borisavljević je sugerisao da bi diplomski radovi trebalo da predstavljaju kompletan projekat koji je moguće izvesti, odnosno koji ima sve elemente, a ne samo znalački nacrtan izgled. М. Борисављевић, „Импресије са изложбе студената архитeктуре“, *Правда*, 20. фебруар 1929, 3; М. Борисављевић, „Импресије са изложбе студената архитeктуре“, *Правда*, 20. фебруар 1931, 3.

29 М. Кашанин, „Изложба студената архитeктуре“, *Српски књижевни гласник* 17, 1926, 378–381.

30 Борисављевић, „Импресије са...“, 1929, 3; Борисављевић, „Импресије са...“, 1931, 3; Ђ. Бошковић, „Изложба студената архитeктуре“, *Српски књижевни гласник* 16, 1933, 399.

31 Несторовић и др., *Високошколска настава...*, 158–159.

32 Publikaciju je priredio Predrag Zrnić.



Sl. 1. Đurđe Bošković, Diplomski rad „Narodni muzej“ (Izvor: Klub studenata arhitekture, Beograd, 1928)

Projekti prve grupe su komponovani u duhu „modernizovanog srpsko-vizantijskog stila“. U njima se očitava težnja ka traženju autorskog izraza, proizašlog iz zadatih matrica akademizma ukomponovanih sa romantičnim predstavama vizantijske arhitekture, pre svega Aja Sofije. Većinu u toj grupi čine projektantska rešenja zasnovana na akademski koncipiranim osnovama, koja su dobila stilsko oblikovanu opnu sa reminiscencijama na vizantijsku arhitekturu, sa plitkim kupolama i krstoobraznom osnovom. „Narodni muzej“, diplomski rad (1928) Đurđa Boškovića, predstavlja mešavinu različitih stilskih izraza. Na akademski koncipiranoj osnovi uglavnice projektovao je zdanje sa naglašenim uglom u vidu krstoobrazne sakralne građevine sa centralnom kupolom i četiri manje, koji je po masama, proporciji i opštem utisku u potpunom neskladu sa ostakom zgrade (sl. 1). Taj nedostatak je uočio i sam autor, te je u prikazu izložbe u časopisu *Raška* naveo: „Tražeći lepotu samo u logici i konstruktivnosti, on [Bošković] teži potpunoj uravnoteženosti masa, trudeći se da mirnim i čednim površinama da monumentalnost, a snažnim otvorima ritam. Možda je jedino trebalo obratiti više pažnje na jaču organsku vezu između centralnog dela i krila zgrade.“³³ Pet godina kasnije, u prikazu studentske izložbe iz 1933. godine za *Srpski književni glasnik*, Bošković je bio znatno oštrij u oceni studentskih radova navodeći da izložba nije donela ništa novo, da su projekti u nekom polustilu i da se odomacila krstoobrazna osnova sa moćnom kupolom.³⁴ Svoj profesionalni put Bošković je posvetio bavljenju istorijom arhitekture, kao profesor na Arhitektonskom fakultetu. Ista generacija je i arhitekt Ivan Zdravković, pionir u oblasti zaštite spomenika kulture u Srbiji, čiji je diplomski rad (1928) takođe našao svoje mesto u publikaciji Kluba studenata arhitekture, pod temom „Ratni muzej“. Za ovaj projekat Bošković navodi da „...predstavlja jaku sponu između klasične vizantijske arhitekture šestog i sedmog veka i modernih težnji“.³⁵ Diplomski rad Franje De Negrija (1927) „Narodno pozorište u duhu monumentalizovanog i modernizovanog nacionalnog stila“, koji uzore nalazi u Meštovićevom Vidovdanskom hramu, kako Bošković primećuje, sa „više asirskim nego vizantijskim“³⁶ reminiscencijama, po svojim skladnim proporcijama, imaginativnosti i autorskom izrazu daleko je ispred ostalih radova.³⁷ Da nacionalni stil nije bio rezervisan isključivo za reprezentativne građevine, pokazao je diplomski rad „Sportski stadion“ (1928) Darinke Ivković

33 Ђ. Бошковић, „Изложба клуба студената архитектуре“, *Рашка уметничка смолџра*. Књ 1, Београд, 1929, 271.

34 Ђ. Бошковић, „Изложба студената архитектуре“, *Српски књижевни гласник* XLII, 1933, 399.

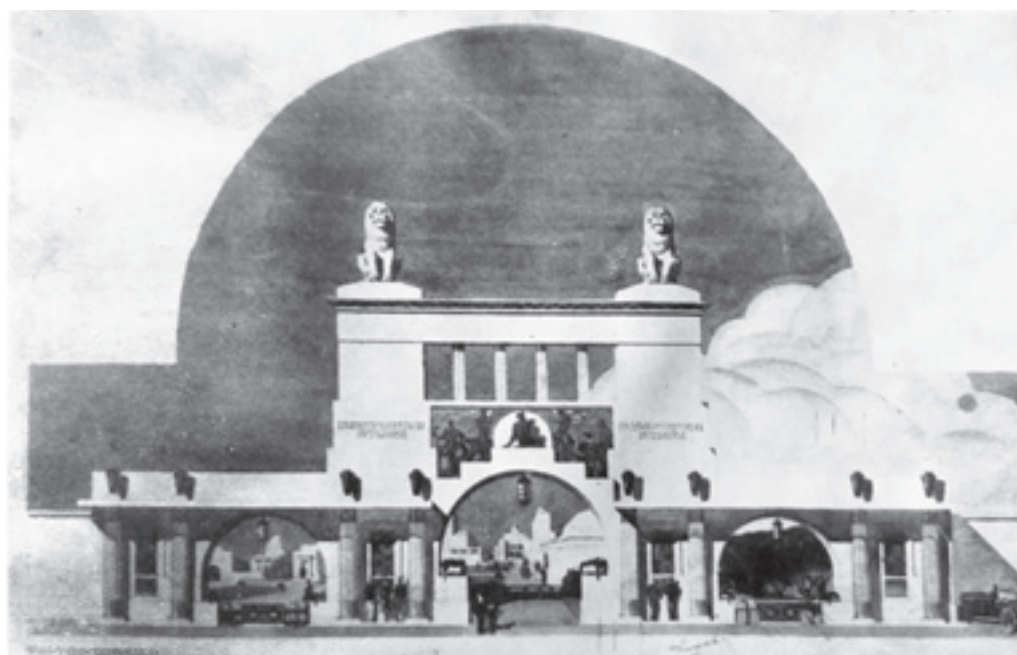
35 Бошковић, „Изложба клуба...“, 268.

36 Бошковић, „Изложба клуба...“, 269.

37 U profesionalnoj karijeri Franjo De Negri nastavlja istraživanja u pravcu pročišćenog nacionalnog stila kao u projektu za Sokolski dom u Subotici.



Sl. 2. Branko Krstić, Diplomski rad „Kosovski hram“ (Izvor: Klub studenata arhitekture, Beograd, 1928)



Sl. 3. Branko Krstić, Školski rad „Ulaz u poljoprivrednu izložbu“ (Izvor: Klub studenata arhitekture, Beograd, 1928)

projektovan u nacionalnom stilu. Sokolski pokret sa svojom patriotskom, ideološkom osnovom bio je izuzetno značajan u međuratnom periodu,³⁸ međutim u Beogradu nije bio realizovan nijedan stadion u nacionalnom stilu, sem Korunovićevog privremenog stadiona za Svesokolski slet na prostoru Trkališta 1930. godine.³⁹ Osim sportskih, i industrijski objekti su rešavani u nacionalnom stilu, kao diplomski rad (1928) Dragoljuba Jovanovića „Železničke stanice“, koji asocijativno podseća na projekat Brašovana i Nestorovića za zgradu Ministarstva šuma i ruda i Ministarstva vode i poljoprivrede.⁴⁰ Jedini student koji je u publikaciji Kluba studenata arhitekture bio zastupljen sa više radova je Branko Krstić, i to sa četiri rada, od kojih su tri školski radovi: „Opštinski dom“,

38 Videti: V. Путник, *Архитектура соколских домова у Краљевини Срба, Хрватиа и Словенаца и Краљевини Југославији*, Београд, 2015; V. Путник, „Соколски домови и стадиони у Београду“, *Наслеђе* 14, 2013, 69–82.

39 M. Павловић, „Нови универзитетски центар међуратног Београда“, *Култура* 154, 2017, 122–123.

40 Intrigantno je to što je Brašovanova i Nestorovićeova fasada projektovana u duhu nacionalnog stila bila odbačena tokom izgradnje, uz veliku polemiku u stručnoj javnosti, na račun konzervativnog akademizma Nikolaja Krasno-

„Porodična kapela“ i „Ulaz u poljoprivrednu izložbu“. Na prezentovanim projektima uočljiv je široki stvaralački dijapazon uz vrhunsko baratanje različitim stilovima Branka Krstića, koji je u svom potonjem profesionalnom radu stvarao u okviru različitih stilskih tendencija, ali je u osnovi svog opredeljenja bio modernista. Njegov diplomski rad (1927) „Kosovski hram“ (sl. 2) pripada podgrupi radova u nacionalnom stilu koje je Zoran Manević opisao kao „dvorce crtane u izmaglici, scenografiju za vilinske priče i spomenike romantizirane prošlosti“.⁴¹ Taj trend studentskih radova zadržao se do sredine četvrte decenije,⁴² a u publikaciji je predstavljen sa nekoliko radova koncipiranih na visokim postamentima sa dominantnim motivom zdanja na krstoobraznoj osnovi, naglašenom centralnom kupolom, od koje se kompozicija fantazmagorično širi gotovo unedogled predstavljajući kombinaciju hramova drevnih civilizacija sa elementima antičke i orijentalne arhitekture: svetosavski temat „Hram“ (1925) Aleksandra Vasića,⁴³ diplomski rad „Kraljev dvorac“ (1928) Jovana Radenkovića, diplomski rad „Hram pobeđe“ Jovana Rankovića (1928).⁴⁴

Drugu manju grupu od sedam radova reprezentuju dva rada u čistom akademizmu, diplomski rad Andreja Papkova (1925) „Narodno pozorište u najboljem duhu Garnijeove opere u Parizu“ i diplomski rad Božidara Tomića (1927) „Studentski dom u duhu konzervativnog akademizma“. Četiri rada, od kojih su dva školska rada Branka Krstića „Opštinska zgrada“ i „Ulaz u poljoprivrednu izložbu“ (sl. 3), i diplomski rad Stanislave Jovanović (1928) „Muzički konzervatorij“ oslanjaju se na renesansnu arhitekturu naglašenom horizontalnošću i arhitravnim konstrukcijama. U toj grupi je diplomski rad Siniše Mirkovića (1928), kod kojeg dominira pročišćena arhitektura monumentalizma. Još jedno poznato ime srpske arhitekture Dragan Gudović⁴⁵ našlo je svoje mesto u publikaciji projektom svetosavskog temata sa kojim je osvojio prvo mesto na izložbi 1928 – „Spomenik palim studentima“ (sl. 4).



Sl. 4. Dragan Gudović, Svetosavski temat „Spomenik palim studentima“ (Izvor: Klub studenata arhitekture, Beograd, 1928)

Zaključak

Profesionalna arhitektonska praksa u Beogradu tridesetih godina 20. veka bila je okrenuta ka Francuskoj i usmerena ka jačanju nacionalnih ideala, tako da je nacionalni stil bio promovisan zajedno sa arhitekturom akademizma, da bi se završio potpunom dominacijom akademizma oko 1928. godine. Modernizam stupa na scenu tek posle 1928. godine, i to u kompromisnoj varijanti između akademizma i modernizma. Generalni društveno-politički i kulturni krug uticaja pogodio je i stvarao je klimu poželjne vizuelne reprezentacije nacionalnog stila u arhitekturi, koji nije imao

va 1926. godine a da se vrlo slično rešenje pojavljuje kao studentski rad dve godine kasnije. Павловић, Никола Несторовић..., 2017, 275–283.

41 Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 45.

42 Борисављевић, „Импесије са...“, 20. фебруар 1931, 3; Бошковић, „Изложба...“, 399.

43 Mauzolej podignut srpskim vojnicima za Vojničko groblje na Zejtinliku urađen je na osnovu Vasićevog prvonagrađenog rada na konkursu iz 1926. godine, koji je razradio Nikolaj Krasnov.

44 U profesionalnom radu bio je orijentisan ka nacionalnom stilu i jedan je od autora Banskih dvora u Banja Luci.

45 U svom radu Gudović je bio okrenut modernističkim tendencijama, a njegov prvi samostalni projekat bila je zgrada Bob kluba na Beogradskoj tvrđavi.

veći broj realizovanih eksponata u vidu monumentalnih profanih građevina, sve do pojave Korunovića. U tom smislu je nastavni program projektovanja na Arhitektonskom odseku sa organizovanjem izložbi imao funkciju ponovnog i stalnog obnavljanja ideje o nacionalnom stilu. Velika pažnja u dnevnoj štampi, ali i u naučnim časopisima, i gotovo redovne posete kralja Aleksandra I Karađevića studentskim izložbama govore o dubljem ideološkom i političkom značaju samih izložbi. Da li su imale funkciju veštačkog stavljanja u fokus nacionalnog stila i održavanja ideje koja, s jedne strane, nije bila poželjna u vidu realizacija javnih građevina, dok je, s druge strane, stalno potencirana, ostaje pitanje. U svakom slučaju, izložbe su otvarale vrata mladim i talentovanim projektantima koji su postajali javno vidljivi. Kao svedočanstvo nastavne delatnosti u međuratnom periodu u Beogradu, izložbe najrečitije oslikavaju edukaciju mladih projektanata u ideološkom ili idealizovanom konstruktivizmu stilovima bez uključivanja u realni svet, sa transponovanjem već oprobanih matrica, gde namena objekta igra malu ulogu. Izložbe Kluba studenata arhitekture nisu uticale na graditeljsku praksu već su bile zakasneli eho dešavanja u arhitekturi, predstavljajući svedočanstvo društvenog konteksta u kojem studenti nisu stremili stvaranju nove avangardne beskompromisne umetnosti nego su pomirljivo prihvatili konzervativne prevaziđene norme.

Doprinos Škole za primenu dekorativne umetnosti razvoju dizajna enterijera u međuratnom Beogradu*

Vladana Putnik Prica

Dizajn nameštaja i enterijera u Srbiji započinje svoj razvoj tek u 20. veku. Pre Prvog svetskog rata nije postojala nijedna škola primenjene umetnosti u Srbiji.¹ Primenjena umetnost je mahom bila doživljavana kao veština kojom bi prevashodno trebalo da se bave žene u slobodno vreme. Prve škole primenjene umetnosti u svom obrazovnom programu manje su insistirale na umetničkoj, a više na zanatskoj dimenziji.² Za razliku od nekih zemalja u centralnoj i zapadnoj Evropi, dizajner enterijera, kao posebna profesija, nije postojao u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevini Jugoslaviji. Unutrašnjim uređenjem bavili su se prevashodno arhitekti, dok su nameštaj proizvodile ili uvozile specijalizovane firme. Izgradnja velikog broja novih stambenih zgrada u Beogradu posle Prvog svetskog rata doprinela je razvoju tržišta nameštaja. Međutim, čest je bio slučaj da se uređenje stanova i izrada nameštaja kopiraju iz inostranih časopisa bez stručne podrške. U takvoj atmosferi veliki doprinos razvoju dizajna nameštaja i enterijera dala je Škola za primenu dekorativne umetnosti, koju je osnovala Margita Gita Nušić Predić (1894–1970).

Margita Gita Predić, ćerka Branislava Nušića, rođena je u Prištini 28. aprila 1894. godine.³ Posle gimnazijskog školovanja, upisala je 1907. godine vajarski odsek Umetničko-zanatske škole u Beogradu kod profesora Đorđa Jovanovića (1861–1953), kao prva žena koja je studirala vajarstvo.⁴ Posle dve godine studija u Beogradu upisala je Umetničko-zanatsku školu u Pragu,⁵ a zatim je kao pitomac Ministarstva prosvete Kraljevine Srbije 1914. godine poslata u Zagreb na dalje školovanje.⁶ Posle Zagreba, Gita Predić je upisala Školu dekorativne umetnosti u Parizu, na kojoj je diplomirala 1917. godine.⁷ Godine 1915. udala se za dramskog pisca Milivoja Predića (1885–1957). Od 1920. do 1924. godine živeli su na Kraljevom dobru Belje, gde je Gitin suprug bio pomoćnik upravnika.⁸ U Beograd su se vratili 1926. godine i u septembru iste godine Gita Predić je podnela molbu Ministarstvu prosvete za otvaranje Škole dekorativne umetnosti.⁹ Osim prosvetnog i umetničkog rada, Gita Predić je bila veoma aktivna u kulturnom životu Beograda. Bila je član Uprave Udruženja prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić“, jedan od osnivača dečjeg Rodinog pozorišta, a posle Drugog svetskog

* Rad je nastao kao rezultat rada na projektu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja pod nazivom *Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa* (177013).

1 V. Popović, *Primenjena umetnost i Beograd 1918–1941*, Beograd, 2011, 11.

2 П. Васић, *Примењена уметности у Србији 1900–1978*, Beograd, 1981, 34.

3 U knjizi Zore Vukadinović o Rodinom pozorištu navodi se da je rođena 1894. godine, dok u kartonu žitelja stoji 1896. godina (IAB, UGB, kartoteka žitelja Beograda i Zemuna). S obzirom na vremenski okvir njenog usavršavanja, slobodni smo da procenimo da je tačna godina Gitinog rođenja 1894. iako to pitanje ostaje otvoreno. Videti: З. Вукадиновић, *Родино позориште*, Beograd, 1996, 10.

4 Анон., „Заслуге Гите Предић на стварању позоришног подмлатка“, *Време*, 2. јул 1940, 10; Л. Трифуновић (прир.), *Српска црџачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду (1895–1914)*, Beograd, 1978, 225, 228; Popović, *Primenjena umetnost...*, 55.

5 Анон., „Заслуге Гите Предић...“, 10; Трифуновић, *Српска црџачко-сликарска...*, 297.

6 Lj. Trgovčević, „O studentkinjama iz Srbije na stranim univerzitetima do 1914. godine“, u: L. Perović (ur.), *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka 2: položaj žene kao merilo modernizacije*, Beograd, 1998, 86, 96.

7 Arhiv Jugoslavije, Fond Ministarstva prosvete, f-66-635-1051, pismo Ministarstvu prosvete, 1926.

8 Popović, *Primenjena umetnost...*, 244.

9 Istorijski arhiv Beograda, Uprava grada Beograda, kartoteka žitelja Beograda i Zemuna; Arhiv Jugoslavije, Fond Ministarstva prosvete, f-66-635-1051, pismo Ministarstvu prosvete, 1926.

rata i pozorišta „Boško Buha“.¹⁰ Od 1947. godine vodila je internat Visoke filmske škole u Beogradu.¹¹ Preminula je u Beogradu 1970. godine.¹²

Osivanjem škole za primenu dekorativne umetnosti Gita Predić je želela da se radom škole i izlaganjem radova nastavnika i učenika gradi ukus građanstva, kritičko posmatranje i estetsko razumevanje enterijera i primenjene umetnosti. Smatrala je da potreba za lepim treba da dosegne i do sitnih predmeta koji krase enterijere beogradskih domova, pri čemu je uživala i u stvaranju sopstvenih autentičnih predmeta primenjene umetnosti. Još jedan od ciljeva škole bio je da se građanstvo obuču kako da sa malim sredstvima stvori jedinstven enterijer, nasuprot skupom serijski proizvedenom nameštaju.¹³ Škola je funkcionisala kao jedan veliki atelje. Nastavni program škole bio je podeljen u tri segmenta: rad u metalu, drvetu i koži. Rad u metalu podrazumevao je izučavanje procesa vajanja, patiniranje i montiranje metala na druge materijale poput drveta, kristala i cinka i umetanje kamena u metal. Na tom kursu polaznici su izrađivali vaze, pepeljare, mastionice, ramove, poslužavnike, ogledala, nameštaj i lampe. Prilikom izučavanja rada u drvetu učenici su usvajali tehniku sečenja, bojenja i politiranja, a zatim narogrevanja i ukrašavanja ekserima. Svoje novostečeno znanje su najčešće primenjivali za izradu nameštaja, ali i ikona, ramova i drugog mobilijara. Kurs rada u koži obuhvatao je izučavanje tehnike modeliranja kože, izrade mozaika od kože, zatim rezanje i bojenje. Polaznici kursa izrađivali su kožne jastuke, korice za knjige, tašne, kutije, paravane, tabakere i druge predmete primenjene umetnosti. Gita Predić je u svom nastavnom programu insistirala na savremenom pristupu dizajnu, ali i na upotrebi nacionalnih motiva. Poznato je da su se u školi učile i tehnike pseudointarzije i batik.¹⁴ Kursevi su obuhvatali period od šest nedelja do godinu dana. Najkraće kurseve pohađali su amateri koji nisu planirali da se profesionalno bave primenjenom umetnošću, dok su polaznici kurseva od godinu dana na kraju dobijali svedočanstvo, odnosno diplomu.¹⁵ Na osnovu svedočenja bivše učenice Slave Tabaković (?–1993), Pavle Vasić (1907–1993) u svojoj monografiji o primenjenoj umetnosti u Srbiji navodi da u Školi dekorativne umetnosti nije bilo kreativnog stvaralaštva već da sve izvodilo prema gotovim modelima iz pariškog časopisa *L'Artisan Pratique*.¹⁶ Međutim, moguće je da je program obučavanja podrazumevao kopiranje zadatih modela kako bi se takvom vrstom vežbi adekvatno savladale tehnike. Iako postoje određene sličnosti u pojedinim radovima iz časopisa *L'Artisan Pratique*, većina nama poznatih dela koja su izlagana na izložbama ne ostavljaju utisak francuskih kopija, naročito kad se uzme u obzir da je Gita Predić negovala nacionalne motive u svojim delima.

Kako je primenjena umetnost doživljavana kao „ženska“, Beograđanke su često imale značajnu ulogu u uređenju životnog prostora,¹⁷ a neke od njih su koristile svoj talenat i dodatno se obrazovale u dekorativnoj školi Gite Nušić Predić kako bi dale lični pečat svojim stanovima. Upravo se ta ženska uloga u uređenju životnog prostora i negovanju primenjene umetnosti isticala u školi, s obzirom na to da su je uglavnom pohađale žene. Nažalost, u javnosti se rad žena u oblasti primenjene umetnosti više doživljavao kao hobi nego kao profesija. To je dodatno istakao i novinar *Nedeljnih ilustracija*, navodeći da bi školu trebalo da prođe „svaka besposlena beograđanka“.¹⁸

U prvim godinama postojanja škole, Gita Predić je predavala sama, ali je od samog početka imala u vidu formiranje budućih kadrova. Po završetku prve godine planirala je da pošalje dve do tri učenice u inostranstvo na usavršavanje, posebno u oblasti keramike i emajla, kako bi one mogle da pokriju te oblasti i pomognu joj u postojećim kursovima. Takođe je planirala da dovede majstore iz Bosne radi prenošenja tradicionalnih tehnika poput iskucavanja i duboreza.¹⁹ Održavala je kon-

10 Анон., „Угледни уметници протестују што је награда Београђана за најбољу слику на Јесењој изложби додељена Јовану Зоњићу“, *Време*, 3. децембар 1934, 8; Анон., „Једна рода која је слетела на оцак павиљона Цвијетића Зузорић дала је иницијативу за оснивање Родиној изложби“, *Време*, 31. децембар 1937, 5.

11 R. Varda (prir.), „Тетка Гита и Филмска школа“, *Теорија и пракса* 66, 1991, 180–210.

12 Вукадиновић, *Родино изложбиште*, 11.

13 Анон., „Изложба Школе за примenu декоративне уметности“, *Илустровано време* 41, 1930, 1026.

14 Васић, *Примењена уметност*..., 35.

15 Архив Југославије, Фонд Министарства просвете, f-66-635-1051, Наставни програм школе, 1926.

16 Васић, *Примењена уметност*..., 35.

17 Анон., „Наше постеле“, *Жена и свет* 12, 1928, 34.

18 Анон., „Школа декоративне уметности г-ђе Маргите Пређић“, *Недељне илустрације* 13, 1929, 21.

19 Архив Југославије, Фонд Министарства просвете, f-66-635-1051, Наставни програм школе, 1926.

takte sa zanatlijama iz različitih oblasti.²⁰ Od 1927. godine u školi su predavale sestre Angelus, koje su vodile atelje „Rene“,²¹ i Nadežda Adžić (1900–1975), učenica prve generacije Škole dekorativne umetnosti. Ona je od 1930. godine predavala dekorativno crtanje u Ženskoj zanatskoj školi.²²

Škola se izdržavala od školarine koja je varirala zavisno od broja polaznika. Sav materijal i alat dopreman je iz Francuske.²³ Duži niz godina se nalazila na adresi Brankova 24, a od 1934. godine u Ulici kneginje Ljubice 1.²⁴ Pavle Vasić je pomenuo da je škola bila smeštena i u mansardi Kolarčevog univerziteta.²⁵ Iako nisu pronađeni spiskovi polaznika kurseva, poznato da su učenice škole bile Ratslava Slava Tabaković, Ružica Rakić (?-?), Anđa Krsmanović (?-?), Cana Živković (?-?), Mara Dorđević (?-?) i gospođa Maksimović.²⁶

Prva izložba radova Škole dekorativne umetnosti održana je od 10. do 12. decembra 1927. godine u prostorijama restorana „Kleridž“ (Terazije 34).²⁷ Tom prilikom škola je dobila mnoge porudžbine za izradu nameštaja, a i zabeleženo je da su cene bile veoma dostupne.²⁸ Sledeća izložba Škole održana je u istom prostoru od 1. do 6. decembra 1928. godine.²⁹ Tom prilikom je Gita Predić prvi put predstavila kompletno opremljene enterijere garsonjere, predstoblja i budoara.³⁰

Sa godišnje izložbe koja je svečano otvorena u Novinarskom domu 6. oktobra 1929. godine izloženi su radovi učenica: jastučići, vaze, radovi u koži, abažuri i drugi predmeti primenjene umetnosti. Zasebnu prostoriju zauzeli su predmeti koji su se u školi proizvodili za prodaju.³¹ Preovlađivao je nameštaj savremenog dizajna sa snažnim uticajem ar dekoa. Izloženi su bili čitavi kompleti nameštaja: crveni salon, violet soba za rad i odmor, kartaška soba od hrastovine i modrocrgnog nakrolaka sa emajlom. U crvenom salonu bio je izložen sto sa fijkama koji se rotira. Posebno inovativna bila je kartaška soba čije su stolice imale naslone u obliku simbola karata, dok su stilizovane karte od materijala bile pričevane na sedišta (sl. 1). Gostinsku sobu u zelenom drvetu sa belim nakrolakom i drap čojanim zavesama kupila je Ruža Panić (?-?), supruga Tihomira Panića (?-?),³² uz lampu od nakrolaka u obliku lale visoke preko jedan metar, pa se može pretpostaviti da se taj nameštaj nalazio u njihovoj vili u Kneza Miloša.³³ Od učenica, gospođa Maksimović izložila je japanski stočić sa žutim ružama,



Sl. 1. Gita Predić, Kartaška soba, 1929. godina (Izvor: *Жена и свет*)

20 Васић, *Примењена уметност*..., 35.

21 Sestre Angelus su se školovale na Akademiji dekorativnih umetnosti u Beču. Za jednu od sestara se zna da se zvala Giza i da je rođena 14. avgusta 1904. u Doboju (IAB, UGB, kartoteka žitelja Beograda i Zemuna); Анон., „Декоративна уметност г-ђа Предић и Ангелус“, *Време*, 3. децембар 1928, 2; Поповић, *Примењена уметност*..., 226.

22 Анон., „Школа декоративне...“, 21; Поповић, *Примењена уметност*..., 43.

23 Архив Југославије, Фонд Министарства просвете, f-66-635-1051, Наставни програм школе, 1926.

24 Поповић, *Примењена уметност*..., 41.

25 Васић, *Примењена уметност*..., 35.

26 Анон., „Школа декоративне...“, 21; Анон., „Изложба школе за примену декоративне уметности госпође Марије Предић“, *Недељне илустрације* 42, 1929, 13; Поповић, *Примењена уметност*..., 41.

27 Архив Југославије, Фонд Министарства просвете, f-66-635-1051, Позив Уметничком оdeljenju Министарства просвете на изложбу, 1927.

28 Анон., „Изложба декоративне уметности“, *Илустрирани лисци* 52, 1927, 8.

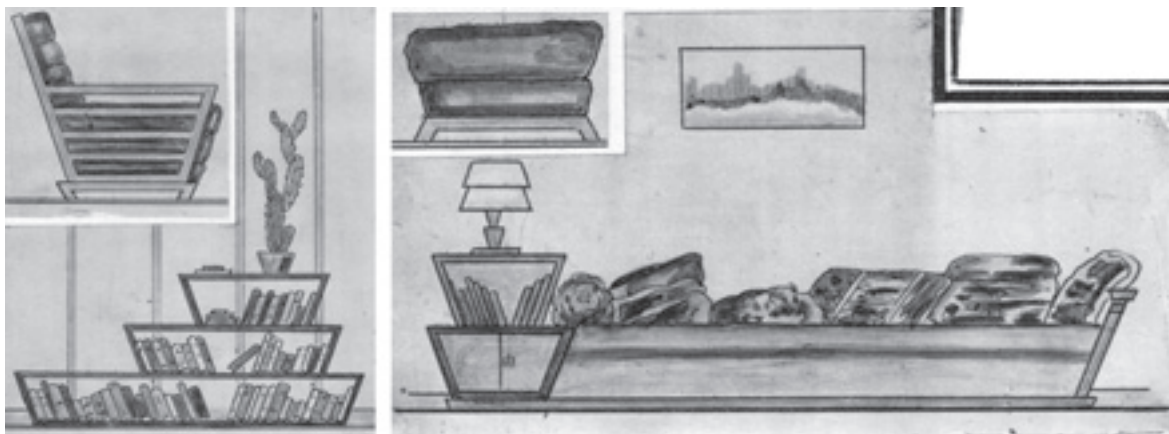
29 Архив Југославије, Фонд Министарства просвете, f-66-635-1051, Позив Уметничком оdeljenju Министарства просвете на изложбу, 1927; Анон., „Декоративна уметност...“, 2.

30 Анон., „Изложба декоративне уметности“, *Полићика*, 3. децембар 1928, 5.

31 Анон., „Изложба Школе примењене декоративне уметности“, *Полићика*, 7. октобар 1929, 10.

32 Анон., „Изложба Школе...“, 13; Анон., „У женском царству“, *Жена и свет* 11, 1929, 14.

33 Љ. Милетић Абрамовић, *Архитектура вила и резиденција Београда 1830–2000*, Београд, 2002, 146.



Sl. 2. M. Maksimović, Skice nameštaja za mušku sobu, 1930. godina (Izvor: *Илустровано време*)

dok je gospođa Bogdanović izradila ponjave sa tradicionalnim šarama za svaku prostoriju. Bojka Belodedić (?-?) predstavila je paravan sa pticama u emajlu, gospođa Radosavljević garnituru za pušenje, a gospođa Dugljević i Mara Jovanović (?-?) lampe.³⁴

Godine 1930. održana je još jedna izložba u gornjim salama restorana „Kleridž“, koja je obeležila petu godinu rada škole. Do tada je broj polaznika škole porastao na 100. Tom prilikom izložen je nameštaj za spavaću sobu prema dizajnu M. Maksimovića sa drvenim policama i komodama sastavljenim od trapezoidnih segmenata ljubičaste politure, čime je stvorena cikcak forma.³⁵ Maksimovićeve skice za taj nameštaj prethodno su objavljene u *Илустрованом vremenu* iste godine (sl. 2).³⁶ Izložena je i soba za gospodu rađena u intarziji, gde su dominirale jasne prave linije, kružna forma u kombinaciji sa mesinganom sobnom lampom modernog dizajna i kružnog trakastog abadžura. Ipak, možda je najinovativnije bila rešena kuhinja, sa ormanom za suđe čija su krila dekori-

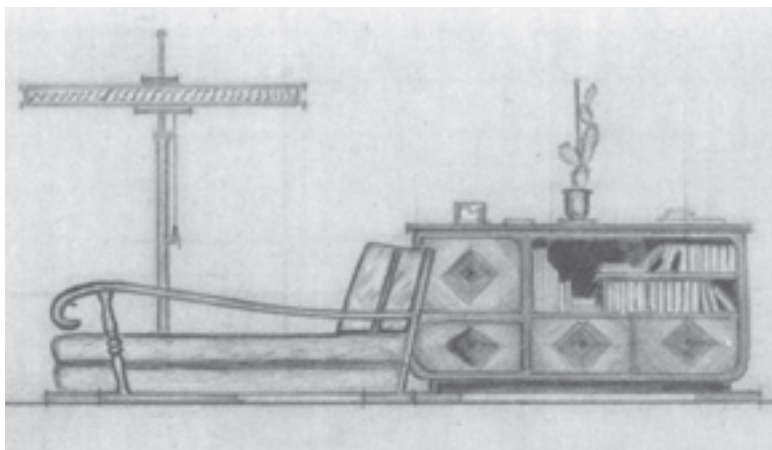


Sl. 3. Gita Predić, Kuhinja, 1930. godina (Izvor: *Илустровано време*)

34 Анон., „Изложба Школе...“, 13

35 Postoji mogućnost da je u pitanju bio Milutin Maksimović, građevinski inženjer, koji je diplomirao 1929. godine, ali se ta pretpostavka mora uzeti u obzir sa rezervom. В. Марковић (ур.), *Именик дипломираних инжењера и архитекта на Техничком факултету Универзитета у Београду 1919–1938*, Београд, 1939, 51.

36 Анон., „Модеран намештај“, *Илустровано време* 18, 1930, 503.



Sl. 4. Gita Predić, Komoda za knjige, 1930. godina (Izvor: *Илустровано време*)

sana polukružnim otvorima u kojima su se nalazile geometrijski dizajnirane rešetke čiji se motiv u izvesnoj meri ponavljao na crno-belo obojenom stolu i stolicama (sl. 3). Gita Predić je pohvaljena u *Ilustrovanom vremenu* rečima da poseduje rafiniran smisao za bizarnost. Nijedan od njenih predmeta ne svedoči toj izjavi bolje od stone lampe čija je baza staklena, ispunjena kaktusima i žabama, dok je abažur oslikan motivima crnačkih groteski.³⁷

Slava Tabaković se sećala da je škola organizovala jednu izložbu u Domu učenica u Krunskoj, ali bez detaljnijih podataka.³⁸ U jednom članku objavljenom u *Nedeljnim ilustracijama* navedeno je da je škola 1929. godine imala izložbu i u Kapetan Mišinoj 16.³⁹ Osim izložbi u Beogradu, Zora Vukadinović (1932) pominje da je Gita Predić izlagala i u Milanu, ali bez bližeg objašnjenja.⁴⁰ Učenice Škole za primenu dekorativne umetnosti izlagale su na Jesenjoj izložbi beogradskih umetnika 1933. godine.⁴¹ Tom prilikom su radovi škole i Gite Predić bili posebno zapaženi po umetničkom kvalitetu, raznovrsnosti i primenljivosti u svakodnevnom životu. Na osnovu opisa izložbe saznajemo da je Gita Predić izložila nekoliko lampi načinjenih od ćupova sa sijalicama u crvenoj i plavoj boji i posebno inovativno rešene naslonjače sa ugrađenim neonskim svetlima u boji.⁴² Na Jesenjoj izložbi 1934. godine Ružica Rakić (?-?), učenica Škole za primenu dekorativne umetnosti, izložila je keramiku i kožne poveze za knjige.⁴³ Naredne godine Gita Predić je ponovo izlagala na Jesenjoj izložbi, ovog puta sa radovima u koži, platnu, metalu i keramici. Njen rad je likovni kritičar Todor Manojlović (1883–1968) ocenio kao najinteresantniji u oblasti primenjene umetnosti na izložbi.⁴⁴

Gita Predić je u svojoj školi i radu negovala spoj modernog dizajna i nacionalnih elemenata. U porodičnoj zaostavštini čuva se nekoliko komada nameštaja koje je projektovala, poput crnog dvokrilnog ormana sa metalnim dekorativnim trakama koje jasno asociraju na srednjovekovnu umetnost, iako je dizajn u duhu ar dekoa.⁴⁵ Sačuvana je i jedna komoda za knjige čija je skica objavljena zajedno sa foteljom i lampom u *Nedeljnom vremenu* (sl. 4). Dok su na skici nacrtane jednostavne romboidne intarzije, izvedeno rešenje poseduje jasne reminiscencije na motive sa pirotskih ćilima.⁴⁶

37 Anon., „Изложба Школе...“, 1026.

38 Васић, *Примењена уметност...*, 35.

39 Anon., „Школа декоративне...“, 21.

40 Postoji mogućnost da je možda izlagala svoje radove u Jugoslovenskom paviljonu na Međunarodnoj izložbi u Milanu 1931. godine. Вукадиновић, *Родино њозориште*, 11.

41 Поповић, *Примењена уметност...*, 30.

42 Anon., „Примењена и декоративна уметност у павилјону Цвијете Зузорић“, *Женски свећ* 12, 1933, 5–6; Поповић, *Примењена уметност...*, 30.

43 М. Харисијадис, „Седма јесења изложба београдских уметника“, *Живот и рад* 128, 1934, 1534; Поповић, *Примењена уметност...*, 31.

44 Т. Манолјовић, „VIII Јесења изложба“, *Београдске оштинске новине* 11–12, 1935, 724; Поповић, *Примењена уметност...*, 32.

45 Поповић, *Примењена уметност...*, 111.

46 Поповић, *Примењена уметност...*, 112.

Uprkos svom velikom uspehu u prvih pet godina postojanja, škola je zatvorena sredinom četvrte decenije zbog velikih troškova iznajmljivanja i skupog materijala.⁴⁷ Iako je trajala svega jednu deceniju, Škola za primenu dekorativne umetnosti značajno je doprinela razvoju dizajna nameštaja i enterijera. Veliki broj polaznica škole svedoči o popularnosti i kvalitetu kurseva. U školi je negovan savremen dizajn sa snažnim uticajem ar dekoa i nacionalnog stila sa ciljem da se razvije i oplemeni ukus građanstva za enterijer i primenjenu umetnost. S obzirom na to da su polaznici škole prevashodno bile žene, rad te ustanove dodatno je doprineo afirmaciji i prisustvu umetnica i dizajnerki u Kraljevini Jugoslaviji. Određeni broj učenica škole ostvario je značajne karijere u oblasti primenjene umetnosti i dizajna, dok su se talenat i stečeno znanje mnogih odrazili na uređenje sopstvenih domova.

47 Анон., „Заслуге Гите...“, 10.

Nacionalni paviljoni na međunarodnim izložbama kao primeri državne umetnosti: 1918–1941.

Aleksandra Stamenković

Najjednostavnija definicija međunarodnih izložbi bila bi da su to prostori u kojima moderne države plasiraju svoju kulturu i najnovija dostiguća, takmičeći se i istovremeno podstičući druge.¹ Od organizacije prve međunarodne izložbe u Londonu 1851. godine, osnovna programska ideja takvih izložbi bila je reklama, dok se na istoriju pozivalo isključivo u službi rasvetljavanja određenog društveno-političkog, ekonomskog i kulturnog konteksta vremena. Razvojem koncepta međunarodnih izložbi širili su se predmeti interesovanja, pa se javila potreba za strukturama koje bi, osim za promociju proizvodnih i industrijskih dobara, mogle da se iskoriste za isticanje etničke različitosti zemalja koje su učestvovalе u događaju. U skladu s tom potrebom, na izložbi u Parizu 1867. godine prvi put je upotrebljen nacionalni paviljon kao građevinska struktura. Koncept paviljona je u narednim godinama evoluirao, te su postali instrumenti u službi promocije ciljeva političkih autoriteta, dok je arhitektonska konstrukcija dobila ulogu nosioca angažovane funkcije.² Ta uloga je svoj izraz nalazila u sve monumentalnijim građevinama koje su prikazivale prvo ideološke, a potom umetničke ciljeve.³

Shodno činjenici da paviljoni na međunarodnim izložbama daju fizički oblik nacionalnoj ideji, politička elita je na njih gledala kao na objekte koje mogu da koriste u reprezentativne svrhe. Radi uspeha svojih zamisli, često su uticali na izbor konstruktivnih i dekorativnih elemenata ili na angažovanje određenih arhitekata. Nasuprot njima, arhitekti su na paviljone gledali kao na građevine sa eksperimentalnom funkcijom dok su tragali za novim mogućnostima u okviru koncepta, plana, kompozicije ili stila.

Društveno-politički aspekt arhitekture u periodu posle Prvog svetskog rata oblikovali su brojni faktori, a značajno mesto među njima dobila je jugoslovenska ideja. Ona je, u skladu sa svojom retorikom, podrazumevala određeni likovni izraz.⁴ Na osnovama jugoslovenske ideje, koja je inicirana od političkih autoriteta, inspiracija za arhitektonske oblike tražila se u tradiciji, sa ciljem buđenja i jačanja nacionalnog sentimenta. Međutim, period 1918–1929. godine obeležio je drugačiji tok jugoslovenske ideje, što se neposredno odrazilo na umetničke i reprezentativne programe.⁵

Kako je jedna od osnovnih funkcija paviljona bila da prenesu poruku o narodu koji se u njima predstavlja, u arhitekturi paviljona Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca nije se mogla favorizovati samo jedna narodna tradicija već je bilo poželjno aktuelne stilske pravce interpretirati na nacionalno prepoznatljiv način. Prvi zajednički nastupi na izložbama pokazali su da to nije lako jer u vreme kada su slovenački i hrvatski arhitekti afirmisali modernu arhitekturu, graditelji u Srbiji se nisu odvajali od tradicionalnog neimarstva niti su odbacivali dekorativni patos arhitekture istorijskih sti-

1 C. Simkin, *Fairs: Past and Present*, Hartford, 1939, 3.

2 J. Alwood, *The Great Exhibitions*, London, 1977, 7–8.

3 A. Vidler, "A History of the Folly", in: B. J. Archer and A. Vidler (eds.), *Follies: Architecture for the Late-Twentieth-Century Landscape*, New York, 1983, 3.

4 Videti: A. Stamenković, „Arhitektura nacionalnih paviljona Srbije i Jugoslavije na međunarodnim izložbama 1900–1941. godine“ (doktorska disertacija), Odeljenje za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 44–49.

5 Na izložbama u prvoj četvrtini 20. veka promovisana je ideja o „zajedništvu ravnopravnih kulturnih sredina“, dok se na izložbama posle 1918. godine propagiralo jugoslovenstvo kao zajednička nacionalnost, tj. posebna nacija. Više o tome u: Z. Manević, „Изложбе југословенске савремене архитектуре у Београду (1931, 1933)“, *Годишњак града Београда* 27, 1980, 271–272; Z. Manević, „Pojava moderne arhitekture u Srbiji“ (doktorska disertacija), Odeljenje za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 1979, 155.

lova. U osnovi jake veze s vizantijskim uzorima bila su snažna patriotska osećanja srpskog naroda. Zbog toga su prvi nastupi Kraljevine SHS na međuratnim svetskim izložbama protekli u pokušajima da se navikne na novu društveno-ideološku stvarnost i u protivrečnostima u odnosima lokalne sredine, pokrajinskog i regionalnog shvatanja umetnosti i arhitekture.

Prvi nastupi Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca na međunarodnim izložbama

Ministarstvo inostranih dela angažovalo je arhitektu Miroslava Krajčeka za izradu projekta nacionalnog paviljona kojim bi se Kraljevina SHS predstavila na međunarodnoj izložbi u Parizu 1925. godine.⁶ Iako je taj beogradski arhitekta izborom motiva pokušao da asociira na konstruktivne i dekorativne obrasce uobičajene za građevine u Šumadiji, Makedoniji, Dalmaciji i Bosni, Organizacioni odbor izložbe nije odobrio projekat jer je veoma podsećao na tradicionalnu, balkansku arhitekturu. Rad na projektu je, potom, poveren zagrebačkom arhitekti Stjepanu Hribaru i Kraljevina SHS je dobila paviljon u ekspresionističkom maniru, s naglašenim ključnim segmentima kompozicije i dekoracijom.⁷ Voluminoznošću i funkcionalnim prostorom građevina se približila standardima moderne arhitekture, ali ta veza sa avangardnijim pokretima nije bila previše istaknuta da se ne bi odstupilo od strogih zahteva francuskih organizatora.

Tradicije naroda koji su bili u sastavu Kraljevine SHS poslužile su za formiranje konteksta u kojem je prikazan razvoj dekorativnih umetnosti. To je najbolje iskazano u izgledu raskošnog drvenog portala Vojte Braniša.⁸

Veliki rat je uticao na promenu percepcije tradicionalnih umetnosti. Kada bi se projekat paviljona sa izložbe u Parizu uporedio s paviljonima iz vremena pre 1918. godine, bili bi prepoznati pokušaji pretvaranja geometrizacije i bezornamentalnosti u glavne estetske kategorije u ocenjivanju arhitekture paviljona. Naglašavanje arhitektonskih masa preuzelo je dekorativnu ulogu, ali se nije na njoj ograničilo jer je moralo preneti iste one poruke za koje su ranije korišćeni određeni dekorativni elementi.

U prvonagrađenom konkursnom projektu braće Petra i Branka Krstića za izložbu u Filadelfiji 1926. godine data je dominantna uloga srpsko-vizantijskim motivima, što je izazvalo velike polemike.⁹ Krug umetnika okupljen oko Tomislava Krizmana, koga je organizacioni odbor izložbe imenovao za glavnog aranžera budućeg paviljona, smatrao je neprimerenim da projekat s naglašenim srpsko-vizantijskim elementima bude reprezentativni objekat u kome će se predstaviti svi narodi u Kraljevini SHS. Polemike koje su obeležile taj konkurs ostavile su po strani činjenicu da srpsko-vizantijski stil nije bio jedini umetnički izraz u kompoziciji tog paviljona i da postoje elementi koji su u direktnoj vezi sa istoricizmom i ekspresionizmom, dok se u načinu upotrebe dekoracije mogla naslutiti moderna arhitektura.¹⁰ Međutim, moderna u Srbiji još uvek nije bila prihvaćena kao adekvatan izraz za projekte koji su se gradili u reprezentativne svrhe, pa je izvesno da su elementi karakteristični za srpsko-vizantijsku graditeljsku praksu upotrebljeni da bi kompoziciji dali neophodnu reprezentativnost.

Problemi koji su pratili konkurs za izbor projekta nacionalnog paviljona, a tiču se repertoarske politike i sistema reprezentacije, oslikali su slojeviti proces prilagođavanja koji se odvijao u Beogradu i Zagrebu u prvoj deceniji nakon Prvog svetskog rata. U okviru toga istakao se odnos srpskih i hrvatskih umetnika prema fenomenu nacionalnog i pokušajima njegovog afirmisanja.

6 Arhiv Jugoslavije, MTI, 65-821-270, Rešenje Organizacionog odbora MTI, br. 3651; AJ, MTI, 65-821-270, br. 57, 9. januar 1925; A. Игњатовић, „Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године“ (докторска дисертација), Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, 2005, 138-139.

7 Игњатовић, „Југословенски идентитет у архитектури...“, 139.

8 Arhiv Jugoslavije, MTI, 65-821-270, br. 2204, Pismo Tanazevića ministru trgovine i industrije.

9 Анон., „Филаделфијски рат наших уметника“, *Политика*, 26. децембар 1925, 4; А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури*, Београд, 2007, 206; Стаменковић, „Архитектура националних павиљона Србије и Југославије...“, 195-199.

10 Кадијевић, „Један век тражења националног стила у српској архитектури...“, 206-209.

Dragiša Brašovan i nacionalni paviljoni

Značajnu promenu u interpretacijama državne arhitekture na međunarodnim izložbama doneli su paviljoni Dragiše Brašovana. Prvi je izgrađen za izložbu u Barseloni 1929. godine i, osim upadljivih ekspresionističkih oznaka, pokazao je jednu pročišćenu kompoziciju u kojoj je jednostavnim sredstvima iskazana suština estetskih vrednosti tog perioda i to da je Kraljevina SHS, a konkretno Srbija (iz koje potiče arhitekta), postala otvorenija za moderne postupke gradnje. Svojim izgledom paviljon je ukazivao na to da je želja da se promoviše jedinstvena nacija sa autentičnom jugoslovenskom kulturom postojala i pre zvaničnog proglašenja Kraljevine Jugoslavije u jesen 1929. godine.¹¹ Ideološku notu tog programa potvrdila je skulptura Tome Rosandića, na platou ispred paviljona.¹²

Brašovan je prvi primenio novu estetiku građenja na nacionalnim paviljonima. Međutim, krećući se od ekspresionistički intoniranog modernizma u Barseloni, pod uticajem projektnih aktivnosti evropskih umetnika, a naročito Adolfa Losa,¹³ on je postepeno profilisao i svoj graditeljski izraz, koji je promovisao paviljonom na međunarodnoj izložbi u Milanu 1931. godine.

Oba paviljona imaju vrlo specifične karakteristike, mada je i ličnost autora dovoljno dominantna da nameće tumačenje arhitekture u diskursu umetnika. Poznato je da država nije uticala na način na koji je Brašovan interpretirao aktuelnu reprezentativnu ideologiju. U godinama posle Prvog svetskog rata počinju da se raspisuju konkursi za projekte paviljona i objekti su se, najčešće, izvodili prema modifikovanom rešenju, zbog intervencije aktuelnih političkih elita, da bi više oslikali političko-ideološki momenat. Ipak, za te dve izložbe nisu raspisivani konkursi, već su projekti dodeljeni Brašovanu kao nekome ko može „za kratko vreme i na najbolji način odgovoriti zahtevu“.¹⁴ Činjenica je da je Brašovan svojim dotadašnjim radom pokazao da može da izvodi projekte koji odgovaraju željama svih ideoloških grupa jer je dovoljno tradicionalan¹⁵ da zadovolji one patrijarhalne, ali i dovoljno moderan da umiri one progresivnije struje.

Analiziranjem arhitekture Brašovanovih paviljona zaključuje se da je moguće ostvariti kompromis i prevazići probleme koji su pratili ranije nastupe na međunarodnim izložbama, pa izgraditi „jedan savremen i moderan paviljon“ kojim bi se pokazalo da je Kraljevina Jugoslavija „mlada država koja ide napred, snažna nacija koja [...] hoće da se modernizuje [...]“.¹⁶

Nacionalni paviljoni s kraja tridesetih godina 20. veka

Tridesetih godina 20. veka društvena komponenta u percepciji arhitekture bila je naročito dominantna.¹⁷ Da su paviljoni odraz državne ideologije, najbolje se videlo u primerima s kraja tridesetih. Od prvih nastupa Kraljevine na međunarodnim izložbama, kreiranje idealnog prikaza bilo je naročito važno. Sada je, ipak, mnogo važnije bilo osmišljavanje kompletne strategije nastupa na jednoj izložbi i tome je posvećivana naročita pažnja.

Period pred Drugi svetski rat u istoriji Kraljevine Jugoslavije bio je obeležen političkim manevrima Milana Stojadinovića.¹⁸ Kako je Stojadinovićeva želja bila da se približi nemačkom političkom bloku, monumentalna arhitektura jugoslovenskog paviljona na izložbi u Parizu 1937. godine

11 A. Игњатовић, „Између жезла и кључа: национални идентитет и архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века“, *Наслеђе* 9, Београд 2008, 54; Стаменковић, „Архитектура националних павиљона Србије и Југославије...“, 220.

12 Анон., „Одлазак наших радника у Барселону“, *Политика*, 3. мај 1929, 3.

13 Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 139.

14 Архив Југославије, МТИ, 65–282–862, Писмо начелника Трговинског одељења Министарства трговине и индустрије министру трговине и индустрије, бр. 1584, 20. јануар 1931; Игњатовић, „Југословенски идентитет у архитектури...“, 351.

15 Stav arhitekta Brašovana prema tradiciji naroda iz kojeg potiče može se naslutiti u njegovoj izjavi: „Mi moramo, i pored toga što ćemo ići ukorak s vremenom, da se oslanjamo na bogato kulturno nasleđe. To rade svi, a mi Jugosloveni ne smemo da se stidimo divnih elemenata naše nacionalne arhitekture.“ Citirano prema: M. Fodor, *127 godina od rođenja Dragiše Brašovana*, Vršac, 2014, <http://www.studentivrsac.org/vesti/kultura/item/50-127-godina-od-ro-%C4%91enja-dragi%C5%A1e-bra%C5%A1ovana>.

16 Анон., „Наш павиљон на Миланском сајму“, *Политика*, 7. април 1931, 4.

17 А. Кадијевић, „Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре у четвртој деценији двадесетог века“, *Историјски часопис* 45–46, Београд 1988–99, 255–272.

18 Игњатовић, „Југословенски идентитет у архитектури...“, 151–158.

težila je da dostigne estetiku ideologije totalitarizma. Mogla bi se tražiti i veza između Hitlerove ideje da određene građevine treba u narodu da izazovu osećaj jedinstva, snage i zajedništva¹⁹ i ukupne jugoslovenske umetničke prestave u Parizu zbog insistiranja vlasti da se odabranim sredstvima iskažu spoljašnja čvrstina države i unutrašnje jedinstvo nacije.

Na konkurs za projekat paviljona prijavilo se mnogo značajnih imena jugoslovenske međuratne arhitekture.²⁰ Žiri, u čijem su sastavu bile eminente ličnosti sa srpske, hrvatske i slovenačke umetničke scene, nakon dva kruga glasanja odabrao je projekat Josipa Sajsla, dok je kao nadzornog inženjera imenovao Ernesta Vajsmána.²¹

Kao i u ranijim slučajevima, objekat nije izveden prema projektu izabranom na konkursu već je arhitekta tokom izgradnje morao da menja određene detalje i još više se izgledom približi aktuelnoj političkoj ideologiji, a to je promocija ideje o reprezentativnoj državi koja je etničke, lokalne i istorijske razlike dovela u sklad. Ta se poruka mogla pratiti u analizi elemenata, počev od pristupne terase i stubova, koji su izraz uticaja nemačke percepcije antičke arhitekture, zatim Rosandićeve skulpture *Borac* i jednostavne, a monumentalne fasade sa reprezentativnim i vrlo simboličnim mozaikom Mila Milunovića,²² i na kraju enterijera, regionalnog dvorišta i Bosanske kuće, kao poslednjeg izlagačkog segmenta.²³ U osnovi političkih ideala, koji su na jugoslovenskom paviljonu dobili izraz u skulpturi borca i mozaičkoj kompoziciji na fasadi, bila je težnja ka ostvarivanju jedinstva među narodima sa različitim prošlostima i različitim idealima.

Posebno se treba osvrnuti na arhitekturu Bosanske kuće u Parizu i utvrditi zbog čega je tradicija Bosne i Hercegovine izmeštena izvan prostora paviljona. S obzirom na celokupnu reprezentativnu ideju s kojom se otišlo u Pariz 1937. godine i na etničku i versku različitost naroda koji su naseljavali teritoriju Bosne i Hercegovine, njeno izdvajanje u posebnu celinu trebalo je dodatno da naglasi ujedinjenje raznovrsnih kulturnih nasleđa u Kraljevini Jugoslaviji.

Godine 1937. realizovana je i dugo planirana ideja o prvom beogradskom sajamskom prostoru. Kada je otvoreno, Beogradsko sajmište je bilo jedna moderna celina u arhitektonskom i urbanističkom smislu, u kojoj su paviljoni zbog upotrebe modernih materijala promovisali estetski novi, kubični oblik građevine, dok su prostori oko paviljona stvarali jednu organsku arhitekturu, ukazujući na harmoničan odnos između građevine, čoveka i prostora koji ga okružuje.²⁴ Odluka o pročišćavanju fasada i upotrebi simplifikovanih formi bila je odraz drštvene situacije u Evropi. U zemljama s kojima je aktuelna jugoslovenska vlast želela da se identifikuje (Italija i Nemačka), odavno se gradilo u skladu s principima moderne arhitekture i u kombinaciji s klasicizmom koji je obezbeđivao monumentalnost.²⁵ Ti elementi su transponovani na umetničku scenu Jugoslavije i mogli su se pronaći u izgledu jugoslovenskih paviljona na Sajmištu, iako su u novoj celini dobili i novo značenje jer su se morali prilagoditi lokalnom kontekstu.

Poslednja velika izložba na kojoj je Kraljevina Jugoslavija učestvovala pred Drugi svetski rat održana je u Njujorku krajem 1939. i početkom 1940. godine. Razlikovala se od prethodnih zato što

19 D. Udovički-Selb, "L'Exposition de 1937 n'aura pas lieu: The Invention of the Paris International Expo and the Soviet and German Pavilions", in: R. Devos, A. Ortenberg and V. Paperny (ed.), *Architecture of Great Expositions 1937-1959. Messages of Peace, Images of War*, London - New York, 2016, 23-51.

20 Stamenković, „Архитектура националних павиљона Србије и Југославије...“, 245-248.

21 Arhiv Jugoslavije, MTI, 65-273-829, Izveštaj Trgovinskog odeljenja Ministarstvu trgovine i industrije, br. 21.117/III, 5. jun 1936; T. Bjažić Klarin i J. Galjer, „Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937. i reprezentacijska paradigma nove državne kulturne politike“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37, 2013, 183.

22 Mozaik Mila Milunovića, koji se nalazio na fasadi pored ulaza u paviljon Kraljevine Jugoslavije, pokazivao je Srpinju, Hrvaticu i Slovenku u karakterističnim narodnim nošnjama i u idealizovanom prirodnom okruženju. To je bio simboličan prikaz razvoja jugoslovenske nacije, od podele na plemena, preko sinteze tradicija i kultura tri dominantne etničke zajednice, do stvaranja koherentnog, totalizujućeg vizuelnog okvira. Više o tome: Игњатовић, „Југословенски идентитет у архитектури...“, 160.

23 Videti: A. Игњатовић, „Политика представљања југословенства: југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године“, *Годишњак за друштвену историју* 11 (2-3), Београд, 2006, 74-75; Игњатовић, „Југословенски идентитет у архитектури...“, 165-166; A. Ignjatović, "Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions at the Paris World Exhibitions in 1925 and 1937", *Centropa* 8 (2), 2008, 189.

24 O. Manojlović Pintar i A. Ignjatović, „Prostori selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat“, u: T. Cipek i O. Milosavljević (ur.), *Kultura sjećanja: 1941, Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti*, Zagreb, 2008, 104.

25 Videti: A. Kadjević, „Odjeci arhitekture totalitarizma u Srbiji – uticaj stranih totalitarnih političkih ideologija u srpskoj arhitekturi četvrte decenije XX veka“, *DaNS* 51, 2005, 41-47.

se u Njujorku nije gradio paviljon, iako je Vajsman razrađivao projekte i pre nego što mu je taj posao zvanično dodeljen. Organizator izložbe nametnuo je obavezu isticanja društvene funkcije arhitekture, a vizuelna predstava karakteristična za ranije sajmove preneti je na aranžman enterijera. Uprkos uslovima, Vajsman je uspeo da minimalnim sredstvima u okviru ulazne partije nagovesti poruku koja će tek obilaskom kompletne postavke dobiti puni smisao. Ženska figura pored ulaza i reljefna karta Kraljevine Jugoslavije trebalo je da simbolišu isto što i Milunovićev mozaik u Parizu dve godine ranije, osim što su figura bez ikakvih rasnih oznaka i karta bez podele na regione sugerisale da je to jedinstvena država (Jugoslavija), sa jedinstvenim narodom (Jugoslovenima) i da je kao takva deo Evrope.²⁶ Regionalizmi koji su činili Jugoslovene mogli su se spaziti tek u enterijeru, ali u znatno slobodnijoj interpretaciji tradicionalnih sadržaja i sa veoma smelim isticanjem funkcionalnih aspekata moderne arhitekture.

Zaključak

Rasvetljavanje značaja i značenja nacionalnih paviljona na međunarodnim izložbama imalo je dva paralelna toka: političko-ideološki i umetnički, zbog čega se treba osvrnuti i na ideološke okvire koje je nametalo vreme i na retoriku motiva koji su se upotrebljavali. Svi prikazani primeri trebalo je da ilustruju pokušaje izrade modela koji može da se koristi u reprezentativne svrhe jer ima mogućnosti prilagođavanja različitim tradicijama i istorijskim narativima. Shodno tome, arhitektura nacionalnih paviljona nije bila samo kreativno stvaralaštvo umetnika koje je u skladu s duhom vremena već je postala materijalizacija društvenih procesa koja promovise prikladnost kao novu estetsku kategoriju. Uprkos razlikama među predstavnicima tri najveće etničke grupe u Jugoslaviji, širile su se moćne političke ideologije sa Zapada, pa su monumentalnost, simetrija, red i hijerarhija postali estetski principi koje podržava vladajući režim, a odricanje od ukrasne ornamentike i primena radikalno pojednostavljenih formi nije bila samo moda već i glavna kategorija u ocenjivanju arhitekture nacionalnih paviljona.

26 Igњатовић, „Југословенски идентитет у архитектури...“, 161.

Ovlašćeni novosadski graditelji između dva svetska rata

Valentina Vuković

Uvod

Razvoj Novog Sada, njegove teritorije, infrastrukture, privrede i drugih segmenata društvenog života postao je naročito intenzivan nakon Prvog svetskog rata. Gradsko područje se, sa 982 hektara 1919. godine, u naredne dve decenije udvostručilo,¹ što je uslovalo živu graditeljsku delatnost i aktivnost velikog broja ovlašćenih graditelja – građevinskih inženjera, arhitekata, zidarskih majstora i tzv. civilnih neimara. Razlozi za takvu ekspanziju grada bili su pre svega njegov geopolitički položaj uz obalu Dunava i pozicija regionalnog centra koji je zauzeo nakon stvaranja nove državne zajednice Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, dok su drugi, nekada važni gradovi, pre svega Subotica, postali deo rubnih područja novoosnovane državne zajednice.

U periodu između dva svetska rata izvršena je parcelizacija i delimična izgradnja zemljišta ka Dunavu, ali se grad proširio i u drugim pravcima, obuhvatajući gotovo celokupan prostor koji i danas čini gradsko područje. Nastala su brojna nova gradska naselja: Mali i Veliki Liman, Ivandanjsko naselje (Detelinara), Vinogradski i Daranji Telep (današnje Adamovićevo naselje i Telep), Vragova bašta, Pejinovo, Vidovdansko naselje. Od 1918. do 1934. godine podignuto je oko 3.500 novih stambenih zgrada.²

Novosadski zidarski majstori i tesari imali su svoje udruženje još početkom 19. veka, o čemu svedoči gravira iz oko 1805. godine.³ Odredbe udruženja koje su u periodu između dva svetska rata regulisale prava i obaveze graditelja – zidarskih majstora, tesara, inženjera i arhitekata – integrisale su prethodne zakone donete na teritoriji Austrijskog carstva, Austrougarske monarhije, ali i Kraljevine Srbije.

Udruženja i pravilnici

Institucija „privatnih“ odnosno „civilnih tehničara“ u Novom Sadu regulisana je 1860. godine, kada je ova institucija osnovana na teritoriji Austrijskog carstva ličnim dekretom cara. Tim propisom je određeno da se vladine institucije uključuju u projektovanje zgrada samo kad je reč o vladinim ustanovama, a da se svi ostali zadaci u državnom i privatnom interesu poveravaju graditeljima različitih profila. Oni planovi koji imaju potpis i pečat s grbom carskog suvereniteta prihvataju se kao javna dokumenta i vladine vlasti treba da ih razmatraju na isti način kao da su napravljeni preko vladinih institucija.⁴

Termin „građevinski inženjer“, kojim su bili obuhvaćeni građevinski, arhitektonski i geodetski inženjeri, uveden je u Austrougarsku 7. maja 1913. godine, uredbom Ministarstva javnih radova, kada su na teritoriji Monarhije osnovane inženjerske komore. Od 1860. godine broj privatnih tehničara je neprestano rastao, što je dovelo do potrebe za zastupanjem i promocijom njihovog interesa. Krajnji rezultat tih napora bio je *Zakon o osnivanju inženjerskih komora* od 2. januara 1913. godine.

1 Љ. Пушић, *Урбанистички развој градова у Војводини у XIX и првој половини XX века*, Нови Сад, 1987, 19.

2 *Šematički almanah grada Novog Sada: sa pregledom sveukupne delatnosti*, Novi Sad, 1936, 44.

3 <https://graditeljins.wordpress.com/2016/01/14/cehovska-pisma-i-vedute-novog-sada-xviii-xix-vek/?fbclid=IwAR3W5S9DVtTObx0uDh3qCHkPxOza2bMzPa4LSzMVIVg3gDsvvKmHinzv90E#jp-carousel-1728>

4 E. Meixner, „Vom Geometer zum Ingenieurkonsulenten für Vermessungswesen“, *Osterreichische Zeitschrift für Vermessungswesen und Photogrammetrie* 74 (1), 26–29.

U tom zakonu stoji da su „uz odobrenje dveju tela Skupštine, koje je naručio car, osnovane inženjerske komore radi promovisanja interesa i zaštite profesionalne časti tih profesionalnih grupa“. Od tada, inženjerske komore formiraju tela prema javnom zakonu.⁵

Prema *Pravilniku o građevinarstvu* od 7. maja 1913. godine, Nacionalno veće je odredilo uslove za dobijanja dozvole za sticanje zvanja građevinskog inženjera: dokaz o završenim specijalističkim studijama, praktično znanje, austrijske državljanstvo i neukaljan način života. Taj zakon u suštini sadrži sve izraze koji se i danas koriste: inženjerska komora, upravni odbor, disciplinska vlast, očuvanje statusa, ispita itd.⁶

Nakon raspada Austrougarske monarhije 1918. godine i stvaranja Kraljevine SHS, organizovano je Ministarstvo građevina koje se suočilo sa povećanim obimom građevinskih radova i nedostatkom stručnog kadra. Ipak, njegova uloga u izgradnji gradova i sela bila je od presudnog značaja, budući da se u polju njegove nadležnosti nalazilo sve što se odnosilo na arhitektonsko-urbanističko uređenje naselja.⁷ Takođe, trebalo je reorganizovati ministarstva regija koje su se razvijale u različitim istorijskim okolnostima i sa različitim regulativama, potom uskladiti njihov rad i reorganizovati strukovna udruženja.

Za područje Kraljevine SHS u septembru 1919. godine osnovano je Udruženje jugoslovenskih inženjera i arhitekata (UJIA), koje je izdavalo časopis *Tehnički list* u Zagrebu. Istovremeno su osnivana i udruženja koja su obuhvatala određena područja s centrima u Ljubljani, Zagrebu, Beogradu, Novom Sadu, Skoplju, Sarajevu.

Udruženje Jugoslovenskih inženjera i arhitekata, Sekcija Novi Sad održalo je 18. januara 1920. godine novosadsku konstitucionu skupštinu, u kojoj su učestvovali članovi sa područja Vojvodine. Od novosadskih graditelja bili su prisutni, između ostalih, Milan Sekulić, Danilo Daka Popović i Dušan Tomić. Za predsednika je izabran inženjer Simo Šević, direktor Građevinske direkcije u Novom Sadu, dok je potpredsednik bio inženjer Đorđe Žakić, a sekretar inženjer Daka Popović.⁸

Inženjerska komora Novog Sada konstituisana je 15. februara 1925. godine na osnovu privremene *Uredbe o osnivanju inženjerskih komora u Kraljevini SHS*, izdate od Ministarskog saveta u sporazumu sa ministrom građevina. Područje koje obuhvata poklapa se sa područjem Građevinske direkcije koja se prostire na oblasti: Bačke, Srema, Beograda, Podunavlja, Podrinja i Valjeva. *Privremenom uredbom o ovlašćenim inženjerima i arhitektama* regulisano je pitanje projektovanja određenih (tehničkih) objekata za koje mogu biti zaduženi samo ovlašćeni inženjeri i arhitekti, dok se tim poslovima ne mogu baviti lica nižih tehničkih kvalifikacija. Izvesna prava ostavljena su kategorijama obrtnika, tehničke struke (ispitanim zidarima, drvodeljama, graditeljima), kako je to regulisano *Obrtnim zakonom* iz 1884. godine, na predratnoj teritoriji Kraljevine Ugarske, Hrvatske i Slavonije, i *Zakonom o radnjama* na predratnoj teritoriji Kraljevine Srbije. Sekretar Inženjerske komore bio je inženjer Aleksandar Šumaher, dok je potpredsednik bio inženjer Dušan Tošić.⁹

Udruženje vojvođanskih ispitanih zidarskih i tesarskih majstora, centrala Novi Sad, počelo je s radom 1925. godine, nakon što je Ministarstvo odobrilo njihova pravila. Udruženje je brojalo četrdeset šest članova.¹⁰

U Kraljevini SHS je 1931. godine donet *Građevinski zakon*, koji je sadržao brojne odredbe koje se tiču svih etapa planiranja i građenja – od parcelizacije zemljišta, uređenja okoline, arhitektonске obrade, higijenskih propisa do dužnosti projektanta i preduzimača radova.¹¹

5 Nav. mesto.

6 https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/VI/I/I_00065/imfname_335374.pdf

7 С. Тошева, *Градџиџельсџиво у служби државе. Делатносџи и осџиварења Архџиџекџионској огељења Минисџиарсџива џрађеџивина у срџској архџиџекџиџури 1918–1941*, Београд, 1918.

8 Анон., „Секџиџа Нови Сад У. Ј. И. А. Записник прве конститџционџе скупшџтине“, *Техниџки лист* 3 и 4, Загреб, 1. март 1920, 37–38.

9 Историџски архив града Новог Сада: ИАГНС, Ф 150 43644 1925.

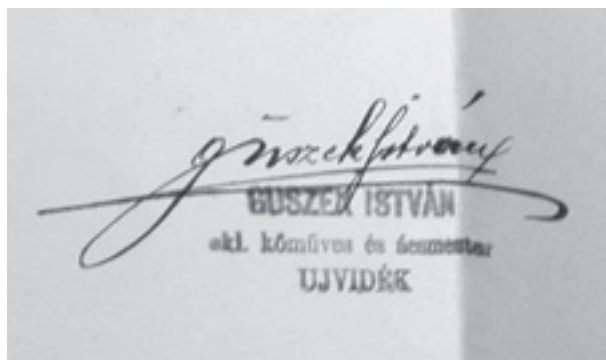
10 ИАГНС, Ф 150 36888 1925.

11 Prema zakonu, projektant jamči da su dimenzije označene na planu tačne i da su konstrukcije tačno proračunate i stabilne i snosi za to krivičnu i materijalnu odgovornost. Preduzimač ili izvođač dužan je da potpiše plan pre početka građenja. On snosi krivičnu i materijalnu odgovornost za netačno izvršenje građevine po planu, za netačnu primenu građevinskih propisa i tehničkih načela pri izvođenju i za kvalitet ugrađenog materijala. *Службџне новине Краљеџивине Јуџославџије* 133, Београд, 1931, 11–12.

Graditelji

U periodu između dva svetska rata bio je aktivan velik broj ovlašćenih graditelja, među kojima su se mnogi udruživali i osnivali ortačka preduzeća za izvođenje građevinskih radova. Građevinski inženjeri i arhitektae, kao i civilni neimari koji su završili tehničke škole projektovani su građevine u centru grada koje su bile urbani reperi za nove probijene ulice i blokove, javna zdanja kao što su upravne, školske, zdravstvene ustanove, domove strukovnih udruženja, domove kulture, berzu rada, stambeno-poslovne palate, porodične kuće i vile. Zidarski majstori su uglavnom projektovani prizemnice i višespratnice stambeno-poslovne ili stambene namene.

Nakon Prvog svetskog rata angažovani su graditelji koji su bili aktivni i u periodu pre rata: Stevan Gusek (István Guszek) (sl. 1), Stevan Pletikosić (István Pletikosich), Stevan Lerh (István Lerch)¹² i drugi koji su izrađivali projekte na mađarskom jeziku. S obzirom na to da je trebalo vremena da se administracija reorganizuje, zidarski majstori su prvih godina nakon rata koristili svoje stare pečate. Tokom vremena projektna dokumentacija je ujednačena, kao i potpisi graditelja. Arhitektae



Sl. 1. Potpis i pečat zidarskog majstora i tesara Ištvana Guska na osnovi prizemlja za kuću u Gajevoj ulici, 1919. godina (Izvor: ИАНС, 150 22976 1919)

su se potpisivale kao ovlašćeni inženjeri arhitektae; građevinski inženjeri kao ovlašćeni diplomirani civilni neimari; graditelji koji su završili tehničke škole a nisu bili diplomirani uglavnom kao ovlašćeni civilni neimari, dok su se zidarski majstori potpisivali kao zidarski majstori, ispitani zidari, ovlašćeni graditelji i drugi. Pečati koji su korišćeni imali su državni grb, dok su pojedini graditelji – Jovan Maca i Dušan Tošić, koristili pečate sa grbom koji je sadržavao lenjir i šestar – simbole slobodnog zidarstva.¹³ Prvi diplomirani graditelji bili su inženjeri, dok se početkom dvadesetih godina, uz Momčila Tapavicu, pojavljuju i arhitektae poreklom iz Rusije.

Zidarski majstori i civilni neimari

Nakon rata projektovani su i graditelji koji su ostvarili značajne opuse u predratnom graditeljstvu – Bela Peklo (Béla Pekló, Budimpešta, 1867 – Sombor, 1960) i Anton Tikmajer (Novi Sad, 1868–1933)¹⁴, koji su u periodu između dva rata radili na znatno skromnijim zadacima iako i dalje u centru i širem centru grada. Peklo je uglavnom radio na obnovi starijih kuća, a Tikmajer je projektovao kuće u centru, kao i na Detelinari, Telepu, u ulici Nikole Tesle.¹⁵

Jovan Joca Pervaz (Novi Sad 1885 – 16. novembra 1947) zidarski majstor, projektant, predsednik Udruženja vojvođanskih ispitanih zidarskih i tesarskih majstora, bio je jedan od najagilnijih gradskih projekatara, uz to i jedini graditelj koji je bio član gradskog veća.¹⁶ Radio je u saradnji sa građevinskim preduzimačem Andrijom Brezovcem, zidarskim majstorom Jovanom Melkom i sa arhitektom Dakom Popovićem. Projektovao je i gradio kuće na celokupnoj teritoriji grada, najviše u Temerinskoj, potom na Rotkvariji, Velikom Limanu, Ribnjaku, kod Almaškog groblja, na Telepu.¹⁷

Nakon Prvog svetskog rata bili su aktivni: Filip Has, zidarski majstor, Jakob Šmit (otac Filipa Šmita), zidarski majstor i građevinski preduzimač, i Stevan Turinski, koji je od 1920. projektovao kuće u Ulici Matice srpske, na Detelinari, Telepu, u Adamovićevom naselju.¹⁸ Franja Sič, ispitani

12 ИАНС, Ф 150.

13 Tehnički arhiv Skupštine grada: TASG, 71/18.4.1924.

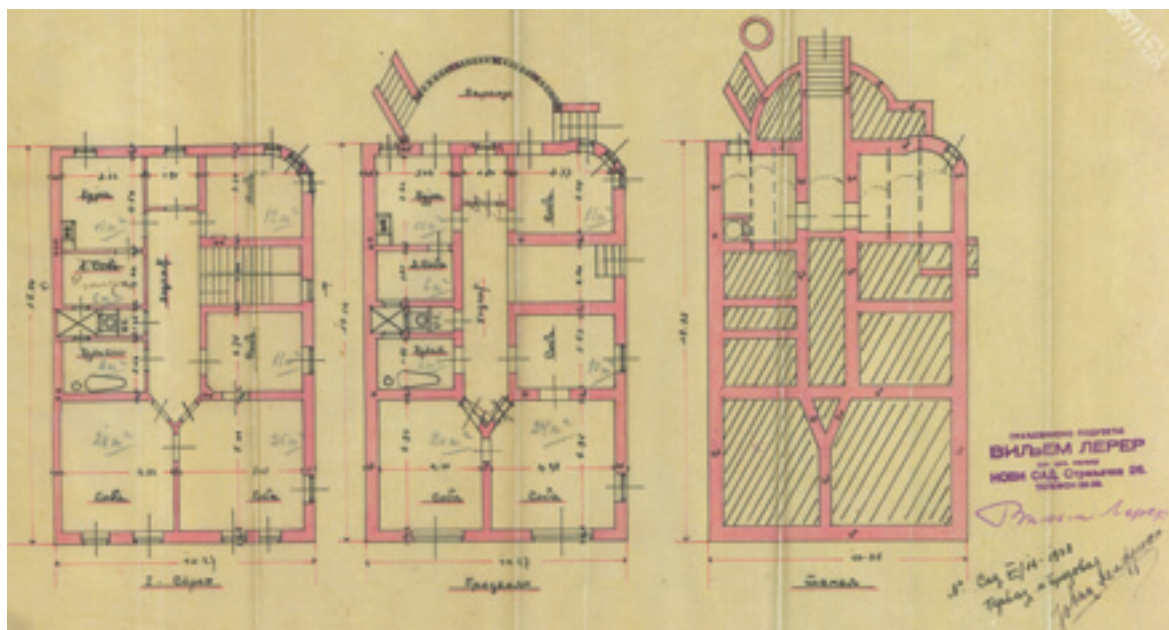
14 V. Mitrović, *Arhitektura XX veka u Vojvodini*, Novi Sad, 2010, 383 i 393; Д. Станчић, *Умјетничка топографуја Новог Сада* (ур. А. Кадијевић), Нови Сад, 2014, 642–643.

15 ИАНС, Ф 150; Станчић, *Умјетничка топографуја...*, 664.

16 ИАНС Ф 150. 26599.1925.

17 ИАНС, Ф 150; *Енциклопедија Новог Сада* 19, Нови Сад, 2009, 112–114.

18 ИАНС, Ф 150.



Sl. 2. Potpis i pečat Viljema Lerera na projektu zgrade u Ulici Nikole Tesle 10, 1928. godina (Izvor: TASG, 364. 372/1928)

zidar i tesarski majstor, bio je aktivan od početka treće decenije u širem centru, u Temerinskoj ulici, na Telepu i u Almaškom kraju.¹⁹ Ilija Avramović (Novi Sad, 1887 – ?), zidarski majstor, projektant i građevinski preduzimač, koji je zidarski kurs položio 1920. godine, bio je jedan od najangažovanijih projekatana i preduzimača između dva svetska rata.²⁰

Stevan Gusek, zidarski majstor i tesar, od 1918. godine radio je na projektima renoviranja i izgradnje kuća na celokupnoj teritoriji Novog Sada.²¹ Stevan Lerh je od 1919. projektovao na Telepu, u Adamovićevom naselju, Kisačkoj ulici, u širem centru grada. Jovan Malinka (János Málinka), zidarski majstor i građevinski preduzimač, od 1919. gradio je kuće na Rotkvariji, u Adamovićevom naselju, na Telepu, Podbari, Temerinskom putu, Detelinari, u Vidovdanskom naselju.²² Gotovo na čitavoj teritoriji grada bio je angažovan i Ilija Pal (Ilés Pál), zidarski majstor, aktivan od 1920. na teritoriji Kisačke i Temerinske ulice, Salajke, Detelinare, Vidovdanskog i Adamovićevog naselja, a posebno Telepa.²³

Od početka treće decenije u Novom Sadu je bio aktivan velik broj zidarskih majstora, angažovanih najviše na Vinogradarskom i Daranji Telepu, a među njima i Viktor Širšinger, Stevan Bek, Josip Špirt, Karlo Pajkert, Stevan Čipe, Mihajlo Mesaroš, Đorđe Taloši (György Tárosi), Aleksandar Grinja, Jovan Činčurak, Luka Mraz, Stevan Stojinov, Stevan Hil, Josip Hil, Antal Butor (Antal Bútor), Ilija Fehervari (Ilés Fehervári), Paja Kiš, Nandor Coccek, Jakob Levender, Antal Deider, Đura Grgušić, Andrija Erkes, Slavko Mušicki.²⁴ Na Rotkvariji i u širem centru grada projektovani su kasnih tridesetih godina Franja Ivanović²⁵, Karlo Kunc, Pavle Fišer, Pavle Cvetić i Nikodem Polaček, zidarski majstor i preduzimač, potom Ignjat Orban i Filip Ditrih.²⁶

Viljem Lerer, ovlašćeni civilni neimar i građevinski preduzimač (sl. 2), projektovao je od 1924. godine i sagradio mnoge zgrade u centru i širem centru grada, Adamovićevom naselju, Detelinari,

19 Нав. мeстiо; Станчић, Умeйничка тiоiоiрафија..., 353.

20 Bio je jedan od utemeljivača Zanatskog doma, a od 1934. godine predsednik građevinarske sekcije pri Zanatlijskom udruženju u Novom Sadu i potpredsednik Zanatlijske kreditne zadruge u Novom Sadu. Kao preduzimač podigao je brojne višespratnice na Malom Limanu. Енциклопeдија Новоi Сага, 53.

21 ИАНС, Ф 150; Станчић, Умeйничка тiоiоiрафија..., 624.

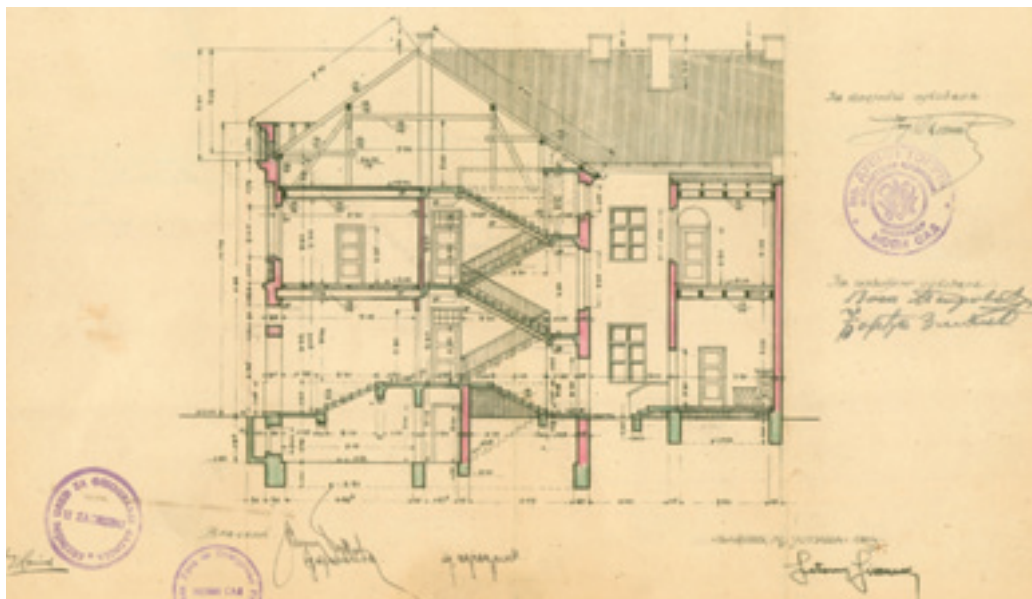
22 ИАНС, Ф 150.

23 Нав. мeстiо.

24 Нав. мeстiо.

25 Станчић, Умeйничка тiоiоiрафија..., 388.

26 Иcтiо, 527.



Sl. 3. Potpis i pečat građevinskog inženjera Dušana Tošića kao odgovornog stručnjaka za projekat zgrade u Njegoševoj 32, presek zgrade, 1924. godina (Izvor: TASG, 246, 197/1924)

Malom Limanu.²⁷ Josif Šverer (Josif Schwerer), ovlašćeni graditelj, projektovao od treće decenije, u centru i širem centru.²⁸

Dorđe Zličić (Đurđevo, 1877 – Novi Sad, 1948) bio je zidarski majstor i građevinski preduzi- mač. U Novi Sad je došao 1921. godine i sa Vasom Petrovićem radio je na izgradnji mnogih zgrada u centru grada.²⁹

Filip Šmit (Novi Sad, 1894 – Brazil, oko 1978), ovlašćen civilni graditelj i građevinski preduzi- mač, projektovao je od sredine treće decenije u centru i širem centru grada višespratnice, vile, javna zdanja.³⁰ Kao preduzimač, često je sarađivao s arhitektom Lazarom Dunderskim.

Jovan Maca i Stevan Fajst (Stevan Fiest) bili su graditelji koji nisu bili diplomirani inženjeri, ali su ipak, poput Šmita, bili angažovani na važnim projektima. Ta dvojica ovlašćenih graditelja, projek- tanata i građevinskih preduzimača koji su zajedno vodili „Arhitektonski i tehnički biro“, zajedno su radili industrijske objekte i zgrade u širem centru grada.³¹ Jovan Maca je od 1929. projektovao zgra- de na Velikom Limanu, Detelinari, Futoškom putu, Rotkvariji.³² Stevan Fajst je autor mnogobrojnih objekata u centru grada, u Futoškoj, Radničkoj i drugim ulicama.

Građevinski inženjeri i arhitekta

Od početka treće decenije u Novom Sadu počinje da deluje čitav niz istaknutih diplomiranih inženjera građevine i arhitekture. Među prvima se pojavio August Najar (Titel, 1883 – Ankara, 1932), ovlašćeni diplomirani civilni neimar, koji je od 1920. do 1928. godine projektovao u centru, širem centru grada, u ulicama Pap Pavla, Pavla Simića, Braće Ribnikara, Radničkoj, Nikole Tesle.³³

Momčilo Tapavica (Nadalj, 1872 – Pula, 1949), ovlašćeni inženjer arhitekture, otvorio je projek- tni biro u Petrovaradinu 1903. godine, a u periodu između dva svetska rata projektovao je zgrade u širem centru grada.³⁴

27 ИАНС, Ф 150.

28 Mitrović, *Arhitektura XX veka u Vojvodini*, 390.

29 ИАНС, Ф 150; *Енциклопедија Новог Сада*, 53.

30 Mitrović, *Arhitektura XX veka u Vojvodini*, 390.

31 ИАНС, Ф 150.

32 Mitrović, *Arhitektura XX veka u Vojvodini*, 390.

33 *Isto*, 380.

34 *Isto*, 393; Станчић, *Уметничка топографија...*, 385, 655.

David Daka Popović (Novi Sad, 1886–1967), ovlašćeni inženjer, vlasnik preduzeća za projektovanje i gradnju, bio je i prvi ban Dunavske banovine, senator, publicista, pokretač lista *Dan*. Od 1922. godine projektovao je poznata zdanja na Trifkovićevom trgu, u Kataličkoj porti, na Trgu Republike.³⁵

Nedostatak inženjera i arhitekata i u Novom Sadu je nadomešten angažovanjem Rusa – emigranata. Jurij Nikolajevič Šreter (Odesa, Rusija, 1888 – Santjago de Čile, 1976), inženjer arhitekture, viši vojni inženjer IV klase, šef Pododseka za projektovanje zgrada, i Konstantin Paris de la Valet (Nikolajev, Rusija, 1877 – Kan, Francuska, 1940), inženjer arhitekture, ostavili su značajan pečat u arhitekturi grada. Tokom treće decenije projektovani su stambene objekte u Adamovićevom naselju, u centru grada, kao i značajna javna zdanja.³⁶

Stevan Radivojević (Resnik, 1886 – Novi Sad, 1949), odgovorni građevinski inženjer i kapetan I klase, radio je u Srpskoj zadružnoj banci. Projektovao je zgrade u centru, širem centru, Malom Limanu, Rotkvariji, Temerinskoj, Futoškoj ulici.³⁷

Dušan Tošić, ovlašćeni civilni inženjer (sl. 3), projektovao je u centru grada 1928. godine.³⁸ Bela Štajger Kazal, ovlašćeni građevinski inženjer, projektovao je kuće od treće decenije u centru grada i na Keju.³⁹

Aleksandar Šumaher, ovlašćeni civilni inženjer (sl. 4), sa Mihajlom Plavecem (Bački Petrovac, 1879 – Novi Sad, 1944), ovlašćenim civilnim neimarom, vodio je Biro za arhitekturu, industrijsku gradnju i merenje zemlje (1923). Projektovao je zgrade u centru grada i na Malom Limanu.⁴⁰ Mihajlo Plavec je projektovao zgrade u centru, u širem centru i crkvu na Telepu.⁴¹

Slavko Kosirović (Vršac, 1898 – ?), ovlašćeni inženjer, radio je u Građevinskoj direkciji u Novom Sadu i Građevinskoj sekciji u Rumi od juna 1925. do decembra 1926. godine. U Tehničkom odeljenju Gradskog poglavarstva grada Novog Sada radio je od početka 1927. do kraja maja 1941. godine.⁴² Projektovao je mnoge obrazovne ustanove, Školu kraljevića Andreja, stambenu zgradu u Miroslava Antića 10–18, Zgradu Berze rada.⁴³ Nikola Plavšić, ovlašćeni inženjer, bio je šef Tehničkog odeljenja Banovinske uprave.

Lazar Dunderski (Srbobran, 1881 – Opatija, 1952), ovlašćeni inženjer arhitekture, bavio se isključivo projektovanjem. Od sredine treće decenije 20. veka projektovao je industrijske objekte, javna zdanja, stambeno-poslovne višespratnice i vile u centru grada, na Ribnjaku, u Teslinoj ulici.⁴⁴

Đorđe Tabaković (Arad, Rumunija, 1897 – Novi Sad, 1971) bio je ovlašćeni inženjer arhitekture. Baveći se isključivo projektovanjem, ostvario je obiman opus. Od 1928. godine bio je aktivan u Novom Sadu, gde je radio na najvažnijim projektima i najprestižnijim lokacijama. Projektovao je javna zdanja, prizemnice, spratne zgrade u centru, širem centru, Almaškom kraju, Teslinoj, Futoškoj, Radničkoj ulici.⁴⁵



Sl. 4. Potpis i pečat građevinskog inženjera Aleksandra Šumahera na projektu zgrade u Vojvođanskih brigada 6 (Izvor: TASG, 60.480/1929)

35 Mitrović, *Arhitektura XX veka u Vojvodini*, 384–385.

36 *Isto*, 383; *Енциклопедија Новог Сада* 19, 112–114.

37 ИАГНС, Ф 150. 26495. 1919; Станчић, *Умјетничка топографија...*, 385, 389,

38 Станчић, *Умјетничка топографија...*, 396–397.

39 Mitrović, *Arhitektura XX veka u Vojvodini*, 353; Д, Станчић, *Умјетничка топографија...*, 391.

40 Станчић, *Умјетничка топографија...*, 375, 509, 592.

41 Mitrović, *Arhitektura XX veka u Vojvodini*, 384.

42 Radio je na projektovanju raznih zgrada, izradi predračuna, nadzoru gradnje i tehničkoj administraciji. Izradio je elaborate i projektovao više modernih škola i stočnih pijasa, trošarinskih zgrada. Тошева, *Грађиниельство у служби државе...*, 274–275.

43 В. Брдар, *Од Париса до Брашована*, Нови Сад, 2003, 44–45, 38–41; Станчић, *Умјетничка топографија...*, 542–543.

44 Mitrović, *Arhitektura XX veka u Vojvodini*, 355–356.

45 Mitrović, *Arhitekta Đorđe Tabaković*, Petrovaradin, 2005.

Emil Santo (Novi Sad, 1889 – Aušvic, Poljska, 1944), ovlašćeni gradski inženjer, bio je aktivan od druge polovine treće decenije. Projektovao je kuće u centru, širem centru grada, na Malom Limanu, u Futoškoj ulici.⁴⁶

Danilo Kaćanski (Srbobran, 1895 – Novi Sad, 1963) bio je ovlašćeni građevinski inženjer i preduzimač, aktivan u gradu od 1927. godine. Radio je u građevinskom preduzeću koje je vodio Daka Popović, a kad se on povukao, preuzeo je preduzeće. Projektovao je uglavnom u centru grada, i to javna zdanja, trospratnice, dvospratnice, jednospratnice i prizemnice.⁴⁷

Nikola Handler (Novi Sad, 1890–1932), ovlašćeni inženjer arhitekture, imao je kratku karijeru tokom koje je projektovao više zgrada javne i privatne namene u centru grada i na Ribnjaku.⁴⁸ Pavle Cocek (Novi Sad, 1904 – Rusija, 1974), ovlašćeni inženjer arhitekture, bio je aktivan u četvrtoj deceniji tokom koje je projektovao zgrade javne i stambene namene u centru i širem centru grada i više industrijskih objekata.⁴⁹ Milan Cvejić, ovlašćeni građevinski inženjer, viši savetnik i šef Odseka za arhitekturu i elektromašinske poslove u Banskoj upravi, pojavljuje se kao projektant tokom tridesetih godina.⁵⁰

Krajem tridesetih godina aktivni su bili Ivan Grginčević⁵¹, ovlašćeni inženjer za arhitekturu koji je projektovao dvospratnice u centru grada, ovlašćeni inženjeri i preduzimači Lazar Nedeljkov i Miloš Avramović i inženjer Jakovljević, autor projekta Inženjerskog doma.⁵² Taj period je možda najupečatljivije obeležio Oskar Pakvor (Oskar Paquor, Novi Sad, 1902 – SSSR, 1946), suvlasnik preduzeća „Pakvor i Haler“, ovlašćeni inženjer arhitekture, koji je projektovao stambene zgrade u Futoškoj, širem centru grada, Rotkvariji i objekte za potrebe industrijskih preduzeća u ulicama Lasla Gala i Železničkoj.⁵³

Zaključak

Novosadsko graditeljstvo između dva svetska rata može se posmatrati kao definisano, zaokruženo graditeljsko razdoblje s mnogim osobenostima izuzetno prepoznatljivim za to razdoblje. To su pre svega kvantitet i kvalitet rada ovlašćenih graditelja koji su delovali u Novom Sadu dajući mu karakterističnu fizionomiju, vodeći računa o zatečenom graditeljstvu, ravničarskom terenu, prirodnom okruženju, ali i savremenim tendencijama u graditeljstvu i arhitekturi. Razvijajući se u okviru Austrijskog carstva, moćne države s dugom tradicijom urbanog života, kvalitetne urbanističke i graditeljske osnove grada bile su zagantovane brojnim zakonskim regulativama koje su dalje razvijane u međuratnom periodu. Novosadski graditelji su delovali u nekoliko udruženja koja su uređivala njihova prava i obaveze – Inženjerska komora u Novom Sadu, Udruženje Jugoslovenskih inženjera i arhitekata, Sekcija Novi Sad, Udruženje vojvođanskih inženjera i arhitekata, i građevinskih odeljenja Zanatskog doma i drugih udruženja, a na osnovu građevinskih zakona i pod nadzorom gradske Građevinske direkcije, Tehničkog odeljenju Gradskog poglavarstva grada Novog Sada itd.

Novosadski graditelji u međuratnom razdoblju dali su osoben pečat novosadskom graditeljstvu zbog svog multietničkog porekla, školovanja u različitim univerzitetskim centrima (Budimpešti, Beogradu, Pragu, Beču, Berlinu) ili sticanja iskustva u različitim radionicama uglavnom širom Vojvodine. Većina graditelja aktivnih u međuratnom periodu bila je aktivna samo u tom razdoblju ili su tada dosegli vrhunac svog stvaralaštva. Među njima su najznačajniji graditelji tog perioda – Đorđe Tabaković, Lazar Dundžerski, Danilo Kaćanski, Danilo Daka Popović, Filip Šmit i drugi. Zbog dramatičnih društvenih i političkih promena, stradao je veliki broj stanovnika Novog Sada, poput mnogih u Evropi toga doba, a među njima i graditelji kao što je Emil Santo, ili su morali da se iseile ili odu u zarobljeništvo (Filip Šmit, Oskar Pakvor).

46 V. Todorović, *Poslednja stanica Aušvic: Batscha 1944 Judgenrein*, Novi Sad – Subotica, 2015; ИАГНС, Ф 150; Станчић, *Уметничка топографија...*, 401, 598.

47 Mitrović, *Arhitektura XX veka u Vojvodini*, 362–363.

48 *Isto*, 359.

49 *Isto*, 353.

50 *Šematički almanah grada Novog Sada: sa pregledom sveukupne delatnosti*, 49; Станчић, *Уметничка топографија...*, 632–633.

51 *Исцхо*, 533–534.

52 *Исцхо*, 525.

53 *Исцхо*, 382.

Arhitekt Nikolaj Petrovič Krasnov i njegova saradnja sa državnim ustanovama

Đurđija Borovnjak

Nikolaj Petrovič Krasnov (Никола́й Петро́вич Красно́в, 1864, Nonjatino, Moskva, Rusija – 1939, Beograd, Kraljevina Jugoslavija)¹ došao je u Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca (od 1929. Kraljevina Jugoslavija) 1922. godine, kao eminentni dvorski arhitekta sa Krima. Bežeći pred naletom Oktobarske revolucije, stigao je u jednom od izbegličkih talasa preko Malte u Kraljevinu SHS, gde je sa mnoštvom pristigle ruske emigracije našao svoj novi dom.² Neposredno po dolasku u Beograd, u koji je došao na poziv Saveza ruskih inženjera i u kome se trajno nastanio, zaposlio se u Arhitektonskom odeljenju Ministarstva građevina Kraljevine SHS, najznačajnijem državnom graditeljskom birou, koji je okupljao ugledna imena srpske arhitekture.³

Arhitektonsko odeljenje Ministarstva građevina bilo je najveći projektantski biro koji je okupljao eminentne stručnjake srpskog graditeljstva. Svojom delatnošću i vodećim graditeljskim poduhvatima ta državna institucija direktno je uticala na arhitektonsko-urbanistički razvoj Kraljevine u celini, od razvoja centralnih gradova do manjih naselja širom zemlje, a rad njegovih službenika, državnih arhitekata, doprinosa je svojim stvaralaštvom poletnom graditeljskom razvoju. Period neposredno po završetku Velikog rata bio je posebno obeležen intenzivnom izgradnjom. Trebalo je obnoviti ratom razorenu zemlju, nadomestiti i profesionalni nedostatak neimara koji su živote izgubili u minulom ratu.

- 1 О животу и делу N. Krasnova: Ж. Шкаламера, „Архитекта Никола Краснов (Москва 1864 – Београд 1939)“, *Свеске Друштва историчара уметности* 14, 1983, 109–129, са старијом литературом; С. Тошева, „Капитална дела руских архитеката у Београду“, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*. Том 1, 1994, 305–306; А. Арсењев, „Биографски именик руских емиграната“, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*. Том 2, 1944, 228; А. Кадијевић, „Допринос руских неимара-емиграната српској архитектури између два светска рата“, у: *Руси без Русије, српски Руси*, 1994, 244–254; А. Кадијевић, „Прилог проучавању дела архитекте Николе Краснова у Југославији (1922–1939)“, *Саопштења* 26, 1994, 181–192; А. Кадијевић, „Рад Николаја Краснова у Министарству грађевина Краљевине СХС/Југославије у Београду од 1922. до 1939. године“, *Годишњак грађа Београда* 44, 1997, 221–255; С. Тошева, „Рад руских архитеката у Министарству грађевина у периоду између два светска рата“, *Годишњак грађа Београда* 51, 2004, 169–182; S. G. Vogunović, „Krasnov, Nikola(j) Nikolajevič“, у: *Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века*. Том 2: Архитекти, 2005, 879–884; „Краснов, Никола“, у: З. Маневић (ред.), *Лексикон неимара, Encyclopedija architectonica*, Београд, 2008; Д. Милошевић, „Смедеревско архитектурно наслеђе Николая Петровића Краснова“, *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 42, 2014, 231–247; М. Медаковић, Р. Рађеновић и Ђ. Боровњак, *Николај Краснов – руски неимар Србије (1864–1939), Поводом 150 година од рођења, каталога изложбе*, Москва – Београд, 2014; Д. Ацовић, *Николај Краснов – Албум сећања*, Београд, 2018; И. Р. Марковић и Ј. Межински Миловановић, *Српска црква Руска рука – Православне цркве и кателе на територији Србије из ојуса руских архиепископа емиграната 1918–1941*, Београд, 2020, 59–68.
- 2 Архив SANU. Историјска збирка бр. 1939. Заоставштина N. Krasnova; Пријава пребивалишта N. Krasnova у Београду, Историјски архив Београда, ИАВ, УГВ, Картотека грађана пријављених у Београду. О положају и раду руских архитеката у Краљевини Југославији видети: М. Сибиновић (ур.), *Руска емиграција у српској култури XX века I–II*, Зборник радова, Београд, 1994; З. Бранковић (ур.), *Руси без Русије. Српски Руси*, Зборник радова, Београд – Беоцин, 1994; Т. Миленковић, *Руски инжењери у Југославији*, Београд, 1997; А. Кадијевић, „Руска емиграција у београдској архитектури између два светска рата“, *Годишњак грађа Београда* 49–50, 2002–2003, 131–142.
- 3 Архив Југославије (АЈ), Платни списак запослених у Министарству грађевина КЈ за август 1922 – Исплата месечне зараде Nikolaju Krasnovу, контракталном архитекти, Београд, 1922 (АЈ–62, ф 1735). Видети и: С. Тошева, „Организација и рад Архитектонског одељења Министарства грађевина у периоду између два светска рата“, *Наслеђе II*, 1999, 171–181; С. Тошева, *Грађитељство у служби државе: делатности и осиварења Архиепископског одељења Министарства грађевина у српској архиепископији 1918–1941*, Београд, 2018.



Državna arhiva (danas Arhiv Srbije), Karnegijeva 2, Beograd, perspektivni izgled glavne fasade, 1925. (Izvor: AJ-62, Zbirka planova br. 12)

U novonastaloj situaciji, posebno mesto pripadalo je i novodošlim ruskim stručnjacima. Zajedno sa srpskim neimarima bili su podjednako angažovani u radu na najsloženijim graditeljskim programima. U službu Ministarstva građevina stupali su u statusu kontraktualnih službenika, što je podrazumevalo ugovor o radu koji se redovno obnavljao na dvogodišnjem nivou, ali to nije uticalo na njihovo učešće u vodećim poduhvatima. Kada se izvrši presek njihovog angažovanja tokom treće i četvrte decenije, vidi se da je u junu 1924. godine u Ministarstvu radilo 240 službenika koji su imali kontraktualni ugovor, od čega su Rusi činili 180 službenika; u decembru 1925. godine bilo ih je 191, a u decembru 1927. godine njihov broj je iznosio 138. Kako je u međuvremenu narastao i broj domaćih školovanih službenika, broj zaposlenih ruskih graditelja se iz godinu u godinu smanjivao, ali ne i potreba za njima. Tokom 1932. i 1933. godine bilo ih je 122, da bi broj angažovanih 1937. godine bio sveden samo na mali broj najpouzdanijih stručnjaka, ukupno 94.⁴ Uprkos takvoj vrsti angažovanja, Ministarstvo je računalo na rad ruskih neimara u kontinuitetu, vrednujući ih kao neophodne stručnjake, marljive i savesne službenike. U skladu sa svojim angažovanjima i radom, mogli su i da napreduju u službi, podjednako kao i domaći arhitekti.

I Krasnov je u Ministarstvu bio angažovan kontraktualno, u zvanju građevinskog inspektora.⁵ Bio je već iskusan i formiran stručnjak sa tridesetogodišnjim iskustvom u izradi javnih velelepni zdanja, sa titulom „arhitekta ruskog carskog dvora“, pa je i sam kralj Aleksandar I Karađorđević posmatrao njegov rad i talenat sa posebnom naklonošću, poveravajući mu izradu planova za najznačajnija državna zdanja. Upravo je Krasnov, nesrećne 1934. godine, po ubistvu kralja Aleksandra I u Marseju (Francuska), bio zadužen da idejno realizuje pripremu svega neophodnog za prenos njegovih posmrtnih ostataka u Beograd – od posmrtnog odra sa izgledom katafalka i uređenjem Velike sale Starog dvora do opremanja automobila za prenos posmrtnih ostataka njegovog veličanstva i preuređenja glavnog ulaza i pevnica Saborne crkve povodom sahrane, o čemu svedoče brojne skice žurnim potezima izvedene olovkom na papiru.⁶

Arhivska građa, koja je pohranjena u najznačajnijim fondovima i zbirkama srpskih specijalizovanih institucija, broji više stotina Krasnovljevih projekata sa pratećom pisanom dokumentacijom, elaboratima objekata, građevinskim dnevnicima i fototečkom građom, brojnim crtežima i skicama,

4 AJ-64, f 2.

5 Ugovor o obnavljanju kontraktualne službe arhitekta N. Krasnova za rad u Ministarstvu građevina KJ, Beograd, 1935, AJ-64, f 76.

6 AJ-62, Збирка планова бр. 717.



Ministarstvo finansija Kraljevine Jugoslavije (danas zgrada Vlade Republike Srbije), ugao Kneza Miloša i Nemanjine ulice, Beograd, detalji za fasadu, 1926. (Izvor: AJ-62, Zbirka planova br. 1)

konkursnim projektima, idejnim rešenjima i tehničkim opisima radova sa njegovim detaljnim uputstvima za izradu.⁷

Takva bogata arhivska građa i originalna dokumenta svedoče o njegovom plodnom graditeljskom stvaralaštvu koje je obeležilo rad u Kraljevini. Raskoš Krasnovljevog graditeljskog talenta i raznolikost njegovog opusa za vreme njegovog angažovanja u Arhitektonskom odeljenju Ministarstva građevina oličen je u mnoštvu idejnih skica, realizovanih ali i nerealizovanih projekata, i ogleđa se u svim segmentima neimarstva. Autor je pojedinačnih urbanističkih rešenja, kao što je park u Užicu (1926)⁸ i monumentalnih objekata i palata namenjenih državnoj administraciji, poput zgrade Državne arhive (1925),⁹ Ministarstva finansija KJ (1924–1928, sa nadziđivanjem sprata 1938),¹⁰ Ministarstva šuma i ruda, poljoprivrede i voda KJ (1926–1929);¹¹ Državnog saveta i glavne kontrole KJ, u čijoj je dogradnji takođe učestvovao (1929).¹² Rukovodio je veoma složenim poslovima na završnim radovima zdanja i kompletnom uređenju enterijera Doma narodne skupštine (1930–1936, što je podrazumevalo i uređenje ograde i heraldike sa postamentima jarbola za zastave, projektovanje enterijera glavnih prostorija, skupštinskih sala, kabineta i dvorana za sednice i salona, ali i onih sporednih, pratećih prostora kojima je prilazio sa jednakom pažnjom u izradi svih detalja).¹³ Potpisivao je i projekte za objekte nešto skromnijih gabarita, ali podjednako važnih u kulturnom, prosvetnom i privrednom razvoju Kraljevine poput niza školskih objekata i zgrada carinarnica, opštinskih domova, te zgrada za poštu i telegraf, do reprezentativnih Banskih palata. U periodu 1923–1929. Krasnov je izradio čitav niz projekata za školske zgrade: gimnazije u Užicu i Bijelom Polju;¹⁴ Narodnu školu u Sv. Nikoli;¹⁵ projekte za carinarnice u Prahovu i Đevđeliji (1929–1930)¹⁶, potom i u Smederevu (1932), gde je po njegovoj zamisli 1927. podignuta i zgrada Opštinskog doma; autor je i plana za zgradu Pošte i telegrafa u Pančevu (1931)¹⁷ i Banske palata na Cetinju (1930–1932).

7 Arhiv Jugoslavije – fond Ministarstva građevina Kraljevine Jugoslavije, sa Zbirkom planova, i fond Dvor Kraljevine Jugoslavije; Istorijski arhiv Beograda (IAB) – fondovi: Uprava grada Beograda, Opština grada Beograda, Zbirka arhivalija, Zbirka fotografija, Zbirka projektne dokumentacije; Arhiv SANU – Zaostavština Nikolaja Krasnova; Muzej Srpske pravoslavne crkve – Zaostavština arhitekta Petra Popovića; Zbirke Odeljenja arhitekture pri Muzeju nauke i tehnike u Beogradu; Narodna biblioteka Srbije – fond Grafička mapa; Zbirka-fond Zadužbine kralja Petra I – Zadužbina kralja Petra I.

8 AJ-62, Zbirka planova.

9 AJ-62, Zbirka planova br. 12

10 AJ-62, Zbirka planova br. 1, 34, 343, 748, 759.

11 AJ-62, Zbirka planova br. 506.

12 IAB, ZArh, K-13/I, 4, 3.

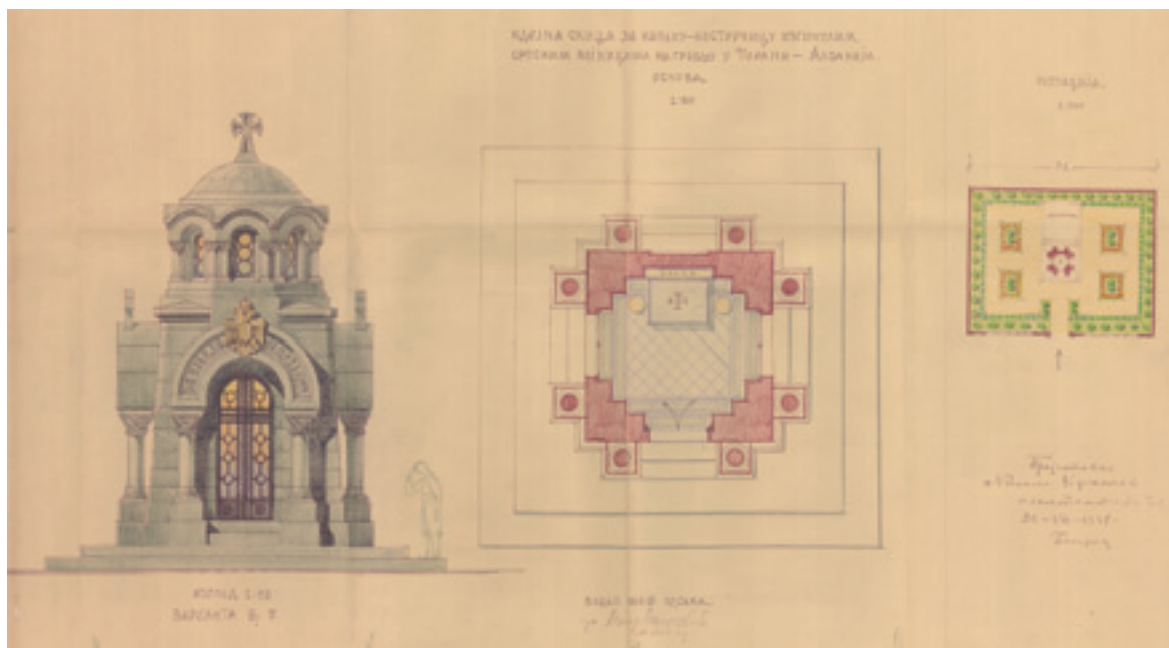
13 AJ-62, Zbirka planova br. 537, 750, 756.

14 AJ-62, Zbirka planova br. 476.

15 AJ-62, Zbirka planova.

16 AJ-62, Zbirka planova br. 493, 555.

17 AJ-62, f 76.



Spomen-kosturnica u Tirani (Albanija), idejna skica (varijetet 5 – situacioni plan i opšti izgled sa osnovom), 1937, nerealizovano (Izvor: AJ-62, f 1499)

Krasnov je projektovao pozorište „Manjež“ u Beogradu (1927–1928)¹⁸, učestvovao je u uređenju Kur-salona u Banji Koviljači (sa arh. D. Maslačem, 1929),¹⁹ a za Sokolski dom „Matica“ u Beogradu (arh. M. Korunović, 1934) dekorativno je oblikovao raskošni ulazni portal.

Kada su u pitanju sakralni objekti, njegov opus obeležili su restauracija Crkve Ružice u Beogradskoj tvrđavi (1924), izrada projekata za ikonostase Manastira Sv. Romana (1927)²⁰ i tipska produkcija projekata namenjena izradi darovnih zvona kraljevskog para hramovima širom Kraljevine (1934–1936).²¹

Poseban segment njegovog opusa obuhvaćen je radom na dvorskim rezidencijalnim objektima (uređenje kraljevskog Dvora na Dedinju i Mauzoleja i zadužbine dinastije Karađorđević na Oplencu 1924–1933),²² na utilitarnoj arhitekturi (monumentalni piloni Mosta kralja Aleksandra I Ujedinitelja, 1933–1934)²³ i na memorijalnom graditeljstvu, namenjenom srpskim ratnicima i stradalnicima u Prvom svetskom ratu, čijoj je izradi prilazio sa posebnom pažnjom i pijetetom. Osim monumentalne spomen-kosturnice na Srpskom vojničkom groblju na Zejtinliku u Solunu, za koju je, prema projektu arh. Aleksandra Vasića, počevši od 1926. godine, radio planove za nadgrobna obeležja i kompletno uređenje enterijera,²⁴ i Spomen-kosturnice na ostrvu Vido (1938–1939),²⁵ Krasnov je tokom cele treće a posebno četvrte decenije intenzivno radio na izradi te vrste projekata, od kojih mnogi nisu realizovani: poput idejnih skica za spomen-česme, za koje je izradio čak jedanaest tipova i varijeteta (1924);²⁶ spomenika zaslužnima za otadžbinu i projekta uređenja prostora oko Spomen-kapele vojvodi Putniku na Novom groblju u Beogradu (1926); spomen-česme u Ražnju (1927), tipskih projekata za nadgrobna obeležja za vojničko groblje (1927) i projekta za spomenike narodnim poslanicima i komandantima (1927–1928).²⁷ Čitav niz spomen-kosturnica, uprkos izrađenim planovima, takođe je ostao nerealizovan: spomen-obeležje sa kosturnicom u Trebulićima (1927) i

18 AJ-62, f 15–20.

19 AJ-62, f 435.

20 AJ-62, Zbirka planova br. 330.

21 AJ-62, Zbirka planova.

22 AJ-74, f 365, 372, 376; 385, 384; AJ-62, Zbirka planova.

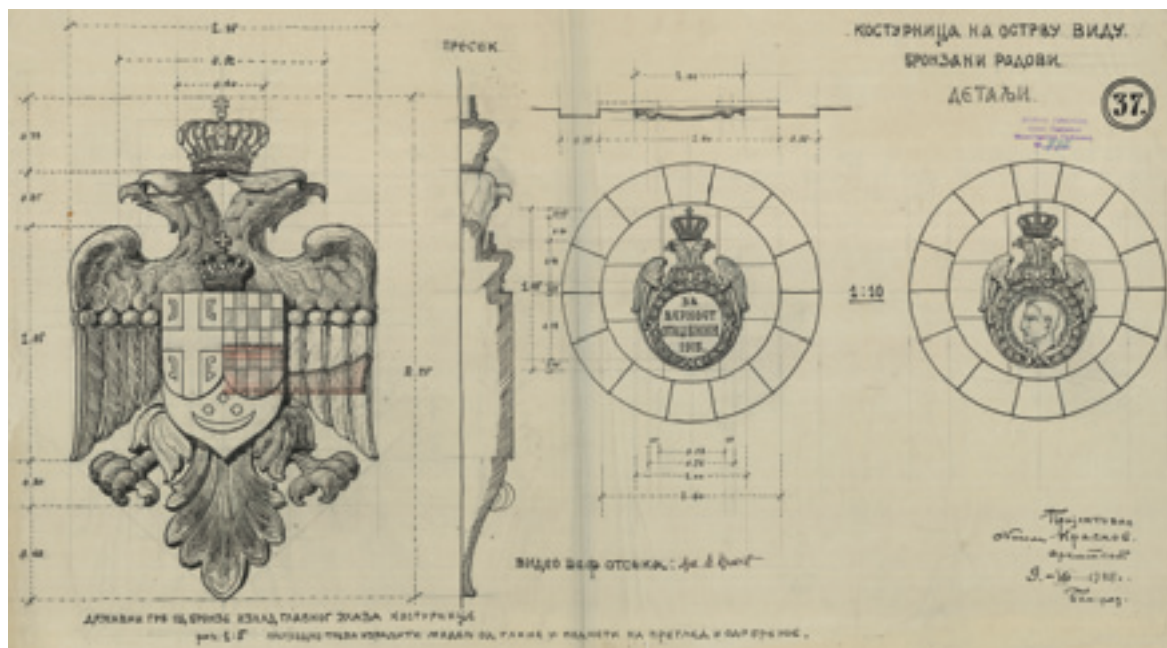
23 AJ-62, Zbirka planova br. 601, 676.

24 AJ-62, f 1499, f 1503; AJ-62, Zbirka planova br. 245, 623, 624.

25 AJ-62, f 1505; AJ-62, Zbirka planova br. 775.

26 AJ-62, Zbirka planova.

27 AJ-62, Zbirka planova br. 251, 440, 386, 389 i 420.



Spomen-kosturnica na ostrvu Vido (Grčka), nacrt za državni grb i medaljone u bronzi, 1938. (Izvor: AJ-62, Zbirka planova br. 775)

Grbavču (1932–1933); spomen-kosturnica u Tirani (1937) i spomen-obeležja sa kosturnicom u Elbasanu (1937) i Skadru (1938).²⁸

Bio je angažovan i na poslovima koji su se odnosili na fortifikaciona utvrđenja: na uređenju Gornjeg grada Beogradske tvrđave (1925)²⁹ i preuređenju Beogradske kapije u tvrđavi na Petrovaradinu u Novom Sadu (1936).³⁰ Neretko, uz rad na glavnim izvodačkim zamislima, Krasnov je bio angažovan i na izradi planske dokumentacije koja je podrazumevala kompletno uređenje reprezentativnih enterijera i eksterijera svih važnijih objekata, posebno u prestonici.

Krasnov je bio poštovan i omiljen i među svojim kolegama saradnicima iz Arhitektonskog odeljenja, koji su ga od milja zvali Čiča Krasnov, o čemu, uz brojnu arhivsku građu, svedoče i sećanja arhitekata savremenika.³¹ Saradivao je sa najznačajnijim imenima srpske arhitekture, pre svega Petrom J. Popovićem,³² Dragutinom Maslačem³³ i Momiom Korunovićem,³⁴ koji su bili i rukovodioci Odseka za monumentalne građevine. Među njegovim neposrednim saradnicima u izradi obimnih projektnih elaborata ističu se, između ostalih, arhitekti Budimir Hristodulo (na poslovima izgradnje spomen-kosturnica na Zejtinliku u Solunu i na ostrvu Vido), Jezdimir Denić³⁵ (na završnim radovima u izgradnji i uređenju Doma Narodne skupštine), Jovanka Bončić Katerinić³⁶ (u izgradnji Kur-salona u Banji Koviljači), koja je srpsku arhitekturu obeležila kao prva žena arhitekt koja je diplomirala na Tehničkom univerzitetu u Darmštatu, udata za ruskog arhitektu Andreja Katerinića, kao i drugi arhitekti iz Odeljenja, poput Vojina Simića, Danice Kojić, Rade Milivojević, Danice Novaković i drugih.³⁷

28 AJ-62, Zbirka planova br. 345, 631; AJ-62, f 1499 i 1505.

29 IAB, OGB, inv. br. 96 f. 1-221-1933.

30 IAB, ZArh, K-13/I, 4, 7.

31 Б. Којић, *Друшћивени услови развипка архиптектонске стипуре у Београду 1920–1940. јодине*, Београд, 1979.

32 З. Ергелашев Шипка, „Пера Ј. Поповић – живот и дело“, *Зборник за ликовне уметности Машице српске* 16, 1980, 159–202; Д. Милошевић, „Архитекта Петар Ј. Поповић (1873–1945)“ (докторска дисертација), Београд, 2019.

33 М. Јанакоса Грујић, *Архиптектонска Драјуићин Маслаћ (1875–1937)*, Београд, 2006.

34 А. Кадијевић, *Момир Коруновић*, Београд, 1996.

35 Ђ. Боровњак, „Градитељска делатност архиптекте Јездимира Денића (Крагујевац 1895 – Београд 1970)“, *Годишњак града Београда* 54, 2007, 251–252.

36 Д. Маскарели, „О делатности архиптекте Јованке Бончић-Катеринић“, *Лесковачки зборник* 43, 2003, 217–222;

Ђ. Боровњак, „Архиптектурa два школска објекта Јованке Бончић-Катеринић у Београду“, *Годишњак града Београда* 55–56, 2008–2009, 265–289.

37 О женама архиптектaма у српској архиптектури видети: Д. Ђурић Замоло, *Грађа за ипроучавање жена архиптектaи са Београдској универзитетaи, генерације 1869–1940* (за штампу приредио А. Кадијевић), ПИИУС записи 5, Бео-

Krasnov je tokom svog celokupnog graditeljskog opusa u Kraljevini Jugoslaviji ostao veran sopstvenom maniru građenja u tzv. akademističkim konceptima graditeljstva, čiju je praksu iz Rusije i sa Krima preneo u svoju novu domovinu, *zagraničnu Rusiju*. Vešto je projektovao u akademskim i klasicističkim postulatima oblikujući fasadne volumene koji i danas reprezentuju srpski međuratni graditeljski fond. Istoričnost fasade, heterogenost, monolitnost, arhitektonski tradicionalizam i romantičarska stilizacija istorijskih motiva glavna su obeležja njegovog raznolikog opusa.

Rustična obrada i arhaičnost, naglašenost grubim kamenim blokovima kao reminiscencija na srednjovekovni arhitektonski izraz bili su izbor za njegova prva dela (rekonstrukcije) u Kraljevini (Crkva Ružica na Beogradskoj tvrđavi, Njegoševa kapela na Lovćenu). U arhitekturi eklekticizma gradio je gotovo sva monumentalna javna zdanja. Čvrstina i kompaktnost njegovih rešenja, najčešće komponovana od baza sa kamenim kvaderima u vidu neke vrste monumentalnog podupirača, sa fasadnim platnom probijenim simetrično razuđenim otvorima, koje je često omekšavano ukrasima eklektičke ikonografije, krase gotovo sve državne palate i ministarstva.

Zatvorene monolitne strukture oživljene, s druge strane, i upotrebom neovizantijskih dekorativnih elemenata lučnih oblika i arkadnih nizova te stilizovanih kapitela, bila je stilska koncepcija koju je upravo primenio u obradi obalnih pilona, 2, 4. и 5, Mosta kralja Aleksandra I Ujedinitelja. Niše, venci, konzole, pa i pune skulpture, pre svega motiv lava, koji su u srpsku međuratnu arhitekturu uveli upravo ruski arhitekti (skulpture lavova izvedene su po njegovom projektu ispred zdanja Državne arhive, a njihove monumentalne predstave sugerisao je i u jednom od nacрта za Most kralja Aleksandra I),³⁸ elementi su kojima je vešto baratao kada je trebalo razbiti formalnu čvrstinu kompozicije i dati joj značaj, ali bez tzv. naglašenog, glavnog motiva fasade, kome u svojim projektima nije pribegavao, poštujući ravnopravnost fasadnog platna.

Pribegavao je i srpsko-vizantijskom stilu, bogatom dekorativnim elementima. Na Korunovićevom Sokolskom domu „Matica“ živopisnim dekorom i polihromijom srpsko-vizantijskog ukrasa oživeo je fasadu i naglasio reprezentativnost ulaznog portala. Istim stilom bio je inspirisan kada je projektovao i idejnu skicu kao jednu od varijanti za spomen-kosturnicu srpskim vojnicima u Tirani i pojedine varijetete spomen-česmi.

Kamena dekoracija vešto uklopljena u topografski milje odlika je i njegove memorijalne arhitekture, koja po pravilu skladno korespondira sa podnebljem gde su večni pokoj našli oni kojima je memorijal i namenjen. Usklađenost objekta u ambijent i istančan smisao za buđenje pijeteta prema srpskom junaku sahranjenom u tuđini neizostavni je element te vrste njegovih projektnih rešenja. Monumentalnost rešenja i dominantnost objekta uvek su u prvom planu, bilo da je u pitanju spomenička celina ili pojedinačni objekat, dok je istorijska simbolika po pravilu nedvosmisleno aplicirana na spomenička platna.

Lepota projektnih rešenja Nikolaja Petroviča Krasnova leži u dobroj proporciji prostornih odnosa, ravnoteži fasadnih masa i značajkoj primeni plastične dekoracije i u monumentalnim rešenjima namenjenim prestoničkoj arhitekturi i u skromnijim zamislama izvođenim šire u Kraljevini.

Njegova arhitektonska dela *in situ* i sačuvana tehnička dokumentacija, kao relevantna arhivska građa, predstavljaju svedočanstvo prvog ranga na putu objektivne analize i valorizacije značaja i doprinosa arhitektonskih opusa na sveukupan razvoj srpskog graditeljstva u vreme njegove najbogatije produkcije, u periodu između dva svetska rata.

Uprkos brojnim životnim nedaćama koje su ga zadesile, znameniti ruski arhitekta ostao je dosledan u profesionalizmu, u ljubavi prema arhitekturi i umetnosti, veran tekovinama iz kojih je potekao i na kojima je školovan. Jedan je od najznačajnijih predstavnika akademskog stila u srpskom međuratnom graditeljstvu, a njegov obiman i raznorodni opus pleni pre svega slojevitošću – monumentalnošću, preciznošću tehničke izvedbe i minucioznošću u izradi detalja, a posebno svestranošću njegove umetničke ličnosti – svojstvene jednomiskusnom akademiku arhitekture, kakav je bio Nikolaj Krasnov.

град, 1996, 69–85; A. Ilijevski, “Building the Networks in Architecture: Serbian Women Architects 1900–1941”, in: H. Seražin, C. Franchini and E. Garda (eds.), *Women’s Creativity since the Modern Movement (1918–2018): Toward a New Perception and Reception*, Ljubljana, 2018, 483–492.

38 Videti: A. Илијевски, „Прилог проучавању архитектуре и идеологије Моста витешког краља Александра Првог Ујединитеља у Београду“, *Наслеђе* 14, 2013, 211–220.

Igrom sudbine, koja ga je zajedno sa porodicom dovela u Beograd i Kraljevinu SHS/Jugoslaviju, u kojoj se trajno nastanio, Krasnov je još jednom poneo epitet „dvorskog neimara“. Rad u proverenom akademskom stilu, kojim je tako suvereno vladao u svojim projektima, učinio je da dobije novog mecenu – ovoga puta u ličnosti kralja Aleksandra I Karađorđevića.

Za predan i uspešan rad Nikolaj Krasnov je odlikovan u više navrata: Ordenom Sv. Save III stepena (1925); Ordenom Belog orla V stepena (1928); Ordenom Belog orla III stepena (1929) i Ordenom Jugoslovenske krune IV stepena (1930).³⁹

Umro je u Beogradu, 8. decembra 1939, gde je i sahranjen, na ruskoj parceli Novog groblja pored Iverske kapele.⁴⁰

Nesumnjivo je da su ruski graditelji umnogome unapredili izgradnju i izgled Beograda, ali i gradova širom Srbije i cele Kraljevine Jugoslavije i da su do danas ostali upamćeni kao ugledni projektanti koji su značajno obeležili jednu epohu u istoriji srpskog graditeljstva. Prednjačili su svojim učestvovanjem u vodećim projektima u izradi najsloženijih zadataka, pre svega rešavanju kompleksnih zadataka za monumentalna administrativna državna i prestonička zdanja, a među se njima posebno isticao Nikolaj Petrovič Krasnov.

Stvaralačka biografija Nikolaja Krasnova, uprkos brojnim stručnim analizama i studijama, i dalje je aktivan predmet interesovanja i dopunskih istraživanja. Njegova profesionalna delatnost svedoči o procesu rada i delovanju vrhovne državne građevinske vlasti oličene u toj vodećoj instituciji, koja je, jasno definisanom metodologijom rada i uređenom zakonskom regulativom, presudno uticala na budući arhitektonski i urbani milje Kraljevine. Na Krasnovljevom opusu, kao opusu jednog od čelnih državnih neimara, oslikavaju se svi složeni procesi realizacije veoma složenih graditeljskih poduhvata, od toga kako je vršen odabir stručnjaka i njihovih saradnika do finalnih izvođenja i realizacija. Njegova intenzivna angažovanost svedoči o jednoj uređenoj državi čije su se institucije planski razvijale i delovale. Svedoči i o ulozi i značaju Ministarstva građevina u Kraljevini SHS/Jugoslaviji, o Arhitektonskom odeljenju kao okosnici njegovog delovanja na celokupan urbani i graditeljski razvoj Kraljevine. Konačno, arhitektonski, urbanistički i regulacioni planovi, nastali u tom periodu u Ministarstvu građevina, u kome je imao ulogu renomiranog velikana arhitekture, odredili su fizionomiju i arhitektonsko-urbanistički izgled novonastale države, koji je u mnogim slučajevima ostao nepromenjen do današnjih dana.

39 АЈ-62, Књига одликованих службеника Министарства грађевина КЈ за период 1919–1940.

40 Читуља Н. П. Краснова, контрактуалног архитекте Министарства грађевина, бившег архитекте Руског Царског двора и члана Руске академије архитектуре коју је потписала кћи Олга Хорват са сином Владимиром, *Политика*, 10. децембар 1939, 27; Протоколи београдског Новог гробља.

Arhitektura za radništvo: ustanove u međuratnoj Srbiji

Ana Radovanac Živanov

Intenzivna industrijalizacija i ekonomski razvoj Srbije u okviru Kraljevine SHS, dvadesetih godina prošlog veka, uticali su na jačanje svesti radnika. Radnička klasa postaje društvena snaga koja zahteva bolje uslove života i rada i beneficije teško zamislive nekoliko decenija ranije. Osnivaju se radnička i strukovna udruženja, što stvara potrebu za obezbeđivanjem prostora gde bi radnici organizovali svoje institucije. Širom Kraljevine podižu se objekti specijalne namene: radnički domovi, berze rada, radnička skloništa, uredi za osiguranje radnika, lečilišta, sportski objekti.

Vlada Kraljevine SHS usvojila je 1922. godine *Zakon o zaštiti radnika*,¹ kojim su regulisana radnička prava – radno vreme, higijensko-tehnički uslovi rada, pravo sindikalnog organizovanja, delovanje radničkih komora. U skladu sa tim zakonom osnovane su i državne berze rada, sa zadatkom da regulišu zapošljavanje radnika i pružaju pomoć nezaposlenima.

Ministarstvo socijalne politike Kraljevine SHS počelo je već od sredine dvadesetih godina 20. veka sistemski da gradi objekte za radništvo. Uredi za osiguranje radnika bili su prvi objekti javne namene za potrebe radnika na teritoriji Kraljevine. Oni su objedinjavali funkcije pružanja raznovrsnih usluga radnicima, od administrativnih poslova, preko poslova osiguranja, do korišćenja biblioteka i sala za društveni život. Izvestan broj objekata bio je opremljen i za lečenje radnika, omogućujući specijalističke preglede, laboratorijske analize, fizikalnu i hidroterapiju. Središnji ured za osiguranje radnika, koji je bio nosilac radničkog osiguranja celokupne Kraljevine, sagrađen je u Zagrebu 1927. godine. Okružni uredi sagrađeni su u Ljubljani, Banja Luci, Brodu, Novom Sadu, Splitu i Karlovcu, dok su za tu svrhu prenamenjene i adaptirane zgrade u Rijeci (Sušak), Dubrovniku, Subotici i Sarajevu, a postojale su i stare zgrade osiguranja radnika u Varaždinu, Osijeku, Vršcu, Tuzli i Zemunu.² U Beogradu, glavnom gradu Kraljevine, Centralni sekretarijat Radničkih komora i Beogradska radnička komora zajedno su, 1928. godine, izgradili Dom Radničke komore za smeštaj radničkih ustanova.³ Osim mesnih berzi rada, koje su bile osnovane u većini privredno razvijenih mesta, u Beogradu je osnovana Središnja berza rada. Osnivanje javnih berzi rada predstavljalo je pojavu potpuno novih, do tada nepostojećih institucija. Delovanje tih službi podrazumevalo je zbrinjavanje pridošlica sa sela koje su hrlile u gradove u potrazi za radnim mestima u industriji i zanatstvu. Obezbeđivani su im medicinski tretman, smeštaj i ishrana, kao i pomoć pri zapošljavanju.

Objekti za radništvo u Srbiji

Češki arhitekta František Nekvasil je i simbolično i praktično, ne samo za današnji trg već i za njegovu okolinu, uveo toponim Slavija, kada je izgrađen hotel „Slavija“ 1882. godine. Beogradski trg Slavija povezan je sa prvim Radničkim domom u Srbiji, Salom mira. Zaslužan za izgradnju zdanja je Škotlanđanin Frensis Makenzi koji je uspešno sprovodio gotovo misionarsku ideju preobraćanja načina života koji je zatekao u Srbiji. Prvobitna zgrada podignuta je u duhu klasicizma po projektu inženjera Svetolika Popovića⁴ 1885. godine. Bila je kvadratne osnove sa dvoslivnim krovom, glavnim ulazom na južnoj fasadi, po tri lučno zasvedena prozora na bočnim i dva na zadnjoj fasadi. Od 1910. godine Sala mira služila je kao socijalistički radnički dom; postala je centar ideja radničkog

1 C. Кесић и Д. Живковић, *Хронологија Радничког покрета и СКЈ 1919–1979*. Том 1, Београд, 1980, 117.

2 R. Kušević, *Jugoslavija na tehničkom polju 1919–1929*, Zagreb, 1930, 216.

3 Isto, 217.

4 Ж. П. Јовановић, „Некадашња Макензијева улица“, *Полићика*, 31. октобар 1956, 9.

pokreta i socijaldemokratije i to će ostati sve do 1940. godine. Bez obzira na brojna dograđivanja i adaptacije, zgrada je do kraja zadržala prepoznatljiv arhitektonski izraz. Kada je počela realizacija detaljnog urbanističkog plana za Slaviju, Sala mira je 1991. godine porušena. Ostala je obaveza da se rekonstruiše u svom istorijskom, izvornom izgledu.⁵ Danas je na tom prostoru parking.

Beograd, kao glavni grad i centar socijalističke misli, dobio je svoj Dom Radničke komore 1928. godine u elitnom delu Beograda, na Zapadnom Vračaru. Zahtevni zadatak poveren je arhitekti Svetislavu Putniku⁶ koji je uspešno rešio monumentalni ugaoni objekat na uglu dveju ulica, Nemanjine i Studeničke (danas Svetozara Markovića). List *Politika* pod istim naslovom „Svečano otvaranje Doma radničke komore“⁷, uz fotografije impozantnog ulaza zdanja, najavljuje završetak radova i opisuje pripreme za događaj koji prestonica očekuje. Akcenat je na činjenici da je Dom podignut zajedničkim sredstvima Radničke komore i Centralnog sekretarijata radničkih komora i da će koštati šest miliona dinara, zajedno sa celokupnim nameštajem. U njemu će biti smeštene sve radničke institucije i organizacije, a upriličena je i velika pozorišna sala. *Politika* na gotovo četiri stupca izveštava sa samog događaja, pod naslovom „Svečano otvaranje Palate radničke komore“, koju u članku naziva veličanstvenom, podignutom „na mestu gde je do tada bila neugledna pekara“⁸. Predsednik beogradske Radničke komore g. Njegoslav Ilić istakao je da je novac radničke klase doprineo finansiranju zdanja, a predsednik opštine dr Kumanudi nazvao je zdanje „nesumnjivim ukrasom prestonice“. Pohvaljen je gest više od pola miliona radnika koji su svojim sredstvima podržali projekat.

Četvorospratna zgrada Doma podignuta je u duhu akademizma, na samo prividno pravougaoj osnovi jer su pojedini zidovi iskošeni (diktirani padom parcele). Pad terena u Nemanjinoj ulici omogućio je formiranje suterenskog prostora. Fasada je izvedena u simetričnoj formi, sa potpunim pridržavanjem akademske horizontalne podele, pravilnim trokrilnim varijantama otvora, drugačije proporcionisanih po zonama, kao i balkonima sa balustradama. Dekoracija nosi tragove secesije, sa naizmeničnim udubljenjima na fasadi. Dve monumentalne skulpture radnika, oslonjene na ulazne pilastre, predstavljaju, zajedno sa lučnim portalom, udarni motiv na fasadi u Nemanjinoj ulici. Simbolika je upečatljiva isticanjem radničkog alata, što ukazuje na namenu zgrade. Figure su uklonjene, ne zna se kada, a ulaz je zazidan. Radnički dom je pružao raznovrsne sadržaje: restoran, pozorišnu salu, biblioteku, veliki broj kancelarija sa salom za konferencije. Na spratu je osposobljen spavaći blok sa nizom soba, a u podrumu sala za projekcije. Zgrada je pretrpela više izmena, počevši već od 1931. godine. Odmah po završetku Drugog svetskog rata rekonstruisana je zbog oštećenja prouzrokovanih bombom, dok je najveća intervencija obavljena pedesetih godina prošlog veka, kada je zdanje adaptirano za drugačiju namenu. Godine 1952. u Nemanjinu 28 uselio se prvi Radnički univerzitet u Jugoslaviji pod nazivom „Đuro Salaj“, koji se i danas tu nalazi, kao i Teatar „Akademija 28“.

Nekoliko blokova niže od Radničke komore, takođe u Nemanjinoj ulici, 1932. godine podignuta je zgrada Okružnog ureda za osiguranje radnika, zagrebačkog arhitekta Lavoslava Horvata,⁹ uz finalnu intervenciju arhitekta Petra Gačića¹⁰ (sl. 1). Zrinka Paladino u časopisu *Prostor* piše da se Horvat, još uvek bez akademskog zvanja, projektom tog bloka svrstao među istaknute arhitekta Jugoslavije, prethodno osvojivši 1929. godine prvu nagradu na raspisanom konkursu.¹¹ *Beogradske opštinske novine* (15. jula 1931. godine) objavljuju opširan izveštaj pod naslovom „Osvećenje temelja za zgradu Okružnog ureda za osiguranje radnika“.¹² Apostrofira se prisustvo patrijarha Varnave i zastupnika kralja Aleksandra i predsednika vlade g. Živkovića. Ministar socijalne politike dr

5 M. Гордић, „Сала мира у Београду“, *Наслеђе* 1, 1997, 145–149.

6 О архитекти видети: А. Радованац, „Дом Радничке коморе у Београду – историја и архитектура“, *Саопштења* 50, 2018, 353–366 (са старијом литературом).

7 Анон., „Свећано отварање Дома радничке коморе“, *Политика*, 20. новембар 1928, 7.

8 Г. Божовић, „Свећано отварање Палате радничке коморе“, *Политика*, 26. новембар 1928, 8.

9 О архитекти видети: Z. Paladino, „Industrijska arhitektura Lavoslava Horvata, odabrani primjeri“, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 19, 2 (42), 2011, 377–391; A. Kadijević, „Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoljeću“, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 19, 2 (42), 2011, 467–477; Z. Paladino, „Arhitektonski opus Lavoslava Horvata u Beogradu“, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 20, 2 (44), 2012, 309–327; Z. Paladino, *Lavoslav Horvat – Kontekstualni ambijentalizam i moderna*, Zagreb, 2013.

10 О архитекти видети: З. Маневић (ур.), *Лексикон српских архитеката 19. и 20. века*, Београд, 1999, 40; З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд, 2008, 84.

11 Paladino, „Arhitektonski opus...“, 314.

12 Анон., „Освећење темеља за зграду Окружног уреда за осигурање радника“, *Београдске општинске новине*, 1–15. јул 1931, 908.



Sl. 1. Lavoslav Horvat,
Okružni ured za osiguranje
radnika, Beograd, 1932.
(Izvor: Kolekcija Miloša
Jurišića)

Kostrenčić ističe da je ta izgradnja „...vidan dokaz koliko je dubok koren zahvatila misao i potreba za radničkim osiguranjem, bio neko radnik rukom ili glavom... a prestonica stoji u tom poslu na prvom mestu...“. Horvat je savladao zahtevne uslove koje je diktirala nepravilna petougona parcela omeđena ulicama. Zgrada neobične osnove u obliku potkovice zidana je u duhu monumentalnog neoklasicizma i predstavljala je atipično rešenje javne zgrade za to vreme. Četvorospratnica sa podrumom i suterenom, završena ravnim krovom sa istaknutom atikom, uspešno je izvedena da odgovori različitim namenama građevine. Imala je 60 odeljenja za lekarske ordinacije, kancelarije, šest prostorija za opštu medicinu, prostor za fizikalnu terapiju, malu bolnicu sa 25 postelja, kupatilo sa 15 kada i 20 tuševa. Zrinka Paladino sugeriše ozbiljne nesuglasice arhitekta sa izvođačem, posle kojih se Horvat vraća u Zagreb, a „postojeću dokumentaciju naposljetku u cijelosti je potpisao beogradski arhitekt Petar Gačić“.¹³ Gačić je značajno izmenio originalni Horvatov projekat, a zdanje je 1946. godine uz neophodne adaptacije prilagođeno za potrebe bolnice, koja je i danas smeštena u njemu.

Poseban vid objekata podizanih za potrebe radništva bila su radnička skloništa čiji je cilj bilo potpomaganje nezaposlenih radnika i njihovih porodica. Namena takvih prostora je bila da se nezaposlenim radnicima i onima koji prolaze kroz Beograd obezbede prenoćište i privremeni smeštaj. Takva dva objekta u Beogradu projektovao je arhitekta Jan Dubovi¹⁴ – Muško radničko sklonište u Ulici Miloša Pocerca i Žensko radničko sklonište u Knez Miletinjoj ulici. Ti socijalni objekti su prvi javni realizovani objekti u Srbiji na kojima su sprovedeni osnovni principi moderne arhitekture.¹⁵ Objekat u Miloša Pocerca 4 podignut je u sklopu socijalnog programa koji je beogradska opština sprovodila 1929. godine. Cilj je bio maksimum izgrađenog prostora, a minimum utrošenih sredstava. Zgrada Muškog radničkog skloništa je pravougaone osnove i sadrži suteran, prizemlje, dva sprata i potkrovlje. Ulaz je flankiran plitkim stubovima ispred kojih su postavljena dva postamenta, sa po dve skulpture radnika u sedećem položaju. Naglašena je horizontalna podela fasadnog platna sa prozorskim otvorima povezanim u diskretno profilisane trake. Iznad ulaza je u pravouganom polju postavljen natpis *Javna berza rada*, a u krovnoj zoni natpis *Muško radničko sklonište*, zajedno sa čekićem izvedenim u reljefu, kao reminiscencija na namenu zgrade. Na samom dvovodnom, blago povučenom krovu isticale su se dve skulpture radnika sa odgovarajućim simbolima. Objekat je imao kuhinju, trpezariju, kupatilo, ambulantu i sobe sa oko 250 postelja. U prizemlju su bili prijemni deo, čitaonica i berza rada. Zgrada je imala vodovod, kanalizaciju, električnu energiju i centralno grejanje. Ravnopravno su je koristili radnici iz unutrašnjosti i iz Beograda. Prema evidenciji uprave sklo-

13 Paladino, „Arhitektonski opus...“, 315.

14 O arhitekti videti: З. Маневих, *Дубови, Јан 1882–1955*, Београд, 1985; Маневих (ур.), *Лексикон српских...*, 51–53; Д. Милашиновић Марић, *Архитектура Јан Дубови*, Београд, 2001; Д. Милашиновић Марић, „Нешки архитекта Јан Дубови и његова делатност у јужној Србији“, *Лесковачки зборник* 41, 2001, 253–261.

15 Милашиновић Марић, *Архитектура...*, 38.



Sl. 2. Jan Dubovi, Žensko radničko sklonište, Beograd, izgled oko 1946. (Izvor: Kolekcija Miloša Jurišića)

ništa, najviše je bilo zanatskih i industrijskih radnika, činovnika i nadničara. Danas je u Muškom skloništu smeštena Škola za brodarstvo, brodogradnju i hidrogradnju.¹⁶

Žensko radničko sklonište podignuto je u industrijskom kraju grada, takođe 1929. godine (sl. 2). Dubovi je projektovao trospratni objekat sa elementima ranog modernizma, dosledno sprovodeći angažovani odnos prema sredini i držeći se racionalnih zahteva i mogućnosti fonda koji je finansirao izgradnju. Zgrada je zamišljena da svojim sadržajem obezbedi prihvatljive uslove za nezaposlene radnice. Osim spavaonica, imala je i kupatilo, perionicu, trpezariju, kuhinju, ostavu, ambulantu, berzu rada, a na spratu prostorije za decu i odojčad.¹⁷ Osnova zgrade i tročlana fasada izvedene su simetrično u odnosu na centralnu osu objekta. Središnji deo fasade istaknut je uvođenjem četiri jednostavna plitka pilastra iznad kojih se u krovnoj zoni uočava natpis *Žensko radničko sklonište*. Iznad ulaza u objekat postavljen je reljef sa prikazom dve ženske figure, simboličnog značenja, koji zajedno sa „podcrtaivanjem prozora i portala spadaju u elemente ranog modernizma“.¹⁸ U bombardovanju 1944. godine sklonište je oštećeno, a 1946. godine je rekonstruisano, natpis u krovnoj zoni je uklonjen, a zdanje je omalterisano u jednom tonu. Danas taj prostor koristi Baletska škola „Lujó Davičó“.

Još jedan objekat projektovan u prestonici za radnike je Javna berza rada, arhitekta Dimitrija M. Leka¹⁹ iz 1937. godine. Nalazi se u Savskoj ulici i svojom polukružnom formom u skladu je sa modernističkim težnjama pojedinih jugoslovenskih arhitekata. Zgrada je građena u duhu bezornamentalne modernističke arhitekture Beograda prve polovine 20. veka. Ugaona pozicija je naglašena čvrstim regulacionim linijama. Glavni kompozicioni element je zalučena forma ugaone partije sa naglašenim polukružnim ulaznim delom. Raspored i veličina prozora posledica su potrebe za dovoljnom količinom dnevne svetlosti. Istaknuti element fasadne strukture je ulazni korpus. Naizmenično postavljene horizontalne trake smenjuju se drugačijom materijalizacijom i bojom. Umesto krovnog venca, poslednju etažu definiše ritmično smenjivanje okulusa. Uzajamni uticaji mogu se tražiti na ranijim i kasnijim objektima – na Tanurdžićevoj palati u Novom Sadu iz 1934–1936. godine i na zgradi Prve beogradske gimnazije, arhitekta Milice Krstić iz 1938. godine.

U Vojvodini, kao i u ostalim delovima nekadašnje Austrougarske koji su 1918. godine postali deo Kraljevine, postojala je tradicija izgradnje objekata za potrebe radništva. Među prvima su izgrađeni domovi u Hrvatskoj, u Vukovaru (arh. V. Nikolić, 1897)²⁰ i Slavonskom Brodu (1912).²¹

16 Z. Vuksanović Macura, *Život na ivici: stanovanje sirotinje u Beogradu 1919–1941*, Beograd, 2012, 110; Милашиновић Марић, *Архитектура...*, 36–38.

17 Vuksanović Macura, *Život na ivici...*, 109.

18 Милашиновић Марић, *Архитектура...*, 38.

19 O arhitekti videti Љ. Милетић Абрамовић, „Живот и дело архитекта Димитрија М. Лека“ (магистарска теза), Филозофски факултет, Београд, 1998; Маневић (ур.), *Лексикон српских...*, 112–113.

20 J. Cazi, *Prva radnička društva u Hrvatskoj*, Zagreb, 1968, 422–423.

21 M. Konjević, „Šezdeset pet godina Radničkog doma u Slavonskom Brodu“, *Zbornik* 15, 1978, 267.



Sl. 3. Dragiša Brašovan, Dom Radničke komore, Novi Sad, izgled oko 1941–1945. (Izvor: Kolekcija Miloša Jurišića)

Zgradu Doma Radničke komore u Bulevaru Mihajla Pupina 24 u Novom Sadu projektovao je za potrebe radničke organizacije Dragiša Brašovan²² 1931. godine (sl. 3). Upravo za projekat tog zdanja, Brašovan je na izložbi moderne arhitekture u Pragu dobio prvu nagradu. Radnička komora je svečano otvorena 5. jula 1931. godine, tri godine nakon beogradskog Doma, sa ciljem da štiti moralne i materijalne interese radnika Kraljevine Jugoslavije. Otvaranju su prisustvovali ministar socijalne politike i narodnog zdravlja, predstavnici sindikata i istaknute javne ličnosti. Zgrada se može svrstati u vrhunski domet moderne arhitekture toga doba. Brašovanov modernizam dostiže vrhunac tridesetih godina 20. veka. Prateći savremene tokove i uzore Gropijusa, Hegera i Mendelsona, ne zanemarujući arhitektonska obeležja domaće sredine, arhitekta na Domu radničke komore suptilno i inspirativno spaja akademsko-romantičarski graditeljski koncept sa duhom moderne. Na glavno pročelje fasade postavljena je impozantna skulptura „Radnika“ sa maljem u rukama, rad Tome Rosandića.²³ Dom je imao biblioteku sa 70.000 knjiga i čitaonicu otvorenu i za građanstvo. Komora je dograđena 1940. i 1941. godine po projektu arhitekta Đorđa Tabakovića.²⁴ U knjizi R. Kuševića nailazimo na podatak da je još pre izgradnje Doma radničke komore u Novom Sadu postojalo Radničko sportsko igralište. „Radnička komora za Vojvodinu u Novom Sadu podigla je svojim sredstvima u 1928. godini Radničko sportsko igralište. Igralište se sastoji iz 105 metara dugačkog i 64 metra širokog terena za nogometne utakmice i iz tribine za 600 gledalaca. Ispod tribine nalaze se dve oblačionice, sala za atletičare i hrvače, dva kupatila sa tuševima, magacin, kancelarije i stan čuvara za sva odeljenja.“²⁵

U Somboru je, isključivo priložima građevinskih radnika, podignut radnički dom na placu u Ulici belog goluba, koji je kupljen početkom dvadesetih godina 20. veka. Na njemu je 1925. godine podignuta jednospratnica sa fasadom u stilu secesije, na kojoj je izveden reljef dva radnika sa čekićem. Sazidali su ga besplatno zidarski radnici, pa je među Somborcima bio poznat kao Zidarski dom. Objekat je zvanično poneo naziv *Dom somborskih građevinskih radnika*, kako je, ćirilicom i latinicom pisalo na vrhu fasade. U zgradu je useljena i Građevinska sindikalna podružnica Ujedinjenog radničkog sindikalnog saveza koja je rukovodila radničkim aktivnostima i organizovala štrajkove. Godinama su u tom prostoru prikazivani pozorišni komadi sa socijalnom tematikom, a održavane su i radničke priredbe, zabave i igranke. Krajem 1940. godine, policija je zabranila okupljanja u Zidarskom domu.²⁶

22 O arhitekti videti: A. Radovanac, „Шкаркина вила у Београду“, *Саопштења* 46, 2014, 217–228 (sa starijom literaturom).

23 O vajarar videti: M. Stijević, *Музеј Томе Росандића у Београду*, Нови Сад, 2015. (sa starijom literaturom).

24 O arhitekti videti: V. Mitrović, *Архитекта Ђорђе Табаковић*, Petrovaradin, 2005, 121–123; Л. Мереник, А. Кадијевић (ур.), *Иван и Ђорђе Табаковић: грађевински српске културе XX века*, Нови Сад, 2018.

25 Kušević, *Jugoslavija na...*, 217–218.

26 <https://www.ravnoplov.rs/zidarski-dom-bioskop-svrca/> [pristupljeno 25. 3. 2020].

Okružni ured za osiguranje radnika, takođe u Somboru, podignut je 1931. godine. Zgrada je sagrađena kao jednospratnica, sa ambulantom i čekaonicama u prizemlju i kancelarijama na spratu. Stilski pripada kasnom ar dekou, sa strogo koncipiranom osnovom, krovnim vencem i profilacijom fasade u prizemlju. Godine 1937. doneta je odluka da zgrada bude dograđena, što je kasnije i učinjeno. Posle Drugog svetskog rata u objektu su bile smeštene gradska i sreska služba socijalnog osiguranja. Tokom godina zvanični naziv ustanove menjan je više puta, ali je njena osnovna namena ostala nepromenjena. Danas je tu smešten Republički fond za penziona i zdravstveno osiguranje.

Monumentalna forma u arhitekturi postaje gotovo cilj kome podjednako teže zagovornici i modernog i akademskog metoda tridesetih godina prošlog veka, što predstavlja izraženu odliku srpske arhitekture tog perioda. Donet je i novi *Građevinski zakon*,²⁷ u kojem se ukazuje na obavezu da novi objekat bude „...u skladu sa mestom i okolinom“. U duhu tih novih propisa, arhitekta intenzivnije poklanjaju pažnju oblikovanju građevina u kontekstu njihovog okruženja, što se uočava i u arhitekturi za radništvo.

Gradske vlasti Subotice su 1934. godine besplatno ustupile zemljište na uglu današnje Zmaj Jovine i Ulice Đure Đakovića za podizanje nove reprezentativne zgrade Berze, odnosno Radničkog doma, čije su se prostorije ranije nalazile u Harambašićevoj ulici, a zatim u Ulici Paje Dobanovačkog. Novi objekat je građen 1935–1939. godine po projektu novosadskog arhitekta Đorđa Tabakovića. To je masivna trospratna zgrada osnove izduženog ćiriličnog slova „Г“ sa uvučenim plitkim dvorišnim prostorom prema bočnoj ulici. Velika fasadna platna su perforirana prozorskim otvorima jednostavno usečenim u zidnu masu. Javni karakter naglašava javni sat na vrhu.²⁸ Stepenišni trakt je dominantan element, sa četiri vertikalna niza manjih okulusa, koji osim estetskog elementa osvetljavaju stepenište. Ugaoni akcenat fasade svedenih linija predstavlja natpis *Berza rada*, ispisan s jedne strane ćirilicom, s druge latinicom. Nizovi okulusa izvedeni su jednostavnom perforacijom fasadnog platna, što je jedna od prepoznatljivih osobina arhitekture kasnih tridesetih godina 20. veka, uočljiva na Belobrckovoj zgradi sa garažom u Svetogorskoj ulici u Beogradu, stambenoj zgradi braće Krstić u Brankovoj ulici i Nestorovićevom Prizadu (danas zgrada Tanjuga), takođe u Beogradu.²⁹ Glavni ulaz u zgradu je tokom vremena zazidan, a njegovu funkciju preuzeo je prvobitni pomoćni ulaz, što deluje neproporcionalno u odnosu na celokupan doživljaj objekta. Kancelarije Berze bile su u prizemlju, u suterenu je smešteno kupatilo, a na spratovima radničko prihvatilište – azil sa 50 kreveta.

U Zrenjaninu, građevinski inženjer Pavle Ninkov potpisuje 1928/29. godine projekat za izgradnju ambulante Okružnog ureda za osiguranje radnika. Objekat je realizovan sa elementima eklektike i moderne. Još uvek se primećuju dekorativni elementi koji definišu klasičnu postavku prostora i fasade: simetričnost, pilastri sa kapitelom, lučni prozori sa ključnim kamenom. Ambulanta je prvobitno bila smeštena u dvorištu stare vile iz 1912. godine. Od 1928. taj prostor koristio je Okružni ured za osiguranje radnika, za čije potrebe je ambulanta i sagrađena, pošto je vila bila dovoljna samo za kancelarije. Zgrada je imala centralno grejanje, kupatilo i mehanoterapiju. Danas su u njoj prostorije Stomatološke poliklinike. U Zrenjaninu, u Ulici brigadira Ristića, nalazi se i Javna berza rada, podignuta po projektu arhitekta Đorđa Tabakovića iz 1939. godine. Zgrada je ugaona dvospratnica zaobljenih ivica sa nižim dvorišnim aneksom, koji je sa glavnim korpusom objekta povezan otvorenim balkonom sa slobodnim stubovima. Visoko prizemlje obloženo je pločama od veštačkog kamena. Izveden je veći broj ulaza zbog multifunkcionalnosti objekta. Iznad perforiranih ulaza izvedeni su okulusi.³⁰

Arhitekta Aleksandar Medvedev³¹ je projektovao za potrebe radnika u centralnoj Srbiji – u Nišu, Kruševcu i Bajinoj Bašti, čak je razradio originalan i vrlo specifičan program tih socijalnih institucija. Zgrada Javne berze u Nišu nalazi se na uglu nekadašnjeg Masarikovog keja i Balkanske ulice. Objekat čvrsto drži ugaonu poziciju i potencira regulacione linije ulica. Uočava se snažna

27 Службене новине Краљевине Југославије, 16. јул 1931, Година XIII, Бр. 133 – XLII, члан 22, Београд, 4.

28 Mitrović, *Arhitekta...*, 121–123.

29 З. Маневић, „Архитектура и политика (1937–1941)“, у: Ч. Оцић (ур.), *Мојуге стварањеије развоја Србије*, Економски зборник. Књ. 13, САНУ, 2014, 944.

30 Mitrović, *Arhitekta...*, 121–123.

31 О архитекти видети: З. Мачкић, „Наши бивши суграђани Александар и Ксенија Медведев“, *Гласник удружења архивских радника Републике Српске* 1 (1), 2009, 373–376; М. Медведев, *Пројекти и архитектура Ing. Александра И. Медведева*, Овл. архитектура, Ниш, 2012.

plastičnost tvrdih i ravnih ivica, sa jednostavnim ritmom prozorskih otvora. Specifični detalji su naglašene vertikale ugaonog dela, naglašene bočne horizontale niza prozora sa polukružnim elementima, kružni podest stepeništa. Ugaoni motiv posebno naglašava ulazna partija polukružne osnove. Unutrašnja koncepcija je zasnovana na jednostavnoj komunikacionoj šemi dugačkih hodnika koji razvode u sve prostorije. Unutrašnjost je osvetljena uveličanim, ritmično postavljenim prozorskim otvorima. Izgradnja je započeta 1936. godine, a Javna berza je svečano otvorena 1937. godine.³²

Sledeći projekat arhitekta Medvedeva je Dom berze rada u Kruševcu, započet takođe 1936. godine, a završen 1939. godine. Nalazi se u centru grada i po gabaritu je nešto manji od niške berze. Zgrada hladne reprezentativnosti, kruševačka berza koncipirana je kao ugaoni objekat, koji u jednom krilu ima prizemlje i sprat, a u drugom prizemlje i dva sprata. Arhitektura objekta je u duhu moderne i ima prostorno razigraniju formu od niške berze, sa drugačije rešenom naglašenom ugaonom vertikalom.³³ Ravna krovna konstrukcija potcrtava arhitektonsku koncepciju u kojoj je volumen uobličen kombinacijom pravougaonih i polukružnih masa. Medvedev 1939. godine projektuje i nadgleda izgradnju Doma berze rada u Bajinoj Bašti. Objekat sadrži salu za bioskopske i pozorišne predstave, sa binom i polukružnim balkonom. Zgrada je manjih dimenzija, sa izraženim elementima moderne. Naredni objekat A. Medvedeva je Šegrtski dom u Nišu, iz 1939. godine, projektovan da bude utočište šegrtima i mladim radnicima. Spada u vrh predratne moderne arhitekture, zajedno sa zgradom Narodnog pozorišta (arh. V. Tatarinov, 1939) i hotelom „Park“ (arh. A. Sekulić i ing. D. Vladimirović, 1937). I danas je jedna od najmarkantnijih zgrada u Nišu, jednostavne i naglašene plastične vrednosti, lišena fasadnih ukrasa.³⁴ Zgradom dominira pravilna krivina, tipična za modernu, kojom je autor postigao više efekata: maksimalno korišćenje prostora namenjenog izgradnji zgrade, ali i prostraniji trotoar, mesto za baštu restorana i pravilnije korišćenje prostora u osnovi.³⁵ Osnova je razučena, komponovana iz nekoliko delova i predstavlja kompozicionu igru pravougaonog, zalučnog i masivnog polukružnog volumena. Javni sat na vrhu polukružnog tornja ima ulogu sahat-kule u modernističkom duhu, što dodatno potencira javnu funkciju objekta.³⁶ Projekat Doma je imao neobičnu, gotovo tragičnu sudbinu – arhitekti je naloženo da se projekat preradi za novu funkciju, Gradsku upravu grada Niša. Gradnja je započeta po prvobitnom projektu i grubi radovi su završeni tokom 1941. godine, ali je iste godine projekat prerađen za potrebe Gradskog poglavarstva i radovi su stali. Aktivirani su po završetku rata i zgrada je završena tek 1948. godine. U prizemnom delu prvobitno su smeštene prodavnice, da bi kasnije od njih bile napravljene kancelarije. U prizemlju kružnog izbačenog dela, gde je po prvobitnom projektu planirana kafana, jedno vreme je bila apoteka, da bi konačno tu bile smeštene šalterske službe Uprave grada. Umesto predviđenih učionica napravljene su svečane sale, umesto spavaonica kancelarije. Malo je vođeno računa da se sačuva originalni izgled zgrade. Kasnije je dograđen sprat (šezdesetih godina 20. veka), što je narušilo proporcionalne karakteristike objekta, dozidano je potkrovlje (osamdesetih godina 20. veka), sa kosim krovom i trouglastim krovnim otvorima, zatvoren je balkon svečane sale (devedesetih godina 20. veka). Godine 2009. prihvaćena je inicijativa Zavoda za zaštitu spomenika kulture da se potkrovlje demontira i izgradi novo, povučeno od fasadnog platna, u stilu koji bi, koliko je moguće, odgovarao karakteru originalne arhitekture objekta. Danas je u zdanju u Ulici Nikole Pašića 24 smeštena Skupština grada Niša.³⁷

Kada je godine 1918. Skoplje postalo administrativni centar Vardarske banovine, u kome se koncentrišu i kapital i kulturne aktivnosti tog područja, Kraljevina je uložila napor da se grad obli-

32 „Kako je objekat građen na keju, neposredno uz reku Nišavu, značajan tehnološki problem pri izgradnji je predstavljao sistem hidroizolacije ukopane podrumске etaže. Izgradnju je nadgledao lično arhitekta Medvedev. Prilikom postavljanja izolacije dežurao je 48 sati, a radnici su morali da hodaju u čarapama, da se sitnim kamenčićima ne probije sloj izolacije. U zgradi i danas, posle više od 80 godina nema ni traga vlage u podrumskoj etaži.“ *Медведев, Пројекти и архитектура...*, 51.

33 *Нав. месџо.*

34 Ambasada Ruske Federacije u Beogradu je, upoznavši se sa zaostavštinom arhitekata Ksenije Belavenec Medvedev i Aleksandra Medvedeva, koja se velikim delom porodično čuva u Nišu, prihvatila inicijativu Društva srpsko-ruskog prijateljstva „Naisus“ da se na zgradi u Pašićevoj ulici postavi ploča sa naznakom da je projektant zdanja arhitekta ruskog porekla (iz razgovora sa arh. Mihailom Medvedevim, sinom arh. A. Medvedeva).

35 А. Д. Вељковић, „Руска емиграција у Нишу“ (мастер рад), Београд, 2014, 23.

36 Б. Андрејевић, *Сјоменици Ниша: заштитена културна добра од изузетној и од великој значаја*, Ниш, 1996, 269.

37 *Медведев, Пројекти и архитектура...*, 85.



Sl. 4. Javna Berza rada, Skoplje (Izvor: Kolekcija Miloša Jurišića)

kuje prema novim urbanim formama. Javna berza rada u Skoplju ima ugaonu poziciju, čvrsto postavljenu na regulacionim linijama (sl. 4). Uočljiv je snažan ugaoni zalučeni element u formi rizalita koji izlazi iz osnovne mase objekta. Naglašene horizontalne linije odvajaju prozorske i parapetne zone, potencirane igrom kontrastno različitih materijala i boja. Dekorativni motiv okulusa u bočnim trakama karakteriše krajnje vertikalne zone objekta. Prema navodu iz knjige M. Medvedeva, na objektima Javne berze rada u Skoplju i Beogradu, mladi Aleksandar Medvedev je bio saradnik arhitekta Dimitrija M. Leka.³⁸

Još jedan objekat namenjen radnicima u Skoplju, o kome pišu G. Mickovski i V. Đokić, jeste Okružni ured za osiguranje radnika, čiji je projekat izradio arhitekta Drago Ibler,³⁹ sa saradnikom Dragom Galićem.⁴⁰ Zgrada u Skoplju jedna je od retkih Iblerovih građevina izvedenih izvan Hrvatske. Gradnja je počela 1932, a završena 1934. godine. Zgrada se nalazi u centru grada, na uglu ulica Bulevar 11. oktombri i Filip Makedonski. Danas je u njoj Specijalistička bolnica „Sv. Naum Ohridski“. Projektovana je u periodu kada se Ibler opredeljuje za funkcionalizam i modernističku estetiku. Uspešno je organizovao prostor složenog sadržaja, a 1996. godine zgrada je zaštićena kao kulturno istorijsko dobro. Zdanje je projektovano iz dva osnovna dela, velikog pravougaonika i manjeg kvadrata, ima podrum, prizemlje i tri sprata. Zgrada je svedena na osnovne geometrijske oblike, fasada je glatka, oslobođena nepotrebnih detalja. Arhitektonski izraz je funkcionalan i racionalan. Prostor okupiraju lokali, ambulante, radničke kancelarije, sobe za terapiju, stacionar, prostorije za administraciju i stanovi za službenike. U srednjem delu pravougaonika nalazi se prostrano dvorište.⁴¹ To je jedna od dve modernističke građevine javne namene izgrađene u Skoplju u periodu između dva rata, druga je zgrada Privredne komore arhitekta Milana Zlokovića iz 1933–1935. godine.⁴²

Objekti za radnike između dva rata građeni su širom Kraljevine SHS. Gotovo svi veći gradovi imali su okružne urede za osiguranje radnika, radničke domove, berze rada, radničke komore, dok su u planinskim predelima i na primorju građena lečilišta i objekti za odmor radnika. U Hrvatskoj su se izdvajali: Radnički dom Vilima Bukšeka u Zagrebu (arh. V. Šterk, 1935–1937), Radnički dom u Osijeku, Radnički dom u Borovu naselju (Vukovar, 1932), Hrvatski zavod za penziono osiguranje – Središnji ured za osiguranje radnika u Zagrebu (arh. R. Lubinski, uz pomoć arh. L. Horvata, 1925–1928) i lečilišta Klenovnik u Hrvatskom Zagorju (1927), Brestovac pored Zagreba i lečilište

38 *Icūo*, 51.

39 O arhitekti videti: Ž. Čorak, *Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb, 1981.

40 O arhitekti videti: V. Ivanković, „Le Corbusier i Drago Galić – kritički eksperimenti arhitekture višestambenih zgrada“, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 17, 1 (37), 2009, 1–31.

41 G. Mickovski i V. Đokić, „Okružni ured za osiguranje radnika u Skoplju arhitekta Drage Iblera, 1934“, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 23, 1 (49), 2015, 82–95.

42 M. Bakalčev, „Prilog kon modernata vo Skopje“, *Informator na Sojuzot na društva na arhitektite na Makedonija* 12 (30–32), 1986, 58–59.

na ostrvu Rabu. U Bosni i Hercegovini podignuti su, od većih objekata, Radnički dom u Banja Luci i Okružni ured za osiguranje radnika u Mostaru (arh. D. Ibler, 1930), kao i lečilišta u Kasindolu, Zavidovićima, Olovu i Gornjim Podgradcima (kod Gradiške). Slovenija je, osim radničkih domova, podizala i objekte za odmor radnika u planinama: Radnički dom u Ljubljani (arh. V. Mušič, 1938), Radnički dom u Murskoj Soboti (arh. F. Novak, 1936), Radničku kuću za odmor radnika, Gozd Martuljak, Radnički dom Senovo (kod Krškog), Radnički dom u Jesenicama... U ovom radu su dati pojedini primeri iz Srbije i tek su pomenuti objekti iz regiona, koji nisu podrobnije analizirani, što upućuje na mogućnosti daljeg obrađivanja ove teme.

Kraljevina SHS je počela život s nerazvijenom industrijom, zapošljavajući u toj grani neznatan procenat stanovništva. Radnička klasa je bila malobrojna, nekvalifikovana i neravnomerno raspoređena. Privredno i po socijalnoj strukturi nerazvijena zemlja imala je ipak radnički pokret na zavidnom nivou. Radnici se masovnije organizuju, istovremeno jačaju radničke partije, osnivaju se sindikati, dok radnici postepeno stižu veće pravo glasa na društveno-političkoj sceni tadašnje Kraljevine. U tom kontekstu neminovno jača svest i prepoznaje se potreba za izgradnjom adekvatnih objekata za radnike i njihove porodice.

Stil moderne, prevlađujući u arhitektonskom izrazu tog perioda, našao je primenu i u arhitekturi za radništvo, koja je bila oslobođena direktnog uticaja ideologije. Uočljiv je primat funkcije i utilitarnosti, što su uslovljavala ograničena materijalna sredstva predviđena za podizanje takvih objekata. Razlozi zbog kojih su državne institucije prihvatale moderni stil bili su solidnost i jednostavnost gradnje, manja cena i naglašena funkcionalnost. Poštovani su kriterijumi ekonomičnosti, industrijske proizvodnje i socijalne funkcije objekata građenih za potrebe radništva po celoj Kraljevini. Po završetku Drugog svetskog rata, u doba socijalizma, uslovi života i društveni status radnika značajno su poboljšani. Prvenstveno su građeni radnički stanovi i radnička odmarališta, međutim, u arhitektonskom oblikovanju objekata za potrebe radnika, monumentalna i reprezentativna arhitektura u službi radništva procvat je doživela u međuratnom periodu.

Bogdan Nestorović: arhitekta Narodne banke Jugoslavije

Aleksandar Kadijević

Arhitektura finansijskih ustanova u Jugoslaviji (1918–1941)

Po osnivanju Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (od 1929. Kraljevina Jugoslavija), pokrenuta je izgradnja finansijskih ustanova različitih namena,¹ čiji se broj uvećao za oko 80 procenata u odnosu na stanje pre ujedinjenja.² Uprkos posleratnoj oskudici, izgradnju su podstakle strane investicije, krediti i ratne reparacije, dok su nasleđeni objekti prilagođavani modernijim načinima poslovanja. Zahvaljujući konsolidaciji državnog i privatnog kapitala, ni pojava svetske ekonomske krize krajem dvadesetih godina nije zaustavila ekspanziju tog graditeljskog tipa već ju je samo privremeno usporila.

Osim u industrijski razvijenijim delovima zemlje, izgradnja finansijskih ustanova je intenzivirana i u onim ekonomski zaostalim, kako bi se ubrzala njihova modernizacija. Uoči Drugog svetskog rata, osim pet privilegovanih državnih banaka i 61 samoupravne opštinske štedionice, postojalo je i oko 700 privatnih banaka, koje su permanentno upotpunjavale prostorne kapacitete. Njihovo projektovanje i uređenje obeležili su svestrani arhitekti međuratnog razdoblja, kompetentni za različite tipove građevina: Ivan Vurnik, Viktor Kovačić, Ignjat Fišer, Dionis Sunko, Hugo Erlih, Alfred Albini, Josip Pičman, Jovan Korka, Aleksandar Frojdenrajh, Konstantin A. Jovanović, Dragiša Brašovan, Dimitrije M. Leko, Milan Zloković, Petar i Branko Krstić, Branislav Kojić, Bogdan Nestorović, Josif Najman, Miladin Prljević, Ivan Belić, Vladislav Vladislavljević, Momčilo Tapavica, Lazar Dunderski, Franjo Lavrenčić i Mate Bajlon. U taj proces su se uključili i strani graditelji, privremeno ili trajno angažovani u Jugoslaviji: Nikolaj Vasiljev, Nikolaj Krasnov, Vilhelm (Vasilij) fon Baumgarten, Vasilij Androsov, Jaroslav Prhal, Mateja Bleha, August Rajnfels, Marčelo Pjaćentini i drugi. Finansijske ustanove su ih angažovale po pozivu ili putem konkursa, dok su privilegovane državne banke osnivale građevinske sekcije sa specijalistima za trezorne objekte (Aleksandar Janković, Josif Najman, Bogdan Nestorović, Vilhelm fon Baumgarten, Miladin Prljević, Miodrag Vasić, Vojin Petrović, Jovan Šnajder, Velimir Janković, Dragomir Petković). U dekorisanju njihovih fasada i enterijera učestvovali su istaknuti likovni i primenjeni umetnici, među kojima je prednjačio vajar Petar Palavičini.³

Iako podređena tržišnim interesima pragmatičnih naručilaca, arhitektura finansijskih ustanova privlačila je projektante različitih generacija i estetskih opredeljenja, koji su pokušavali da joj utisnu autorski pečat. To je, uz velike otpore, polazilo za rukom samo najodlučnijim i najautoritativnijim stvaraocima, poput Vurnika, Brašovana, Kovačića, Fišera, Sunka, Erliha, Albinija i Bajlona, dok su ostali manevrisali u okviru zadatih ograničenja. Na izgled finansijskih objekata uticalo je i konzervativno javno mnjenje, naklonjeno klasičnim sredstvima izražavanja ekonomske moći, nespremno za socijalno odgovorniji racionalistički pristup, nepravedno potiskivan na konkursnim natečajima. Zato je

- 1 Razmatrajući tipove istorijskih građevina, Nikolaus Pevzner je među finansijskim objektima izdvojio banke i berze, ne uključujući zgrade Ministarstva finansija, Zavoda za izradu novčanica, poreskih uprava, štedionica, menjačnica, osiguravajućih društava, humanitarnih, trgovačkih i drugih akcionarskih fondova. Videti: N. Pevzner, *A History of Building Types*, London, 1976, 193–212.
- 2 Od 1.360 novčanih zavoda u Kraljevini Jugoslaviji, 775 je formirano u periodu pre Prvog svetskog rata. Njihove afilijacije i rad kontrolisalo je Ministarstvo trgovine i industrije u saradnji sa Ministarstvom finansija. O tome opširnije videti u: A. Тасић, „Југословенско банкарство између два рата“, *Глас САНУ* 26, 1992, 147–208; Љ. Димић, *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941*. Том. 1, Београд, 1996, 21–168; V. Aleksić, *Banka i moć – socijalno-finansijska istorija Opšteg jugoslovenskog bankarskog društva A.D., 1928–1945*, Beograd, 2002; I. Becić, *Finansijska politika Kraljevine SHS 1918–1923*, Beograd, 2003; V. Aleksić, „Udruženje banaka Beograd i srpska finansijsko-politička elita između dva svetska rata“, *Bankarstvo* 5–6, 2011, 70–93.
- 3 Lj. Porčić i D. Milovanović, *Petar Palavičini*, Beograd, 2010.

i većina finansijskih ustanova dobila konvencionalno prihvatljiviju klasicističku i postsecesijsku stilsku oblogu, ponekad prezentovanu u mešovitom, a krajem perioda i u modernizovanom obliku, dok je u oblasti unutrašnjeg uređenja bila moguća veća otvorenost prema funkcionalnim inovacijama.

Uprkos rasprostranjenosti i značaju, taj specifičan ogranak jugoslovenskog međuratnog graditeljstva nije temeljito historiografski istražen. Umesto u celovitom državnom kontekstu, osvetljen je parcijalno, sa naglaskom na građevine u najvećim centrima i autorske doprinose. Otud su analize finansijskih objekata primarno zastupljene u monografijama arhitekata, člancima i studijama o pojedinim zdanjima, umetničkim topografijama i arhitektonskim atlasima gradova, dok je njihova zbirna tipološka problematizacija izostala. I nedovoljna povezanost istraživača na postjugoslovenskom prostoru slabi kapacitet preduzetih interpretacija, opterećenih neujednačenim atribucijama, datovanjima i stilskim karakterizacijama.

Tehnička i fotodokumentacija o finansijskim objektima sistematizovana je u državnim arhivima bivših jugoslovenskih republika i u arhivama banaka koje su nasledile međuratne institucije. Deo originalnih projekata čuva se u privatnim zaostavštinama arhitekata, koje su dostupne manjem broju istraživača. Fotografije međuratnih finansijskih institucija zastupljene su u fototekama gradskih arhiva i muzeja, zavoda za zaštitu spomenika kulture i novinskih preduzeća, a delom i na edukativnim internet portalima. Menjajući vlasnike i zakupce, većina međuratnih finansijskih ustanova je nadograđena i iznutra pregrađena, dok su pojedine izgubljene u ratnim razaranjima i zemljotresima. Glavnina preostalih je prenamenjena, opstojeći u sklopu zaštićenih kulturno-istorijskih celina.

Narodna banka i arhitekta Bogdan Nestorović

Osnovana 1. februara 1920. godine kao Narodna banka Kraljevine SHS (od 1929, nakon promene naziva države, preimenovana u Narodnu banku Kraljevine Jugoslavije), za glavni cilj odredila je brigu „o nacionalnom novcu“ i „potrebama narodne privrede“.⁴ Proširenjem državnog prostora, nasledila je bankarsku mrežu teritorija koje su do 1918. bile u sastavu Austrougarske monarhije. U pravnom sistemu Kraljevine Jugoslavije imala je status banke sa posebnim povlasticama, a krajem 1940. godine i dvadeset četiri filijale. Predstavljala je privilegovanu centralnu državnu finansijsku instituciju koja je otežavala rad privatnih banaka i novčanih zavoda. Njene kapacitete su osmišljavali arhitekti Građevinske sekcije, a kasnije i Tehničke službe kojima su u trećoj deceniji rukovodili Aleksandar Janković i Josif Najman,⁵ a od 1930. godine Bogdan Nestorović (1901–1975),⁶ čiji je opus za Narodnu banku tema ovog rada. Istovetne funkcije, filijale su imale sličan prostorni program, sa poslovnim i komunikacijskim traktovima u prizemlju (ulazni holovi, čekaonice, šalter-sale, arhive, kancelarije za sastanke, trezori, pomoćne prostorije), činovničkim kabinetima i stanovima za upravu na spratovima. Prozori suterena i prizemlja oblagani su zaštitnim rešetkama od kovanog gvožđa, dok su dekorativni natpisi, heraldička i skulptorska dekoracija aplicirani na zidove pročelja. Reprezentativne i urbanistički istaknute, filijale su prilagođavane konfiguraciji građevinskih parcela i zatečenom okruženju, zbog čega njihov stil nije bio ujednačen. Dimenzije su im usklađivane sa ekonomskom i demografskom situacijom u izabranim centrima.⁷

4 Poslovala je kao centralna finansijska ustanova koja reguliše novčani opticaj, utvrđuje vrednost domaće valute i devizni kurs, podmiruje potrebe privrede za kratkoročnim kreditima i organizuje platni promet. Na njenom pečatu se nalazio grb Kraljevine i nijedan novčani zavod ili banka nisu mogli u svom nazivu imati odrednicu „Narodna“. Видети: Б. Радовановић, *110 година рада Народне банке 1884–1994*, Београд, 1994; V. Dugalić i dr., *Narodna banka 1884–2004*, Београд, 1999; I. Vesić, *Finansijska politika...*, 210–211; М. Ф. Петровић, „Народна банка Југославије – више архивских фондова у једној институцији“, *Архив 1*, Београд, 2004, 21–32.

5 У трећој деценији главни градитељски подухвати Народне банке били су доградња њене централе у београдској Улици краља Петра према пројекту Константина А. Јовановића и подизање Завода за израду новчаница у Топчидеру према пројекту архитекте Јосифа Најмана. Те и друге реализације одобравала је и надзирала *Контролна комисија за грађевинске радове*, састављена од реномираних београдских архитеката Петра Бајаловића, Петра Ј. Поповића и Драгутина Маслаћа.

6 О животу и делу арх. Nestorovića видети: Д. Ђурић Замоло, „In memoriam. Професор архитекта Богдан Несторовић“, *Годишњак рада Београда* 22, 1975, 365–370; Z. Manević, „Naši neimari. Bogdan Nestorović“, *Izgradnja* 5, 1981, 53–58; З. Маневић, „Несторовић Богдан“, у: З. Маневић (ред.), *Лексикон неимара*, Београд, 2008, 296–299; С. Тошева, „Несторовић, Богдан“, у: Б. Бешлин (гл. ур.), *Српски биографски речник*. Књ. 7, Мл-Пан, Нови Сад, 2018, 282; G. Polovina, *Klasicizam u domaćoj arhitekturi XIX i XX veka*, Београд 2020, 201–221.

7 J. Rafailović, „Economic Structure of the Population in The Kingdom of SCS“, *Tokovi istorije* 3, Београд, 2019, 79–104.

Radeći kao šef Tehničke službe Narodne banke Jugoslavije (1930–1941), Nestorović je projektovao filijale u Bitolju (1930–1932), Skoplju (1932–1933), Dubrovniku (1935–1936), Mostaru (1936–1937), Šapcu (1937–1938), Kragujevcu (1938–1939), Karlovcu (1938–1940), Užicu (1939–1941) i Arilju (1940), a posle rata i u Pljevljima i Zaječaru (1956–1958).⁸ Izradio je i planove rekonstrukcija bančinih ispostava u Zagrebu, Osijeku, Slavenskom Brodu, Varaždinu, Sušaku, Splitu, Ljubljani, Mariboru, Banja Luci, Cetinju, Nišu, Zrenjaninu, Pančevu i Vršcu, koje nisu realizovane.⁹ Učestvovao je i na konkursima za Ministarstvo finansija, Dunavsku, Agrarnu i Hipotekarnu banku u Beogradu, Produktnu berzu u Novom Sadu, Hipotekarnu banku u Sarajevu i Poštansku štedionicu u Skoplju. Po broju i kvalitetu ostvarenja, izdvojio se među specijalistima za trezorne objekte, čiji je stilski karakter definisao u neobjavljenom autografu, sastavljenom pred kraj života.¹⁰ Komentarisane u međuratnoj dnevnoj štampi i stručnoj periodici, Nestorovićeve filijale su povremeno analizirane i u arhitektonskoj istoriografiji.

Bogdan Nestorović je rođen 28. aprila 1901. godine u Beogradu, kao prvo od četvoro dece uglednog srpskog arhitekta Nikole Nestorovića (1868–1957)¹¹ i majke Ane. Osnovnu školu i prva tri razreda gimnazije završio je u rodnom gradu, dok je tokom Prvog svetskog rata četvrti razred pohađao u Ženevi. Francusku maturu položio je na Liceju u Nici 1919. godine. Po povratku u domovinu, upisao se na Arhitektonski odsek Tehničkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, na kojem je diplomirao u februaru 1923. godine. Nakon što je nekoliko meseci saradivao u birou „Arhitekt“ Dragiše Brašovana i Milana Sekulića, odslužio je vojni rok u školi za rezervne oficire u Mariboru i beogradskom Ministarstvu vojnom. Dve godine se usavršavao u Parizu, da bi, krajem 1925. godine, postao asistent volonter matičnog fakulteta, a od sredine januara 1926. i ukazni asistent. Državni ispit za ovlašćenog arhitektu položio je 1927. godine. Aktivno je delovao i kao član umetničke grupe Zograf (1927–1940),¹² na čijim je izložbama u početku izlagao projekte u srpsko-vizantijskom i folklornom, a kasnije i u modernističkom stilu.

Arhitekta Nestorović je 1932. godine izabran u docenta na predmetima *privatne i privredne građevine* i *nauka o stilovima* svog oca Nikole. Tokom 1939. godine bio je predsednik Kluba arhitekata beogradske sekcije Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata.¹³ Za vreme nemačke okupacije 1943. godine stekao je zvanje vanrednog profesora (potvrđeno 1950).¹⁴ U redovnog profesora je izabran 1957. godine. Predavao je predmet *projektovanje stambenih zgrada* i rukovodio je ateljeom za projektovanje studenata treće i četvrte godine. Nakon pet decenija stručnog rada, penzionisan je 1971. godine.

Uz naučnu, akademsku i konzervatorsku, Nestorović je razvio plodnu projektantsku delatnost u državnoj i privatnoj režiji. U neobjavljenom autografu izdvojio je tri stilska usmerenja kojima je dominantno težio.¹⁵ U početku je radio pod jakim uticajem modernizovanog klasicizma pariske *École des Beaux-Arts*, da bi potom reinterpreтираo srednjovekovnu srpsko-vizantijsku i balkansku folklornu tradiciju. Tridesetih godina, selektivno je primenjivao i principe moderne arhitekture.

8 Tehnička i pravno-finansijska dokumentacija o njihovom izvođenju sačuvana je u Arhivu Narodne banke u Beogradu (fond Narodne banke Kraljevine SHS/Jugoslavije, 1919/20–1945 (ANB 1/II), zbirka arhitekta Bogdana Nestorovića; Registar materijala od značaja za proučavanje istorije Narodne banke (1884–1941), XIV, Grupa: Arhiv Narodne banke Srbije. Gradnja bančinih objekata-nepokretnosti. Period „B“. Dosijei 210–219, 225–227). Videti i: Петровић, *Народна банка...*, 29–32.

9 И. Р. Марковић, „Један пример трезорне архитектуре у Крагујевцу: Филијала Народне банке Краљевине Југославије, дело архитектке Богдана Несторовића“, *Шумадијски анали* 7, 2012, 307.

10 В. Nestorović, „Биографија архитектке Богдана Несторовића, редовног професора архитектонског факултета у Београду“ (рукопис), 1–17. Тај неobjављени аутограф Несторовићеви наследници су 2012. године уступили Библиотеци Одeлjenja за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, како би био на raspoloгању академској јавности.

11 М. Павловић, *Никола Несторовић*, Београд, 2017.

12 З. Јовановић, *Друштво уметника Зограф*, Београд, 1998; А. Боловић, „Зографски моменти“ архитектуре, вајарства и сценографије“, у: *Зограф: друштво уметника*, Горњи Милановац – Београд – Нови Сад – Краљево 2011/2012, 75–94.

13 Б. Којић, *Друштвени услови развоја архитектонске струге у Београду 1920–1940. године*, Београд, 1979, 46.

14 Пошета Другог светског рата проводи у заробљеништву у Нирнбергу (депортован 1941. као резервни официр Краљевине Југославије), да би 1942. године био враћен на наставничку функцију у Београд, где се бавио историографским истраживањима.

15 Nestorović, „Биографија...“, 3–5.

Iznetu klasifikaciju sledili su i Nestorovićevi biografi, ukazujući na prožimanje različitih inspiracija na njegovim pojedinim delima.¹⁶

Nestorović je bio član mnogobrojnih konkursnih žirija, stručnih tela i komisija. Kao saradnik Instituta za arhitekturu i urbanizam Srbije učestvovao je na više naučnih simpozijuma. Godine 1961. Centralni odbor saveza arhitekata Jugoslavije izabrao ga je za zaslužnog člana. Dobitnik je Sedmojulske nagrade (1971) za životno delo. Preminuo je 28. decembra 1975. u sedamdeset četvrtoj godini i sahranjen je na beogradskom Novom groblju, pored oca Nikole.

Filijala u Bitolju (1930–1932)

Inspirisana arhitekturom tradicionalne balkanske varoške kuće, Nestorovićeve filijala Narodne banke u Bitolju organski se uklopila u ambijent postorijentalnog grada na jugoistočnom rubu države koji se postepeno evropeizovao.¹⁷ Nakon što je Narodna banka obustavila saradnju sa Josifom Najmanom, umesto njegovog projekta za bitoljsku filijalu iz 1928, prihvaćen je projekat Bogdana Nestorovića iz 1930. godine, koji je smanjio troškove izgradnje, ali je i omogućio veću kvadraturu objekta, zahvaljujući tome što je dokupljen susedni plac.¹⁸ Filijalu je izgradilo građevinsko preduzeće „Savčić i Savković“ na levoj obali reke Dragor u Bulevaru prestolonaslednika Aleksandra. Podignuta za 3.200.000 tadašnjih dinara sa najsavremenijim unutrašnjim instalacijama, važila je za najkomfortniju gradsku palatu.¹⁹ Dimenzijama primerena ekonomskim uslovima u Bitolju, uz buduću dubrovačku i ariljsku, spada u najmanje Nestorovićeve filijale (sl. 1). Ispred oba ulična pročelja postavljena je dekorativna ograda, sa stražarnicom i kapijom u srpsko-vizantijskom stilu. Filijala je posedovala služ-



Sl. 1. Filijala u Bitolju (Izvor: http://www.filmlandbitola.org/_buildings/index.html)

beni ulaz za zaposlene na bočnom pročelju, a za stranke na glavnom. Šalterska sala je pozicionirana u centru prizemlja, dok je upravnikov stan uređen na spratu. Korišćen je i prostor niske mansarde, raščlanjene u formi atičkog sprata.

Palata pripada folklorističkom smeru međuratne jugoslovenske arhitekture, u koji se Nestorović uključio kao član konzervativne umetničke grupe Zograf.²⁰ Otud ju je i svrstao među dvadeset svojih dela „sa pokušajem korišćenja motiva srpsko-vizantijske i folklorne arhitekture“, odvajajući je od ostvarenja u „čistijem srpsko-vizantijskom stilu“.²¹ Takvu karakterizaciju zastupala je većina tumača njegovog dela.²²

16 Nestorović se afirmisao kao autor mnogobrojnih zgrada u međuratnom i posleratnom Beogradu (Zanatski dom, Palata Prizad, Gajret „Osman Đikić“, Hram Svetog Save, Dom učenika „Moše Pijade“, Dom stranih studenata na Karaburmi), kao i ostvarenjima u Dubrovniku, Šapcu, Kragujevcu, Karlovcu, Novom Sadu, Užicu, Šapcu, Zemunu, Smederevskoj Palanci, Leskovcu, Kruševcu, Zaječaru, Arilju, Prištini, Gračanici, Gnjilanu, Skoplju, Bitolju, Nikšiću, Podgorici, Pljevljima, Selcu, Mostaru, Palama, Banovićima, Han-Pijesku i Buljaricama.

17 K. Grčev, *From Origins To Style*, Skopje, 2004, 20–30.

18 Arhiv Narodne banke Srbije, I/II, fasc. 241, Izgradnja bančine filijale u Bitolju.

19 Анон., „Зграда филијале Народне банке у Битољу“, *Полиџика*, 4. август 1931, 6.

20 Јовановић, *Друштво уметника...*, 106–107.

21 Nestorović, „Biografija...“, 4–5.

22 Manević, „Naši neimari...“, 55; С. Максић, „Живот и дело архитекте Богдана Несторовића“ (магистарски рад), Београд, 2000, 58–59, 146; Г. Константиновски, *Граѓиниелитие во Македонија, XVIII-XX век*, Скопје, 2001, 51; С. Максић, „Дело Богдана Несторовића у јужној и југоисточној Србији“, *Лесковачки зборник* 41, 2001, 265–266;

Masivan kubični volumen filijale ožvijen je kontrastima uvučenih i isturenih segmenata, na kojima se smenjuju lučno i arhitravno završeni otvori. Skladno raščlanjeni portici na centralnom i bočnom pročelju nose plitke terase. Prvi je trodelan, a drugi dvodelan. Dekorativni prepleti, rozete i kapiteli, nanizani u vodoravnom ritmu, podstiču srednjovekovne asocijacije, dok razuđen četvorovodni krov, rizaliti sa isturenim tremovima i živopisnim otvorima celini utiskuju folkloristički karakter. Natpis sa nazivom banke umetnut je u centralno polje atike glavnog pročelja. Ustupci akademskoj tradiciji ogledaju se u naglašavanju centralne osne simetrije, trodelne fasadne podele sa međuspratnim podeonim i potkrovnim vencima jakog ispada. Odjeci secesije se prepoznaju u primeni kovanog gvožđa (rozete, ograda) i opštoj neusiljenosti siluete. Analizirajući bitoljsku filijalu, Zoran Manević je potcrtao tragove mediteranske tradicije na spratnom delu njenih pročelnih rizalita,²³ a Kokan Grčev vezu sa lokalnim kontekstom.²⁴ Danas je u njoj Generalni konzulat Republike Bugarske.

Filijala u Skoplju (1931–1933)

Monumentalna filijala Narodne banke izgrađena je u sklopu korenitog preobražaja postorijentalnog Skoplja u moderan jugoslovenski grad, od 1929. godine i središte Vardarske banovine.²⁵ Pošto prvobitni projekat arhitekta Josifa Najmana iz 1929. nije mogao da se materijalizuje, sledeće 1930. godine organizovan je uži pozivni konkurs, na kome je učestvovalo pet autora.²⁶ Za izvođenje je izabran nacrt Bogdana Nestorovića. Pozicionirana kao urbanistička dominantna novog gradskog centra, po dimenzijama i kvadraturi prednjačila je u njegovom opusu za Narodnu banku.



Sl. 2. Filijala (levo) i Oficirski dom u Skoplju (desno) (iz zbirke Aleksandra Kadjevića)

Podignuta između 1931. i 1933. godine, preko puta Baumgartenovog neorenesansnog Oficirskog doma (1925–1929) na Trgu kralja Petra I,²⁷ predstavljala je simboličnu „kapiju“ jugoslovenskog Skoplja naspram orijentalnog sa suprotne obale Vardara (sl. 2). Obe razučene palate sa zaobljenim uglom završene su kulama na vrhu, pri čemu je Nestorovićevo zdanje znatno modernije, prostor-

Grčev, *From Origins...*, 76–78; K. Grčev, *Архитектонските стилови во македонската архитектура од крајот на 19 век и периодот меѓу двете светски војни*, Скопје, 2003, 269–273; Manević, „Nestorović Bogdan...“, 298.

23 Manević, „Nestorović Bogdan...“, 298.

24 Grčev, *From Origins...*, 76–78.

25 K. Tomovski i B. Petkovski, *Архитектурата и монументалната уметност во Скопје меѓу двете светски војни*, Скопје, 2003; Grčev, *From Origins...*, 58–61; M. Pavlović, P. Vajagić i N. Stambolija (ur.), *Banovi Kraljevine Jugoslavije. Biografski leksikon*, Beograd, 2019.

26 Kojić, *Друштвени услови...*, 254.

27 A. Kadjević, „О раду руских архитеката у Јужној Србији између два рата“, *Лесковачки зборник* 41, 2001, 246–249; Tomovski i Petkovski, *Архитектурата...*, 35–36; Grčev, *Архитектонските стилови...*, 213–217; T. Stefanović, „Градитељска делатност руског архитекте емигранта Василија Фјодоровича фон Баумгартена на југу Србије између два светска рата“, *Лесковачки зборник* 49, 2009, 291–298.



Sl. 3. Filijala u Skoplju, centralno pročelje (razglednica, iz zbirke Aleksandra Kadijevića)

no obuhvatnije i plastički ekspanzivnije. Shodno tome i njegova kubična kula je modelovana jednostavnije – u maniru ar dekoa, bez podele na slojeve.

U visokom parteru i na prvom spratu smeštene su radne prostorije filijale (čekaonice, garderoba, šalter-sala, prostori za službenike, kabinet upravnika, trezori, ekonomat), dok su dva viša sprata ispunili stanovi za činovnike i upravu. Osim simetrično postavljenog ulaza na centralnom pročelju, korišćeni su i asimetrično pozicionirani ulazi na bočnim krilima. Za razliku od drugih Nestorovićevih filijala, skopska šalter-sala je bila kružnog oblika, oko koje su se razvijali radni i komunikacioni traktovi.

Čeonu fasadu, slojevito odeljenu po vertikalni i horizontalni, krasio je zaobljeni portik u prizemlju, nadvišen valjkastim erkerom sa tri prozorske osovine i kockastom kulom (sl. 3). Modernost njegovog izraza potcrtana je glatkim površinama, jednostavnim otvorima i položajem nosača za zastavu, dok se oslanjanje na akademsku tradiciju ogleda u načinu oblaganja i simetričnoj kompoziciji umirenog ritma.

Termin „moderni klasicizam“, kojim Nestorović u autografu kvalifikuje skopsku filijalu, približno je tačan,²⁸ što potvrđuju i istoriografska tumačenja.²⁹ No njena teška i usiljena silueta, primerena državnoj trezornoj instituciji, ne pleni lakoćom i vizuelnim dinamizmom već strogom hijerarhičnošću, i pored razuđenog plana i pojednostavljenih fasada. Otud se posle Drugog svetskog rata lako transformisala u socrealistički manifestalno-propagandni objekat. Kao i Baumgartenov Oficirski dom, srušena je u razornom zemljotresu 6. jula 1963. godine i nije obnovljena.

Filijala u Dubrovniku (1935–1936)

Izgradnju dubrovačke filijale Narodna banka je planirala još 1925. godine, kako bi pokrenula kreditnu aktivnost na ekonomski zaostalom južnom Primorju. U nedostatku gradske podružnice, stanovništvo je koristilo usluge najbliže ispostave u Mostaru ili se zaduživalo kod lokalnih novčanih zavoda čije su materijalne mogućnosti bile skromnije. Nakon što se odustalo od plana da se dubrovačka filijala useli u neku od ponuđenih poslovnih zgrada, započet je otkup zemljišta na Putu 13. novembra na Pilama, gusto izgrađenom zapadnom predgrađu Dubrovnika. Plac je odabran na prostoru između „Peters bara“ i vile Pehovac, preko puta prilaza hotelu „Imperijal“. Otkup je uspešno okončan tek 1933. godine, nakon višegodišnjih pravnih sporova sa lokalnom biskupijom, kada je i srušena zgrada nekadašnjeg samostana.

Bogdan Nestorović bio glavni projektant filijale i njene dekorativne kamene ograde, a Jovan Šnajder nadzorni arhitekt.³⁰ Kao podužna kubična građevina, odeljena na suteran, izdignuto prizemlje, spratni i tavanski prostor, organski se uklopila u niz kuća obloženih kamenom (sl. 4). Pravouglim tlocrtom oponaša slobodnostojeće palate i letnjikovce italijanske renesanse, sa simetrično organizovanim funkcionalnim jedinicama i slojevitim pročeljima. Nespreman za savremeniji koncept otvorenog prostornog plana, koji je sa autorskim varijacijama u to vreme počeo da se primenjuje na dubrovačkom

28 Nestorović, „Biografija...“, 4.

29 Manević, „Naši neimari...“, 55; Максић, „Живот и дело...“, 148; Константиновски, *Градиплелије...*, 51; Максић, „Дело Богдана Несторовића у јужној...“, 266–267; Томовски и Петковски, *Архитектура...*, 42–43; Грчев, *Архитекционски...*, 215–219; Грчев, *From Origins...*, 59–60; Маневић, „Несторовић Богдан...“, 297–298.

30 Б. Несторовић, „Зграда Народне банке у Дубровнику“, *Технички листи* 1–2, 1938, 1–4; Manević, „Naši neimari...“, 55; Т. Стефановић, „Токови у српској архитектури 1935–1941“ (докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 2014, 166; А. Ваће, „Архитектура Дубровника између два светска рата“ (докторска дисертација), Филозофски факултет, Загреб, 2015, 80–81, 328–329, 589–560; А. Кадиевић, „Подружница Народне банке Југославије (1935.-1936.) у Дубровнику архитекта Богдана Несторовића“, *Prostor* 58, 2019, 208–223.

području,³¹ Nestorović je ponudio konzervativno rešenje inspirisano lokalnim gotičko-renesansnim nasleđem, čime je zadobio podršku opštinskog poglavarstva.

Severnim pročeljem dominira ranorenesansni „otmeni“ sprat (*piano nobile*), rastvoren podužnom lođom, kojim se uspostavlja blagi kontrast prema zatvorenijem prizemlju. Iz arhitekture dubrovačkih letnjakovaca preuzeta je podela na prizemni pojas obrađen u renesansi i spratni sa poznogotičkim otvorima, kako bi se izbegla trodelna shema karakteristična za dubrovač-



Sl. 4. Filijala u Dubrovniku (fotografija Sandre Brajković)

ke uzidane zgrade, potekla u renesansnoj Veneciji. Da bi se potcrtao lokalni karakter filijale, u četiri dekorativne lunete, koje se završavaju šiljastim gotičkim lukovima, smeštene su Palavičinijeve figurale alegorije „lokalnog gospodarstva“.³² Znatna pažnja posvećena je oblikovanju detalja opreme, zbog čega sve zanatske radnje odlikuje visok kvalitet.³³

Nestorovićeva rezolutno svrstavanje dubrovačke filijale u primere „modernizovane klasicističke arhitekture“ danas nije naučno održivo.³⁴ Dok njen klasicizam nije sporan, izražen u renesansnoj slojevitosti pročelja i trodelnoj arkadi lođe sa toskanskim jonskim udvojenim stubovima, njena „modernost“ je višestruko upitna. Ne očitava se u prostornom rešenju i materijalizaciji građevine, svedenoj na tradicionalne kompozicione i ikonografske sheme. Njen siluetno ukrućen, zatvoren sandučast volumen nije rastvoren iznutra ili na uglovima već je zadržao centralizovanu simetričnu strukturu, sa strogo odvojenim namenama. Umesto protočnog i dinamičnog, primenjen je statični prostorni koncept, lišen funkcionalnih prelaza i širokih ostakljenja.

Unitarna jugoslovenska ideološka komponenta filijale ogledala se u položaju državnog grba, nosača za zastavu, latiničnog i ćiriličnog naziva banke utisnutog na postamente ograde. Takvu vizuelnu retoriku reljefnim alegorijama je podržao i Petar Palavičini, koji je jugoslovenstvu naginjao decenijama. Stoga je dubrovačka saradnja priznatih umetnika doprinela razvoju unitarne likovne kulture, čiji se primorski identitetski sloj smatrao ravnopravnim, uprkos formalističkim kontroverzama koje su pratile njegova stapanja sa ostalim regionalnim tradicijama.³⁵

Filijala u Mostaru (1936–1937)

Nadnacionalni regionalizam, upotpunjen dekoracijom jugoslovenskog ideološkog sizea, opaža se i na Nestorovićevoj filijali Narodne banke u Mostaru, koja je pogrešno pripisivana Nikoli Dobroviću.³⁶ Podignuta je u istočnom delu grada na desnoj obali Neretve, kao slobodnostojeća građevina

31 S. Uskoković, „Modernitet i tradicija u novijoj dubrovačkoj arhitekturi“, *Anali* 50, 2012, 305–338.

32 S. Ž. Vrbica, „Javne skulpture Petra Pallaviccinija u Dubrovniku“, *Anali* 46, 2008, 266–272.

33 Baće, „Arhitektura Dubrovnika...“, 329.

34 Nestorović, „Biografija...“, 4.

35 A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd, 2007; A. Kadijević, „Między unitaryzmem a regionalizmami: Architektura w Jugosławii (1918–1941) = Between Unitarism and Regionalisms: Architecture in Yugoslavia (1918–1941)“, in: *Architektura niepodległości w Europie Środkowej = Architecture of Independence in Central Europe*, Krakow, 2018, 248–274.

36 S. Zadro, „Mostarska arhitektura od 1850. do Drugoga svjetskog rata“ (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb, 2017, 195–196; Kadijević, „Podružnica...“, 219–220.



Sl. 5. Filijala u Mostaru (fotografija Marije Rakić)

noj silueti višestruko zaslužuje. Očigledno poistovećujući mediteranske inspiracije sa univerzalnim klasicističkim, Nestorović je i mostarsku filijalu smatrao primerom modernizovane klasicističke arhitekture,³⁸ iako i na njoj nema savremenih već samo pojednostavljenih tradicionalnih elemenata. U toj bivšoj zgradi SDK danas su Ministarstvo pravosuđa HNŽ i Porezna uprava.

Filijala u Šapcu (1937–1938)

Najavljena još sredinom 1935. godine,³⁹ filijala je izvedena dve godine kasnije na uglu Karadorđeve i Masarikove ulice, kao masivna jednospratnica sa visokim prizemljem i potkrovljem⁴⁰ (sl. 6). Podignuta u blizini crkve i velike pijace, predstavljala je stožerni objekat društvenog centra. Zbog akcentuacije zatvorenog ugla u vidu lučne površine bez prozora, izazvala je polemike u gradskoj javnosti, uz neprimerene pejorativne komentare.⁴¹

Prizemni i spratni pojas šabačke filijale objedinjeni su ritmičnim prozorskim nizovima, između kojih su postavljeni



Sl. 6. Filijala u Šapcu ([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Zgrada_Narodne_banke_\(Šabac\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Zgrada_Narodne_banke_(Šabac)))

37 Zadro, „Mostarska...“, 196.

38 Nestorović, „Biografija...“, 4.

39 Ђ. Ст., „У Шапцу ће се подићи зграда за филијалу Народне банке“, *Правда*, 25. јун 1935, 4.

40 Максић, „Живот и дело...“, 80–81, 153; Т. Марковић, *Архитектонско наслеђе града Шайца*, Шабац, 1994, 68–69; Маневић, „Несторовић Богдан...“, 138; Стефановић, „Токови у српској...“, 167; М. Просен, „Ар деко у српској архитектури“ (докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 2014, 558–559.

41 Названа је „џоравим ђошетом“ и „ruglom grada“. Видети: Марковић, *Архитектонско...*, 68.

simetrično komponovanih masa, bez akcentovanog ugla (sl. 5). Sa-
stoji se od dve dvospratnice po-
vezane u prostornu celinu „L“
tlocrtne osnove, zaključene ni-
skim četvorovodnim krovovima.³⁷
Klasicistička referenca na medi-
teransko podneblje ogleda se u
prostornom i dekorativnom reše-
nju dvostranog trema sa segmen-
tiranim ophodom i u zalučnim
ugaonim lođama najvišeg sprata.
Arkadne lukove trema podupiru
udvojeni masivni nosači kružnog
preseka sa geometrizovano pojed-
nostavljenim i grubo obrađenim
korintskim kapitelima. Ipak, pro-
storno pozicioniranje monumen-
talne palate je donekle neuspelo
jer nije dovoljno istaknuta u grad-
skom ambijentu, što po ekspresiv-

kružni medaljoni. Na bočnom pročelju prema crkvi ima šest, a na glavnom četiri prozorske osovine. Prozori su uvučeni u odnosu na ravan fasade, lezenama povezani u vertikalne nizove. Ispod prozora prizemlja razvijen je modernizovani parapetni pojas, dok ih od spratnih odvajaju ovalni medaljoni. Glavni portal je postavljen asimetrično, pojačavajući utisak strogosti i monumentalnosti, karakterističan za Nestorovićev „moderni klasicizam“.⁴² Prozori sprata prema crkvi imaju plitke balkone.

Efektno zaobljen ugao stvara utisak blage ekspresivnosti, čiji horizontalni ritam prate linear-no povezani prozori potkrovlja. Asimetrično postavljen ulaz nije upotpunjen nadstrešnicom kao na drugim filijalama sa kraja četvrte decenije, čime je očuvana ravnoteža skladno ukomponovanih masa. Dekorativni ćirilčni (na zalučenom uglu) i latinični natpis (na obodnom zidu bočnog krila) sa nazivom banke sačuvani su do danas.

Filijala u Kragujevcu (1938–1940)

Kragujevačka filijala spada u manje uspela ostvarenja Nestorovićeve trezorne arhitekture, iako je zvanično promovisana kao najreprezentativnija gradska palata.⁴³ Reč je o monumentalnoj hipernametljivoj građevini, bliskoj arhitektonskim tekovinama tadašnjih totalitarnih režima. Neskladno proporcionisana sa predimenzioniranim naglascima, oblikovana je u maniru ogoljenog neoklasicizma. Izgrađena na blagom uzvišenju na uglu dveju centralnih gradskih ulica (Kralja Aleksandra Karađorđevića i Branka Radičevića 16a), nema akcentovan ugao. Po horizontali, spolja je odeljena na tri zone, od kojih je srednja plastički raščlanjena kolonadom toskanskih jonskih stubova (sl. 7).

Filijala se sastoji od podruma, suterena (sa skloništem za napad iz vazduha), prizemlja, dva sprata i mansarde, odeljenih armiranobetonskom konstrukcijom. Izdignuto prizemlje obloženo grubim kamenim tesanicima, inspirisano je rustičnim zonama ranorenesansnih palata kako bi se potcrtala zaštićenost javnih finansija. Dimenzije otvora se od podnožja ka vrhu smanjuju. Strogost, suvoparnost, gubitak mere i kompozicione ravnoteže, uz nagomilavanje motiva, odlikuju ovu pretencioznu građevinu, koja je trebalo da učvrsti poverenje građana u državne finansijske institucije.

Centralni ekspanzivni portal, obrađen je u mermuru i nadvišen udubljenom nišom sa dva jonska stuba, podređenom dominantnom prizemlju i masivnom završnom postrojenju. Iz portala se kroz stepenišni hol ulazi u prostranu šalter salu, pozicioniranu u središtu prizemlja, dok su službene i pomoćne prostorije radijalno postavljene na bočnim stranama.



Sl. 7. Filijala u Kragujevcu (fotografija Tadije Stefanovića)

⁴² Nestorović, „Biografija...“, 4.

⁴³ Podignuta je na mestu kafane „Talpare“. Nadzor je vršio građ. inž. Tufegdžić. Videti: Anon., „Kragujevac je dobio filijalu Narodne banke“, *Politička*, 23. oktobar 1939, 10; Anon., „Na svečan način juče je osvećena nova zgrada filijale Narodne banke u Kragujevcu“, *Politička*, 23. decembar 1940, 10; Manević, „Naši neimari...“, 55; V. Трифунović, *Архитектура о Крагујевцу*, Kragujevac, 1995, 80–82; Максић, „Живот и дело...“, 81–82; Марковић, „Један пример...“, 305–315; Стефановић, „Токови у српској...“, 167–168; Polovina, *Klasicizam...*, 201.

Na spratovima su uređene kancelarije, postavljene u traktu prema ulici zbog bolje osvetljenosti i stanovi za činovnike, dok je na mansardi smeštena arhiva. Metaistorijski klasicizam ovog monumentalnog zdanja, sa neskrivenim totalitarnim naznakama,⁴⁴ nije bio upotpunjen „modernim“ elementima, koje Nestorović u autografu pominje.⁴⁵

Filijala u Karlovcu (1938–1940)

Karlovačku filijalu Narodne banke Nestorović je u autografu svrstao u primere „bezornamentalne i moderne arhitekture“,⁴⁶ čiji je repertoar povremeno eksploatisao. Ali ona nije dosledno modernistička, uprkos neupadljivom ravnom krovu i glatkim fasadnim površinama, čime se potvrđuje problematičnost njegove stilske klasifikacije vlastitih dela.

Kao monumentalna trospratnica sa izdignutom atikom krilnog segmenta⁴⁷ (sl. 8), karlovačka filijala je uz skopsku i kragujevačku po kvadraturi najobuhvatnija Nestorovićeva trezorna građevina. Znatno viša i urbanistički nametljivija od bitoljske, dubrovačke i mostarske ispostave, predstavlja krunu gradskog bloka. Oblikovana u maniru modernizovanog monumentalizma, karakterističnog za javne objekte pred Drugi svetski rat, lišena je mediteranskih, klasicističkih i folklornih reminiscencija. Njeno prizemlje je odeljeno na podužni pravougli blok sa šalterskom salom, trezorom i upravnikovim kabinetom, dok su u zaobljenom ugaonom krilu smešteni arhiva i eskontno odeljenje. Na prvom spratu su stan za upravnika i kabineti, a na drugom kancelarije.

Uprkos nastojanju projektanta da potcrta dinamizam podužnih, na uglu akcentovanih masa, silueta građevine je ostala usiljena, a površine ogoljene. Dominacija vertikalna je zastupljenija na bočnoj fasadi, koja je, kao i glavna, rešena usecanjem niša, sa razlikom što su ovde prislonjeni monolitni stubovi kvadratnog preseka. Po naglašavanju ugla i plastičkoj ekspanzivnosti, palata se može uporediti sa filijalama u Skoplju, Šapcu i Kragujevcu. Danas je u toj dobro očuvanoj i nedavno obnovljenoj zgradi centralna poslovnic Karlovačke banke.

Filijala u Užicu (1938–1941)

Kompleks Narodne banke Kraljevine Jugoslavije sagrađen je na istočnom kraju ravnice na kojoj se nalazi grad Užice, na adresi Dimitrija Tucovića 18. Objekti su prilagođeni za rad rukovodstva Narodne banke u ratnim uslovima. Kompleks se sastoji od dva troetažna objekta odvojena malim trgom i nekoliko podzemnih tunela.⁴⁸ Prva zgrada je bila namenjena funkcionisanju filijale (sl. 9), dok je druga imala stambeni karakter, sa sobama i zajedničkim prostorijama za činovnike. Taj odeljak nije useljen zbog agresije Sila osovine na Kraljevinu Jugoslaviju u aprilu 1941. godine. Nadzor nad gradnjom vršio je Nestorovićev saradnik Jovan Šnajder.

Lišen čistog i jednoznačnog stilskog izraza,⁴⁹ kompleks objedinjuje nanose akademizma, folkorizma i modernizma. Otud ne pripada korpusu moderne i bezornamentalne arhitekture u koji ga je Nestorović rezolutno svrstao.⁵⁰ Obložene glatkim nedekorisanim površinama, zgrade poseduju rustični sokl, simetrična pročelja, jednostavne otvore, monumentalne portike i četvorovodne krovove. Takve mešavine će doći do potpunijeg izražaja u arhitekturi jugoslovenskog socrealizma (1945–1952).

44 A. Kadijević, „Odjeci arhitekture totalitarizma u Srbiji“, *DaNS* 51, 2005, 44–47; Марковић, „Један пример...“, 311; Стефановић, „Токови у српској...“.

45 Nestorović, „Biografija...“, 4.

46 *Isto*, 5.

47 Стефановић, „Токови у српској...“, 168–169; Kadijević, „Podružnica...“, 219–220.

48 Стефановић, „Токови у српској...“, 169; Д. Кузовић, „Архитектура комплекса објеката Народне банке Краљевине Југославије у Ужицу – Музеј устанка“, *Изградња* 71, 2017, 135–142.

49 A. Kadijević, „Poimanje čistote stila i autorskog izraza u novijoj srpskoj arhitekturi“, u: D. Jelenković (ur.), *Čist izraz. 13 Bijenale umetnosti*, Pančevo, 2008, 14–22.

50 Nestorović, „Biografija...“, 5.



Sl. 8. Filijala u Karlovcu (fotografija iz zbirke Luke Krmpotića)



Sl. 9. Filijala u Užicu (iz zbirke Narodnog muzeja, Užice)

Ogoljeni i predimenzionirani portici unose autoritarnu vizuelnu komponentu, budući da se protežu kroz dve etažne zone. Konstrukcija objekata je masivna, u kombinaciji opeke i armiranog betona, dok su tuneli ojačani armiranim betonom. Glavna šalterska sala sa blagajnom smeštena je u prizemlju filijale, a radni kabineti i direktorat na spratu. U južnom traktu sprata se nalaze i kancelarije guvernera, viceguvernera i dva sekretara banke, primerene ratnim uslovima rada. Unutrašnje uređenje obeju zgrada detaljno je opisao arhitekta Duško Kuzović.⁵¹

U periodu ratne Užičke republike, banka je pretvorena u centar vojne komande antifašističkog pokreta. Nakon oslobođenja, u kompleks je smešten Muzej ustanka 1941, kasnije preimenovan u Narodni muzej. Godine 1961. uklonjen je visoki ulazni portal na oba objekta kako bi se stvorio prostor za izgradnju konstrukcije nadstrešnice koja ih spaja, ali je ubrzo demontirana.⁵² Zbog velike istorijske vrednosti, zgrada se nalazi pod zaštitom države, kao kulturno dobro od izuzetnog značaja.⁵³

51 Кузовић, „Архитектура комплекса...“, 135–142.

52 Konstrukcija nadstrešnice sa mozaikom uklonjena je 1961. godine pred proslavu 20 godina ustanka naroda i narodnosti Jugoslavije.

53 М. Соколовић и Н. Лајбеншпергер, „Ужице, Зграда Музеја устанка 1941“, у: С. Пејић (ур.), *Сјоменичко наслеђе Србије*, Београд, 2007, 426.

Filijala u Arilju (1940)

Iako skromnijih razmera u odnosu na Nestorovićeve filijale u većim gradskim centrima, ariljska se konceptijski nadovezala na prethodne. Izvedena je kao slobodnostojeća kubična jednospratnica bez akcentovanog ugla, završena ravnim krovom, sa dekorativnom atikom olakšanom okulusima, koja se stepenasto sužava na bočnim stranama (sl. 10). U pojednostavljenoj prezentaciji arhitektonske celine stopljeni su nansi akademizma i modernizma. Svaka fasada je različito obrađena, pri čemu je plastički najviše raščlanjeno glavno pročelje sa dubokim ulaznim tremom i trodelno raspoređenim otvorima.



Sl. 10. Filijala u Arilju (fotografija Dragane Brkić)

Osim kamenog sokla, na glatkim fasadama nema dekoracije, što govori u prilog racionalnosti Nestorovićevog pristupa. Centralna osna simetrija preovlađuje na glavnoj fasadi, dok je na ostalim zastupljena asimetrija. U prostornom pogledu, ponovljena je ustaljena diferencijacija funkcija po etažama. Blagim kontrastima horizontalnih i verikalnih površina, naglašavanjem sokla i teške konstrukcije ulaza, zgrada se izdvojila u ambijentu kao dominantna. Danas je u njoj poslovnica Vojvođanske banke.

Zaključak

Primerene lokalnim uslovima i poslovnim prioritetima Narodne banke, Nestorovićeve filijale su imale približno ujednačen prostorni raspored i različito spoljno oblikovanje. Konzervativnom i skromno modernizovanom arhitekturom, prilagođenom masovnom ukusu, upotpunile su korpus državnih objekata sa jugoslovenskim ideološkim predznakom. Po naglašenoj monumentalnosti i urbanističkom značaju ističu se skopska, kragujevačka i karlovačka filijala, dok se bitoljska, dubrovačka i mostarska izdvajaju po kontekstualnim karakteristikama. U gradski blok su integrisane šabačka i karlovačka, dok su ostale izvedene kao samostalne građevine. Skopsku, šabačku i karlovačku filijalu povezuje i akcentuacija zaobljenog ugla.

Kada je osnovana druga Jugoslavija (1945), unitarnu ideološku komponentu Nestorovićevih filijala iskoristila je socijalistička vlast, koja je u njih uselila nove finansijske institucije, a njemu, kao priznatom ekspertu, omogućeno je da nastavi izgradnju trezornih objekata. Iako su definicije stila realizovanih filijala koje je izneo u autobiografiji diskutabilne, istraživačima su veoma podsticajne jer otkrivaju izvore Nestorovićevih inspiracija i načine stvaralačkog samosagledavanja.

Pretežno opstojeći u sklopu zaštićenih kulturno-istorijskih celina (sem skopske, koja odavno ne postoji), prikazane filijale zaslužuju detaljnije monografsko i tipološko razmatranje u kontekstu međuratne trezorne arhitekture. U tom istraživačkom procesu, saradnja naučnih institucija sa širem postjugoslovenskog prostora nameće se kao nezaobilazna.

Arhitekt Ivan Zdravković: naučna i stručna delatnost u periodu između dva svetska rata

Aleksandra Ilijevski

Naučna i stručna delatnost Ivana Zdravkovića nakon Drugog svetskog rata

Nakon Drugog svetskog rata, arhitekt Ivan M. Zdravković (1903–1991)¹ bio je jedan od najuticajnijih arhitekata-konzervatora u Jugoslaviji. Izuzetan stručnjak na polju zaštite graditeljskog nasleđa, u stručnim krugovima u zemlji i inostranstvu bio je priznat kao utemeljivač savremene službe zaštite spomenika kulture. Izveo je veliki broj konzervatorsko-restauratorskih radova, uključujući: Konak kneginje Ljubice (prema ranijim radovima Petra J. Popovića) i Dositejev licej u Beogradu (prenamena u muzej), Amidžin konak u Kragujevcu (Gradski muzej), Sinagogu u Nišu (Galerija slika). Osim neposredne zaštite graditeljskog nasleđa, tokom bogatog naučnoistraživačkog rada proučavao je zanemarene teme nacionalne istorije arhitekture, poput srednjovekovnih gradova i utvrđenja (Smederevska tvrđava, Novo Brdo, Maglič, Zvečan), islamske i vernakularne arhitekture. Objavio je građu za brojne objekte koja se sastojala od istorijskih i podataka prikupljenih na terenu, stilskih analiza, tehničkih snimaka i fotografskog materijala. Njegovi izveštaji i elaborati danas predstavljaju osnovni, često i jedini izvor za dalja istraživanja graditeljskog nasleđa.²

Bio je jedan od osnivača Arheološkog instituta Srpske akademije nauka 1947. godine, uz akademika Vladimira Petkovića, profesore Aleksandra Deroka, Đurđa Boškovića i Svetozara Radojčića. Oni su inicirali i Novu seriju časopisa *Starinar*. U Institutu je bio angažovan na brojnim naučnoistraživačkim i konzervatorskim radovima. Jedan je od začetnika Zavoda za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture Narodne Republike Srbije 1947. godine, kao jedini stručnjak konzervator. Zaslužan je i za nastanak časopisa *Saopštenja*. Godine 1950. učestvao je u formiranju Saveznog instituta za zaštitu spomenika kulture i sa kolegama pokrenuo još jedan časopis – *Zbornik zaštite spomenika kulture*. Imao je zvanje naučnog savetnika i bio direktor te institucije. Penzionisan je 1974. godine. Bio je član Izvršnog komiteta Međunarodnog saveta za spomenike i spomeničke celine (ICOMOS), osnivač i član brojnih strukovnih udruženja u zemlji (Društvo muzejskih radnika, Društvo konzervatora Srbije, Društvo konzervatora Jugoslavije).³

Ivan Zdravković je nakon Drugog svetskog rata napisao veći broj monografskih studija, od kojih se izdvajaju: *Dubrovački dvorci: analiza arhitekture i karakteristika stila* (1951), *Manastir Bođani*, sa koautorom Lazarom Mirkovićem (1952), *Izbor građe za proučavanje spomenika islamske arhitekture u Jugoslaviji* (1964), *Srednjovekovni gradovi u Srbiji* (1970), *Srednjovekovni gradovi i dvorci na*

1 O Ivanu Zdravkoviću videti: P. Stanić, „In memoriam. Ivan M. Zdravković (1903–1991)“, *Glasnik Društva konzervatora Srbije* 16, 1992, 235–236; „Zdravković Ivan“, u: S. G. Vogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*. Knj. 2, Beograd, 2005, 1139–1140; „Zdravković Ivan“, u: Z. Manević (red.), *Leksikon neimara*, Beograd, 2008, 133; A. Ilijevski, „Ivan Zdravković“, u: D. Preradović (ur.), *Gabrijel Miše i istraživanja stare srpske arhitekture*, Beograd, 2019, 101.

2 Videti: „Društvo konzervatora Srbije – predlog za izbor Zdravković arh. Ivana“, u: *Vanredna skupština za izbor novih članova*, 5. april 1972, Srpska akademija nauka i umetnosti – Одељење друштвених наука, Beograd, 1972, 187–224; И. Здравковић, „Кратак опис живота и рада“, у: И. Здравковић, *Документи народног сиваралаштва у прошлости. Споменници градске и сеоске народне архитектуре у Србији*, Beograd, 1990, 47–49; И. Здравковић, „Моји први кораци у раду на конзервацији споменика културе“, у: Р. Станић (ур.), *Сећања конзерватора*, Beograd, 1992, 29–36.

3 Исто.

Kosovu (1975).⁴ Prema sopstvenim rečima, održao je oko osamdeset javnih predavanja i objavio preko tri stotine kraćih i dužih članaka i studija.⁵ Međutim, njegova bibliografija je nepotpuna, a doprinosi brojnim vidovima arhitektonskog stvaralaštva nisu kritički valorizovani u savremenoj arhitektonskoj historiografiji. Naročito je izvan glavnih historiografskih tokova ostala njegova naučna i stručna delatnost u periodu između dva svetska rata. Naime, od diplomiranja do oslobođenja zemlje Zdravković je održao više od dvadeset javnih predavanja iz svoje struke i objavio preko osamdeset kraćih i dužih članaka i studija iz arhitekture, urbanizma i muzeologije u stručnim časopisima i dnevnim listovima.⁶ Time se u periodu između dva svetska rata pozicionirao kao jedan od vodećih pobornika modernizma, kritičara i hroničara savremenih arhitektonskih tokova.

Školovanje

Arhitekt Ivan M. Zdravković rođen je u Požarevcu, 27. januara (9. februara) 1903. godine, u uglednoj porodici, od majke Perside Zdravković, rođ. Šumenković, i oca Momčila Đ. Zdravkovića, koji je bio sudija. Osnovnu školu je završio u Pirotu. Porodica se 1912. godine preselila u Beograd, gde je nastavio školovanje i završio veliku maturu u Trećoj muškoj gimnaziji u junu 1921. godine.

Zdravković je iste 1921. godine upisao Arhitektonski odsek Tehničkog fakulteta u Beogradu. Diplomirao je 16. februara 1928. godine.⁷ Tema njegovog diplomskog rada bio je „Ratni muzej“ (sl. 1). U istom mesecu su diplomirali i Đurđe Bošković, Siniša Mirković, Miša Manojlović, Rista Vasiljević, Jovan Radenković (Yovan Radenkovitch), Katarina Šajnović i Jovan Ranković.⁸

Godišnja izložba Kluba studenata arhitekture Tehničkog fakulteta u Beogradu održavala se od 1925. godine, svakog februara u Svečanoj sali fakulteta. Klub je osnovan 1924. godine, uz podršku profesora Petra J. Popovića, po uzoru na obnovljeni Klub arhitekata. Brojnim posetiocima, među kojima je često bio i kralj Aleksandar I Karađorđević, predstavljane su nove generacije arhitekata, a tematski zadatim projektima poželjne stilske smernice u arhitekturi.⁹ Na Četvrtoj izložbi Kluba 1928. godine bili su prezentovani nacrti za Svetosavski temat – *Spomenik palim studentima* u dorskom stilu, mali broj nediplomskih radova i „dvadeset i četiri diplomatska rada – ukupno preko dvesta crteža (listova)“.¹⁰ Radove su prikazali i pomenuti studenti koji su diplomirali u februaru. Đurđe Bošković, koji je takođe učestvovao na smotri (diplomski rad „Narodni muzej“), svoju prvu kritiku¹¹ napisao je upravo o toj izložbi u časopisu *Raška umetnička smotra*. Bošković je smatrao da „duh moderne arhitekture, konstruktivna logika i njeno naglašavanje i na spoljašnosti i u unutrašnjosti građevine, nije ništa drugo do ponavljanje vizantijske težnje za krajnjom konstruktivnošću. Nije dakle ni čudo što moderni vizantijski stil privlači naše mlade neimare i kao najbliži izražaj njihovih umetničkih inspiracija, i kao najšire polje stvaralačkog rada“.¹² U tom kontekstu je Bošković i tumačio diplomski rad „Ratni muzej“ Ivana Zdravkovića, koji prema njegovom mišljenju „predstavlja jaku sponu između klasične vizantijske arhitekture, šestog i sedmog veka, i modernih težnji“.¹³ U svojoj prvoj kritici Bošković je za radove studenata u nacionalnom stilu upotrebio termin „moderno-vizantijski“.

4 I. Zdravković, *Дубровачки дворци: анализа архитѣкѣтуре и каракѣтеристѣика стѣила*, Београд, 1951; Л. Мирковић и И. Здрaвковић, *Манасѣир Бођани*, Београд, 1952; И. Здрaвковић, *Избор ѣрађе за ѣроучавање сѣоменика исламске архитѣкѣтуре у Југославији*, Београд, 1964; Исти, *Средњовековни ѣрадови у Србији = Les fortes-ses mѣdiѣvales de Serbie*, Београд 1970; Исти, *Средњовековни ѣрадови и дворци на Косову = Forteres-ses et chateaux mѣdiѣvales de Kosovo*, Београд 1975.

5 Здрaвковић, „Кратак опис живота и рада“..., 47.

6 *Нав. мѣсто*.

7 Дѣпломa бр. 913. од 16. фебруара 1928. године. В. С. Марковић (ур.), *Именик дѣпломираних инжињера и архитѣкѣкиа на Техничком факултѣету Универзитѣета у Беоѣрагу 1919–1938*, Београд, 1939, 42.

8 *Нав. мѣсто*.

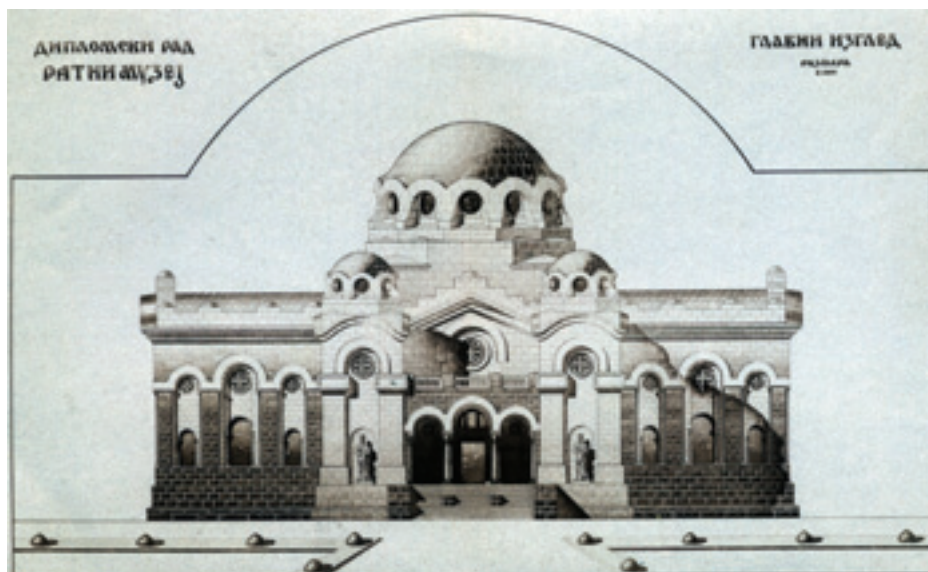
9 А. Илијевски, „Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитѣктуре Београда између два светска рата“, *Годишњак ѣрага Беоѣрага* 58, 2011, 173–174.

10 „Изложба радова студената архитѣктуре“, *Правда*, 20. фебруар 1928, 5.

11 О Ђурђу Бошковићу као архитѣктонском критѣгару видети: Илијевски, „Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитѣктуре Београда...“, 171–203.

12 Ђ. Бошковић, „Изложба Клуба студената архитѣктуре“, *Рашка умѣйничка смотѣра* 1, 1929, 267–268.

13 *Исти*, 268.



Sl. 1. Ivan Zdravković, „Ratni muzej“, diplomski rad, 1928. godina
(Izvor: *Проекції студентата архитєктуры, Клуб студената архитєктуры, Београд, 1928*)

Insistirajući, pre svega, na konstruktivnoj logici, a ne samo na stilskim osobenostima, taj vid arhitektonskog komponovanja vešto je povezivao sa savremenim tokovima.¹⁴

Klub studenata arhitekture Tehničkog fakulteta je te godine objavio katalog „Projekti studenata arhitekture“¹⁵, u kome su prikazani najbolji nacrti od osnivanja Kluba do 1928. godine. Iako se navodi da će Klub studenata arhitekture svake godine objavljivati učeničke radove iz svih oblasti arhitekture, koji će reprezentovati celokupan godišnji rad i uspeh, narednih godina nisu priređivali izložbene kataloge. Diplomski rad Ivana Zdravkovića „Ratni muzej“ prikazan je u katalogu.¹⁶ Takođe su publikovani radovi Đurđa Boškovića, Aleksandra Vasića, Dragana Gudovića, Darinke Ivković, Dragoljuba Jovanovića, Stanislave Jovanović, Franje De Negrija, Branka Krstića, Siniše Mirkovića, Jovana Radenkovića, Jovana Rankovića, Andreja Papkova i Boška Tomića.¹⁷ Katalog „Projekti studenata arhitekture“ je dragocen jer se u njemu kroz odabir tema za diplomske radove i Svetosavske temate može bolje sagledati proces sticanja znanja i veština budućih arhitekata, kao i prijemčive stilske tendencije na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta u Beogradu u tom periodu.

Usavršavanje kod profesora Gabrijela Mijea na Praktičnoj školi visokih studija u Parizu

U periodu između dva svetska rata, važnu oblast kulturno-prosvetne saradnje Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, potom Kraljevine Jugoslavije sa Francuskom činile su i stipendije koje je francuska vlada dodeljivala srpskim diplomiranim studentima za specijalizacije. Deo njih se usavršavao kod znamenitog vizantologa profesora Gabrijela Mijea (Gabriel Millet, 1867–1953) na Praktičnoj školi visokih studija (*École Pratique des Hautes Études*) u Parizu. Takođe, za vreme Prvog svetskog rata i u međuratnom periodu na studijama kod profesora Mijea boravio je niz svršenih studenata arhitekture beogradskog Tehničkog fakulteta.¹⁸ Spona između srpskih arhitekata i Gabrijela Mijea bio je profesor Tehničkog fakulteta Petar J. Popović, koji je još kao arhitekt Ministarstva građevina Kraljevine Srbije 1906. godine pratio profesora Mijea na prvom terenskom istraživanju srpskih

14 Илијевски, „Бурђе Бошковић као савременик и тумач архитєктуры Београда...“, 175.

15 *Проекції студентата архитєктуры*, Клуб студената архитєктуры, Београд, 1928.

16 *Истїо*, 4.

17 Videti u: *Проекції студентата архитєктуры...* Kako je navedeno u katalogu, Predrag J. Zrnić, kand. arh., izradio je naslovni list i fotografisao projekte.

18 Videti: A. Kadijević, „О сарадњи Габријела Мијеа са Миланом Минићем, архитєктом и сликаром“, у: М. Раковија (ур.), *Ниш и Византија 4: зборник радова*, Ниш, 2006, 59–65; А. Илијевски, „Српски архитєкти на студијама код Габријела Мијеа и њихов допринос професоровим публикацијама“, у: Д. Прерадовић, М. Марковић (ур.), *Габријел Мије и исцраживања сїаре срїске архитєктуры*, Београд, 2021, 250–285; i druge radove u navedenim zbornicima.

srednjovekovnih manastira.¹⁹ Prvu generaciju su činili arhitekti Milan Minić, Momčilo Tapavica (Momcsilló Tapavicza) i Kosta J. Jovanović, koji su se tokom Prvog svetskog rata zatekli u Parizu. Oni su sa Petrom J. Popovićem, tada arhitektom Ministarstva građevina, dali doprinos u izradi tehničkih crteža za Mijeovu studiju *Lancien art serbe. Les églises* (1919) o srpskoj srednjovekovnoj arhitekturi. Studenti druge generacije bili su arhitekti Milan Zloković (školske 1920/1921. i 1922/1923. godine), Đorđe Tabaković (1923/1924), Aleksandar Deroko (1927/1928), a saradnici Đurđe Bošković i Žarko Tatić. Krajem 1928. godine i Ivan Zdravković odlazi u Pariz na studije kod profesora Mijea, gde je proveo dva semestra. Školske 1928/1929. pohađao je nastavu zajedno sa kolegom sa studija, arhitektom i slikarom Jovanom Radenkovićem (Yovan Radenkovitch). Potom je slušao predavanja na Institutu za urbanizam Pariskog univerziteta.²⁰ Zdravković se kod profesora Mijea opredelio za izučavanje srednjovekovne baštine. Na Praktičnoj školi visokih studija izradio je seminarski rad „Kratak pregled razvoja stare srpske crkvene arhitekture i umetnosti“ i dobio tezu za doktorsku disertaciju o manastiru Gradac.²¹ Zdravković nije dovršio doktorski rad jer je morao da se vrati u zemlju radi odsluženja vojnog roka.

Državna srednja tehnička škola u Beogradu

Ivan Zdravković se tridesetih godina usavršavao na profesionalnom planu. Naime, državni tehnički ispit za arhitekta položio je 5. aprila 1932. godine, a profesorski ispit za zvanje inženjera-arhitekta profesora 8. decembra iste godine. Položio je i asistentski ispit na Univerzitetu 16. maja 1935. godine, jer je bio i asistent volonter na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta u Beogradu.²²

Zdravković je u periodu 1931–1938. bio profesor u Državnoj srednjoj tehničkoj školi u Beogradu, četvorogodišnjoj školi sa arhitektonskim odsekom. Đaci su mogli da upišu tu školu nakon četiri razreda gimnazije, a bila je veoma značajna jer je školovala arhitektonski kadar srednjeg obrazovanja, kakav je postojao u krajevima bivše Austrougarske monarhije. Takođe je bitno naglasiti da su u toj prosvetnoj instituciji profesori bili i arhitekti Branko Maksimović, Dragomir Tadić, Dujan Granić, Miladin Prljević, što govori o visokom nivou nastavnog kadra. Osim toga, Državna srednja tehnička škola je izdavala stručni časopis *Tehničar: časopis za nauku, tehniku i umetnost*, koji je izlazio devet puta godišnje, od oktobra do juna. U novembarskom broju časopisa 1936. godine objavljen je rad Ivana Zdravkovića „Uticao materijala na stil i nova arhitektura“ i arhitekta Dušana Grabrijana, tada profesora u Srednjoj tehničkoj školi u Sarajevu pod nazivom „Slova“.

Muzej kneza Pavla i časopis *Umetnički pregled*

Godine 1934. kralj Aleksandar I Karađorđević je zaveštao Novi dvor u Beogradu za Kraljevski muzej. Da bi se zgrada prilagodila potrebama muzejskog prostora, angažovani su afirmisani arhitekt Dragiša Brašovan, kao i Ivan Zdravković.²³ Jedan od ciljeva prenamene je bio da bude što više zidnih površina za smeštaj eksponata. Obrazovana je i Komisija za uređenje Kraljevskog muzeja, na čijem čelu je bio Milan Kašanin. Za opremanje enterijera i fasadne radove bio je zadužen arhitekt Milan Sekulić, saradnik Dragiša Brašovana.²⁴ Posle ubistva kralja Aleksandra, ime muzeja je 1935. godine promenjeno u Muzej kneza Pavla. U aprilu iste godine istoričar umetnosti Milan Kašanin je imenovan za prvog direktora, a Muzej je svečano otvorio knez namesnik Pavle Karađorđević 18. januara 1936. godine.

19 *Истѳо*, 252, 262.

20 *Истѳо*, 267, 268. Videti i fotografiju profesora Mijea sa studentima Praktične škole visokih studija iz 1929. godine na kojoj su i Ivan Zdravković i Jovan Radenković (str. 268).

21 Здравковић, „Кратак опис живота и рада“..., 47; Илијевски, „Српски архитекти на студијама код Габријела Мијеа...“, 267. Manastir Gradac su kod profesora Mijea istraživali i Kosta J. Jovanović i Milan Zloković. Oni su u radovima objavili predloge moguće rekonstrukcije.

22 „Друштво конзерватора Србије – предлог за избор Здравковић арх. Ивана“, у: *Ванредна скујишћина за избор нових чланова...*, 196.

23 А. Игњатовић, „Архитектура Новог двора и Музеј кнеза Павла“, у: Т. Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Београд, 2009, 82.

24 *Истѳо*, 83.

Nakon toga, od 1938. godine, prema odluci Ministarstva prosvete, Ivan Zdravković je počeo da radi u Muzeju kneza Pavla u Beogradu. Državni ispit za stručno osoblje muzeja Zdravković je položio 7. maja 1938. godine, a 26. maja iste godine dobio je stalno radno mesto u zvanju pomoćnik konzervatora. Iz arhivskog dokumenta o sistematizaciji radnih mesta, koji je potpisao upravnik Muzeja Milan Kašanin, saznajemo da pomoćnik konzervatora Ivan Zdravković „rukuje zbirkom modernih slika i skulptura (jugoslovenskih i inostranih), i zbirkom crteža i gravira, sistematski radi na njihovim inventarima, vodi nad njima stalan nadzor, snosi odgovornost za njeno stanje i red u njoj. Vršiti nadzor nad zgradom Muzeja. Pomaže u korespondenciji na francuskom jeziku. U pripremanju stalnih izložaba postupaće po uputstvima koje mu bude usmeno davao direktor Muzeja“.²⁵

Značajnu delatnost Ivan Zdravković je ostvario kao sekretar redakcije i saradnik časopisa *Umetnički pregled*. Pokrenut na inicijativu upravnika Muzeja Milana Kašanina, časopis je bio posvećen temama iz umetnosti, kulture i prosvete. Kašanin se ugledao na ugledne evropske časopise, pre svih britanski *Burlington Magazine* i francuski *L'Art Vivant*.

Muzej kneza Pavla je izdavao *Umetnički pregled* od oktobra 1937. do aprila 1941. godine, a izašlo je ukupno 36 brojeva u 31 svesci. Za dizajn je bio zadužen umetnik Dušan Janković, jedan od eminentnijih grafičkih dizajnera u Jugoslaviji, koji je oblikovao i izložbene kataloge za potrebe Muzeja. Grafička oprema časopisa je bila izuzetna, ujednačena u svim godištim, sa kvalitetnim priložima i fotografskim materijalom. Štampan je u Državnoj štampariji Kraljevine Jugoslavije. Misija *Umetničkog pregleda* je bila edukativna i propagandna, namenjena široj publici, na šta Kašanin i upućuje u uvodnoj reči prvog broja: „I ne samo umetnika, nego i umetničke kulture i ukusa ima jedino onde gde ima prosvetnog društva. Ni najveći arhitekt ne može ništa učiniti za jedan grad ako to samim građanima nije potrebno. Da bi jedna ulica, jedna pijaca, jedan vrt bili lepi, nužno je da to želi i hoće, ne jedan čovek, ne jedan arhitekt, nego celo jedno društvo. Umetničke kulture ima samo onda gde ima uzajamnog razumevanja i saradnje između društva i umetnika.“²⁶

Bilo je preko pedeset saradnika časopisa – umetnika, pisaca, istoričara, istoričara umetnosti, arhitekata, arheologa, među kojima su bili Isidora Sekulić, Ivo Andrić, Aleksandar Solovjev, Pavle Vasić, Stanislav Vinaver, Branko Popović, Todor Manojlović, Jovan Dučić, Svetozar Radojčić, Milo Milunović, Đorđe Mano Zisi. Članke o arhitekturi pisali su, između ostalih, arhitekti Milan Zloko-
vić, Nikola Nestorović, Bogdan Nestorović, Milutin Borisavljević, Aleksandar Deroko, Branislav Koj-
jić, Dragomir Popović, Branislav Marinković, Jovan Radenković, Milivoje Tričković, Svetomir Lazić.

25 Л. Хам-Миловановић, „Назив и устројство Музеја кнеза Павла“, у: Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла...*, 114–116; Архив Народног Музеја у Београду: ANM, br. 1080. Rešenje Milana Kašanina o opisu posla zaposlenih, 10. decembar 1938. Dokument je objavljen na str. 115.

26 М. Кашанин, „Pro arte“, *Уметнички преглед* 1, 1937, 2.



ПАВИЉОН КРАЉЕВИНЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ
НА МЕЂУНАРОДНОЈ ИЗЛОЖБИ У ПАРИЗУ

Наше учешће на великој међународној изложби у Паризу, која је отворена крајем маја и траје до новембра, обухватило је, диме ствари. Само место на коме се налази наш павиљон једно је од најбољих на изложби. Павиљон је изграђен у саво лепо крајо-
вину Трокадера, са чеје се гледа према крајо-
вину према на Марсово поље и Ајфелову кулу.
То је, у исто време, и најлепши поглед на целокупну
изложбу и једно од улога на који долази највећа
број посетилаца.

Наш павиљон је грађевина прилагодна облику,
голим и равним зидовима, четири марше преко које че-
тира бела стуба од
мармара из Про-
венце, између ко-
јих се налазе три
улога. Десно поље,
потпуно равно и
глатко, без прозо-
ра, оквалено је
поклоном с. М. Ма-
лунковића, а између
стубова на улогу и
поклоном улога се,
на истом посто-
менту, једна Роско-
љева скулптура,
нашаје од белог
мармара. Цео ко-

гда павиљон приличи поглед и оставља снажан
утицај својим мармом и равним поклоном, трај-
ностама и издимама и савршеним облицима. Истичу-
јући чини се улогу и улогу да види шта се
се у њему крије.

У споља и унутра, стуба била једна исти посто-
мент мармара и уједначености: све је на свом
месту, а уметнички укус, професионал и садржан,
осећа се и у споља и у детаљима. Тај уметнички
укус нарочито се осећа у унутрашњости, где је све
тако савршено распоређено да се у том погледу мало
који павиљон може да упоређује са њимом.

Чак се уђе
унутра, преа гле-
домом се пружа
велика пространа
дворака, која
скулптура велико-
ких њених вајара,
— мај-
стора Томе Роско-
љева, Палладио-
ва, Стефано-
ва, Дел-
пира, Стефано-
ва, и др., — који су
распоредом са пр-
вог смислом за пр-
ектацију. На левој
страни саво велико



Sl. 2. Ivan Zdravković, članak „Paviljon Kraljevine Jugoslavije na Međunarodnoj izložbi u Parizu“, *Umetnički pregled* 1, 1937.

Ivan Zdravković je objavio četrnaest radova u *Umetničkom pregledu*.²⁷ Već u prvom broju objavio je članak „Paviljon Kraljevine Jugoslavije na Međunarodnoj izložbi u Parizu“²⁸ (sl. 2), u kome je opisao paviljon, naveo imena umetnika i dela koja su zastupljena, podvukao doprinos arhitekta Josipa Sajsela (Josip Seissel). Takođe je imao nameru da čitaocu dočara atmosferu našeg paviljona, čemu doprinose fotografski snimci. Sledi rad „Hotel na Lopudu“²⁹, o delu arhitekta Nikole Dobrovića, i „Savremeni enterijer u Beogradu“³⁰. U članku „Preteča savremene arhitekture: Los i Le Korbizije“³¹ pisao je o njihovom doprinosu i uticaju na savremenu arhitekturu. O principima savremenog urbanizma je raspravljao u radu „Smisao i zakoni savremenog urbanizma“³², gde je izneo tri zapovesti na kojima, po njegovom mišljenju, počiva savremeni urbanizam: „poštovanje običaja i starina“; „pouzdanje u otkrića i moderne postupke“; „prošlost i budućnost treba da sarađuju jedno s drugim, a ne da se bore“. Ostale zapovesti nauke o uređenju gradova mogu se svesti na „prostor, stalno i uvek prostor“.³³ Važno je istaći članak o međunarodnom konkursu za Beogradsku operu³⁴, u kojem je Zdravković prikazao konkursne radove i naveo probleme tipične za međuratnu arhitektonsku scenu: prvo je bilo pitanje raspisivanja konkursa, kada se na kraju prva i druga nagrada ne dodele, što je često otvaralo mogućnosti za angažovanje arhitekata koji nisu nagrađeni ili čak nisu ni učestvovali na konkursu. Drugo pitanje, relevantno za stručnjake u celoj Jugoslaviji, odnosilo se na razloge upošljavanja stranih arhitekata pored sposobnih domaćih graditelja. U prilogu o arhitekturi na izložbi Pola veka hrvatske umjetnosti, priređenoj u Zagrebu od 18. decembra 1938. do 31. januara 1939, kao najuspešiji projekat je izdvojio vilu Dojč (Deutsch) u Zagrebu skulptora i arhitekta Frana Cote.³⁵ U *Umetničkom pregledu* Zdravković je pisao pregledne radove i kritike o savremenom urbanizmu i arhitektonskoj praksi, vernakularnoj arhitekturi, izložbama, konkursima i unutrašnjoj arhitekturi.

Tokom Drugog svetskog rata nemačka uprava u Beogradu uspostavila je institucije zadužene za kulturnu baštinu u okupiranoj Srbiji – Kunst und Denkmalschutz, odeljenje kojim je upravljao baron Johan fon Rajsvic (Johann von Rechwitz). U Muzeju kneza Pavla u periodu 1942–1944. postojao je muzejski kurs ili tečaj, koji je organizovao kustos Miodrag Grbić. Brojni istoričari umetnosti, arhitekti i arheolozi, koji su se formirali nakon rata, pohađali su predavanja Miodraga Grbića, Milana Kašanina, Đorđa Mano Zisija, Ivana Zdravkovića i drugih stručnjaka. U početku, *muzeologiju* su, osim Kašanina, držali Ivan Zdravković, Đorđe Mano Zisi i Miodrag Grbić, a *istoriju umetnosti* Milan Kašanin. Ivan Zdravković je predavao *o nauci o stilovima (grčkim i rimskim)*.³⁶

Delatnost u Klubu arhitekata Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata (UJIA) – Sekcija Beograd, stručna predavanja i arhitektonska kritika

Klub arhitekata Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata (UJIA) – Sekcija Beograd oformljen je početkom dvadesetih godina. Prema rečima savremenika, arhitekta Kojića, oko 1935. u

27 I. Zdravković: „Paviljon Kraljevine Jugoslavije na Međunarodnoj izložbi u Parizu“, *Umetнички преглед* 1, 1937; „Хотел на Лопуду“, *Уметнички преглед* 2, 1937; „Савремени ентеријер у Београду“, *Уметнички преглед* 4, 1938; „XXI међународна уметничка изложба у Венецији“, *Уметнички преглед* 9, 1938; „Претече савремене архитектуре: Лос и Ле Корбизје“, *Уметнички преглед* 11, 1938; „Дубровачки дворци“, *Уметнички преглед* 12, 1938; „Смисао и закони савременог урбанизма“, *Уметнички преглед* 1, 1939; „Архитектура на изложби 'Пола века хрватске уметности' у Загребу“, *Уметнички преглед* 5, 1939; „Виле на Топчидерском брду и Дедињу“, *Уметнички преглед* 7, 1939; „Један старински конак“, *Уметнички преглед* 8, 1939; „Град Ново Брдо“, *Уметнички преглед* 10, 1939; „Утицај поднебља и околине на нову архитектуру“, *Уметнички преглед* 1–2, 1940; „Исход конкурса за Београдску оперу“, *Уметнички преглед* 4–5, 1940; „Оправданост појаве модерне архитектуре“, *Уметнички преглед* 2, 1941.

28 I. Zdravković: „Paviljon Kraljevine Jugoslavije na Međunarodnoj izložbi u Parizu“, *Umetнички преглед* 1, 1937, 27–28.

29 I. Zdravković: „Хотел на Лопуду“, *Уметнички преглед* 2, 1937, 56–57.

30 I. Zdravković: „Савремени ентеријер у Београду“, *Уметнички преглед* 4, 1938, 122–123.

31 I. Zdravković: „Претече савремене архитектуре: Лос и Ле Корбизје“, *Уметнички преглед* 11, 1938, 337–341.

32 I. Zdravković: „Смисао и закони савременог урбанизма“, *Уметнички преглед* 1, 1939, 24.

33 *Исто*.

34 I. Zdravković: „Исход конкурса за Београдску оперу“, *Уметнички преглед* 4–5, 1940, 144–148.

35 I. Zdravković: „Архитектура на изложби 'Пола века хрватске уметности'...“, *Уметнички преглед* 5, 1939, 153.

36 A. Bandović: „Музејски курс и археологија током II свetskog rata u Beogradu“, *Etnoantropološki problemi* 9 (3), 2014, 631–632.

vreme kada je predsednik Kluba bio Toma Živanović, nekoliko mladih članova aktivno je radilo na problematizovanju i rešavanju glavnih problema arhitektonske struke. Odlučeno je da se održavaju predavanja sa diskusijama, da se priređuju izložbe ili učestvuje na njima, da se preispitaju zakonodavni okviri uz pomoć Inženjerske komore, da se pokrenu razna stručna pitanja. Ubrzo se u Klubu okupila veća grupa mlađih arhitekata, među kojima su se isticali Branislav Kojić, Milan Zloković, Ivan Zdravković, Branko Maksimović.³⁷ Profesionalnu afirmaciju Zdravković je stekao i kao član Uprave Kluba arhitekata Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata (UJIA) – Sekcija Beograd. Branislav Kojić je bio predsednik Kluba 1937. i 1938. godine, a Zdravković je tada bio sekretar i potpredsednik.³⁸ I u periodu 1940–1941, kada je Klub vodio Branko Maksimović, Zdravković je bio potpredsednik.³⁹ Zdravković je pripadao mlađoj generaciji arhitekata u Klubu i bio je izuzetno aktivan u javnom propagiranju postulata savremene arhitekture i zaštite arhitektonske profesije u Kraljevini Jugoslaviji. Kao član UJIA učestvovao je u brojnim stručnim raspravama i javnim diskusijama o gorućim arhitektonskim i urbanističkim pitanjima. Držao je predavanja o aktuelnim problemima iz oblasti arhitekture i urbanizma za stručnu javnost u Klubu arhitekata ili za zainteresovane građane na Kolarčevom narodnom univerzitetu u Beogradu.⁴⁰

Kao pobornik modernizma, Zdravković se istakao kao jedan od vodećih moderno orijentisanih arhitektonskih kritičara i hroničara u Kraljevini Jugoslaviji. Pored *Umetničkog pregleda*, objavljivao je studije i članke u brojnim časopisima i listovima, uključujući *Građevinski vjesnik* i *Tehnički list iz Zagreba*, *Život i rad* iz Beograda, u beogradskim dnevnim novinama *Politika*, *Pravda* i *Vreme* kao i mnogim drugim glasilima širom Kraljevine.

Zdravković je kao kritičar naročito proučavao i vrednovao socijalne aspekte savremene arhitekture i urbanizma. Često su teme bile teorijska stremljenja moderne arhitekture i problemi arhitektonsko-urbanističkog razvoja Beograda. Njegova kritička reč neretko je zadirala u kulturnu klimu i dnevopolitička pitanja. U vidu hroničarskih priloga, pisao je o građevinama koje se podižu u Beogradu. Bitan je njegov članak o Dečjoj klinici Milana Zlokovića i Državnoj štampariji Dragiše Brašovana, u kome je prvi valorizovao te egzemplarne primere srpskog modernizma. Za Državnu štampariju je tada naveo da je i konstruktivno i arhitektonski „građena po svim principima savremenog građenja“, te da „zajedno sa Palatom Albanija predstavlja tip novog građenja“. Dečja klinika i po svojoj arhitektonskoj koncepciji i po svome spoljašnjem izgledu, prema njegovom mišljenju, „predstavlja poslednju reč modernog izgrađivanja uopšte. Ništa kod nje nije postavljeno a da nema svoju namenu i funkciju“, smatrao je Zdravković.⁴¹

U kontekstu saradnje sekcija UJIA i Zdravkovićevog doprinosa, trebalo bi razmotriti goruće pitanje jugoslovenske arhitektonske struke od sredine 1938. godine, kada je odlučeno da se u Beogradu izgradi Olimpijski stadion⁴². Na preporuku Ministarstva inostranih poslova, 1938. godine određeno je da se izgradnja poveri Nemcu, profesoru Verneru Marhu (Werner March), afirmisanim graditelju stadiona, od kojih je svakako najvažniji onaj u Berlinu na kome su održane Olimpijske igre 1936. godine. Odlučeno je da se velelepni stadion izgradi baš na obali Dunava, u podnožju Beogradske tvrđave. Kasnije, u Gornjem gradu je bio predviđen i duhovni Panteon po meri jednog totalitarnog režima: Vojni muzej, Spomen-dvorana dinastije Karađorđević i Nacionalni muzej lepih umetnosti. Ali da bi dve celine bile arhitektonski komplementarne, trebalo je devastirati veliki deo kulturno-istorijske celine koju čini Beogradska tvrđava. UJIA – Sekcija Zagreb u svom pismu ministru građevina od 2. avgusta 1938. godine, pozivajući se na tekst zagrebačkih *Novosti*, izražava sumnju da je vlada „ovako zamašan zadatak povjerila strancu, kraj tolikih sposobnih domaćih stručnja-

37 Б. Којић, *Друштвени услови развоја архитектонске струке у Београду 1920–1940. године*, Београд, 1979, 47.

38 „Клуб београдских архитеката нуди сарадњу Општини у решавању проблема изградње малих станова“, *Време*, 13. фебруар 1937, 8; Којић, *Друштвени услови развоја архитектонске струке...*, 46.

39 Којић, *Нав. место*.

40 Zdravković je održao ukupno osamnaest javnih predavanja: četiri na Kolarčevom narodnom univerzitetu, osam u Klubu arhitekata, tri u Srednjoj tehničkoj školi, jedno u prostorijama časopisa *Život i rad* i dva na kratkotalasnoj radio-stanici. Videti u: „Друштво конзерватора Србије – предлог за избор Здравковић арх. Ивана“, у: *Ванредна скупуштина за избор нових чланова...*, 203. Неке од тема предavanja на Кolarčевом народном универзитету су биле: „Uzroci i pojave u savremenoj arhitekturi“ (1934), „Solomonov hram: umetnost starih Jevreja“ (1936).

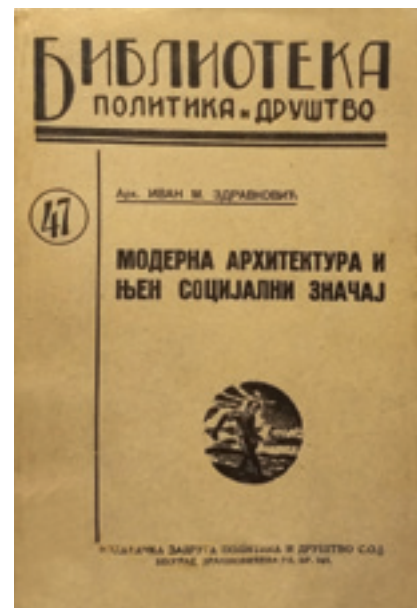
41 И. Здравковић, „Палата Државне штампарије и Дечје поликлинике“, *Време*, 16. фебруар 1940.

42 О Олимпијском стадиону видети: Илијевски, „Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда...“, 190–195; И. Р. Марковић, „Провокација нове естетике: два пројекта архитектуре Варнера Марха у Београду“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 41, 2013, 163–180.

ka, koji su već izvedenim sličnim objektima, iako manjeg opsega, dokazali, da su dorasli zadatku“.⁴³ Desetak dana kasnije isto je učinila i Glavna uprava UJIA, zalažući se za jugoslovenski konkurs. Pošto je postignut dogovor sa Marhom o podizanju stadiona, a na javne apele strukovnog udruženja nadležni nisu odgovorili, u avgustu 1939. sastanak je ponovljen u Beogradu, ovog puta u saradnji sa Inženjerskom komorom. Ivan Zdravković je iskoristio priliku da pozove sve nacionalne i kulturne organizacije da se usprotive odluci da značajne objekte stvaraju stranci.⁴⁴ Doneta je i rezolucija koja je predata odgovornim licima u zemlji⁴⁵, ali i Nemačkom inženjerskom udruženju, u kojoj se poziva na raspisivanje konkursa među jugoslovenskim arhitektima. Odgovor nisu dobili. Projekat stadiona arh. Verner Marh lično je predstavio uvažanim zvanicama i članovima Vlade predvođenim knezom namesnikom Pavlom Karađorđevićem i kneginjom Olgom na izložbi Nova nemačka građevinska umetnost (*Neue Deutsche Baukunst*), koja je upriličena od 5. do 16. oktobra 1940. godine u nemačkom paviljonu na beogradskom Sajmištu.⁴⁶ Izbijanje rata u Jugoslaviji prekinulo je planove o izgradnji Olimpijskog stadiona. Osim neumitnih političkih implikacija, projekat za Olimpijski stadion u Beogradu jedan je od retkih slučajeva kada je celokupna arhitektonska struka Kraljevine u okviru UJIA zauzela jedinstven stav.

Moderna arhitektura i njen socijalni značaj

Arhitekt Ivan Zdravković je kritičko-teorijske stavove sumirao 1940. godine u delu *Moderna arhitektura i njen socijalni značaj*⁴⁷ (sl. 3), koje nije proučeno u savremenoj historiografiji. Knjiga, iako nevelika po obimu, bila je pionirski poduhvat, a danas predstavlja važan izvor za istoriografsko sagledavanje toka moderne arhitekture u zemlji i širem, evropskom okviru. Zdravković je prvo pisao o pojavi i pravcima moderne arhitekture. Rapravljaio je o raznim faktorima, poput uticaja materijala na razvoj stila. Potom je prešao na socijalne aspekte arhitekture, pre svega na izgradnju malih stanova u velikim gradovima, i kao pozitivnu praksu je izdvojio primere u Čehoslovačkoj. Ukazao je na problem nehigijenskih naselja, poput beogradske Jatagan-male. Apelovao je na potrebu zakonskog regulisanja i uvođenja etažne svojine. Smatrao je da bi se racionalnim projektovanjem manjih stanova rešilo pitanje stambene krize. Takođe, „ne treba da se usvoji tip modernih zgrada kakav se odomaćio u drugim evropskim državama, iz razloga što naše podneblje ne podnosi ravan krov niti pak konstrukciju od gvožđa i stakla. Trebalo bi, dakle, da naša moderna arhitektura ima svoje obeležje, da u njoj preovlađuje naš material (kamen, opeka i drvo) a ipak da je moderna.“ Dao je primer Holandije, „gde je iskorišćen materijal sa kojim se najviše raspolaze, a upotrebljen je na moderan način tako da odgovara podneblju i estetskim zakonima savremenih konstrukcija i izgleda.“⁴⁸



Sl. 3. Ivan Zdravković, *Moderna arhitektura i njen socijalni značaj*, Izdavačka zadruga Politika i društvo s.o.j., Beograd [1940], korićni list

43 Arhiv Jugoslavije, AJ, 62–1505. Pismo Udruženja graditelja Jugoslavije, Sekcija Zagreb, upućeno ministru građevina Dobrovoju Stošoviću, 2. avgust 1938.

44 „Поводом подизања Олимпијског стадиона у Београду: београдски инжењери и архитекти устају против тога да се послови поверавају иностраним стручњацима, без консултовања наших људи“, *Политика*, 20. август 1939, 12.

45 AJ, 62–1505. Dokument sa tekstom rezolucije upućen ministru građevina, 7. septembar 1939.

46 Izložba je predstavljala reprizu minhenske izložbe iz 1938. godine i upriličena je prvi put van Nemačke. Videti: Ilijevski, „Бурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда...“, 192–195; T. Stefanović, „Izložba nove nemačke arhitekture u Beogradu 1940. godine“, *Kultura* 161, 2018, 419–434.

47 И. Здравковић, *Модерна архитџектура и њен социјални значај*, Београд [1940]. Ivan Zdravković je, prema sopstvenim rečima, spremio je još jednu knjigu pod nazivom *Arhitektura i publika*, ali je njeno publikovanje sprečilo izbijanje rata u zemlji.

48 Здравковић, *Модерна архитџектура...*, 44.

Projektantska delatnost

U periodu između dva svetska rata Ivan Zdravković je projektovao više od deset privatnih zgrada i vila. Njegova dela nalazila su se u Beogradu – na Topčiderskom brdu, Dedinju i ispod Avale, u Dubrovniku, Kosjeriću, na Rudniku.

U Beogradu se izdvaja stambena zgrada za rentu u Bitoljskoj ulici 53a (danas Ulica Ilije Garašanina 53a), realizovana 1936. godine (sl. 4a i 4b). Arhitekt Uroš Martinović je to delo svrstao među najznačajnije primere srpske moderne.⁴⁹ Mirna, modernistička fasada imala je naglašene horizontalne trake kojima su istaknuti prozorski okviri. Fasada je bila izvedena u teranovi i veštačkom kamenu, a višespratnica je imala armiranobetonsku međuspratnu konstrukciju.⁵⁰ Na prvom spratu se nalazio udoban stan za sopstvenika, a u ostalom delu bili su stanovi razne veličine i rasporeda. Zbog konfiguracije placa, projektovana su dva objekta, jedan iza drugog. Zgrada je imala deset stanova za izdavanje (sem sopstvenikovog), stan za nastojnika u suterenu prednjeg objekta, četiri sobe za mlade u potkrovlju, sa tuševima i toaletima, dve perionice i dva tavana za sušenje veša. Površina pod zgradom je bila 245,80 m², a celo gradilište je imalo 483,60 m².⁵¹ Nažalost, nakon Drugog svetskog rata zgrada je dograđena i izmenjena, što je pravdano uklapanjem u blok savremenih objekata. Tim grubim zahvatom uništeno je izuzetno delo srpske arhitekture između dva svetska rata.



Sl. 4a i 4b. Ivan Zdravković, Stambena zgrada za rentu (1936), Beograd, Bitoljska ulica 53a (danas Ulica Ilije Garašanina 53a). (Izvor za 4a: I. M. Zdravković, „Zgrada za rentu u Beogradu“, *Tehnički list* 20 (1 i 2), 31. 1. 1938, 17; izvor za 4b: fotografija današnjeg izgleda zgrade, autor Aleksandra Ilijevski, 2020)

U Dubrovniku, u Ulici Antuna Kazali 17 u Lapadu, 1941. godine je izgrađena vila – kuća za odmor Miroslave Šumenković, za koju se smatra da može biti delo arhitekta Ivana Zdravkovića. Izvođač je bio graditelj Vinko Karlovac.⁵² Vila je pravougaone osnove, sa spratom na istočnoj strani i dvovod-

49 U. Martinović, *Moderna Beograda: arhitektura Srbije između dva rata*, Beograd, [s. a.], 75, 79.

50 I. M. Zdravković, „Zgrada za rentu u Beogradu“, *Tehnički list* 20 (1 i 2), 31. januar 1938, 17.

51 *Nav. mesto*.

52 A. Baće, „Arhitektura Dubrovnika između dva svjetska rata“ (doktorski rad), Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2015, 331–332, 797–798.

nim krovom. Fasadna oplata je u kamenu, rustična u zoni podruma, odnosno izvedena kvadratima fine obrade sлагanim u pravilnim horizontalnim nizovima u prizemlju i na spratu. U prizemlju su soba sa kaminom, trpezarija povezana sa lođom, kuhinja i pomoćne prostorije. Na spratu se nalaze tri spavaće sobe i kupatilo, a u podrumu spremište i garaža.⁵³ Ako je autor arhitekt Zdravković, vila predstavlja primer njegovog regionalnog promišljanja i uklapanja u arhitektonsku i ambijentalnu celinu primorja. Naime, po načinu gradnje, upotrebljenim materijalima i estetskim vrednostima navedeni objekat mogao bi se povezati sa već pomenutim stavovima Ivana Zdravkovića o savremenoj arhitekturi koje je izneo u knjizi *Moderna arhitektura i njen socijalni značaj*. Zagovarajući regionalizam u savremenoj arhitekturi, Zdravković je smatrao da moderna arhitektura treba da ima lokalno obeležje, da odgovara podneblju, kao i da se pri izgradnji koristi materijal sa kojim se najviše raspolože.⁵⁴

Zaključak

Ivan Zdravković se nakon Drugog svetskog rata posvetio zaštiti graditeljskog nasleđa i naučno-istraživačkom radu. Preminuo je u Beogradu, 12. februara 1991. godine.⁵⁵ Njegovim odlaskom, po rečima Radomira Stanića „nestala je poslednja izuzetno zaslužna i neponovljiva ličnost iz prve posleratne generacije srpskih i jugoslovenskih konzervatora. Zadužio je mlađe naraštaje štedrim prenošenjem iskustva i znanja, a posebno dobrotom i spontanom srdačnošću, kojom je svakog plenio“.⁵⁶ Sa druge strane, njegova profesionalna delatnost, kao i društveni doprinos razvoju arhitektonske struke u periodu između dva svetska rata nisu bili istoriografski sagledani i vrednovani.

Zdravkovićeva naučna i stručna aktivnost manifestovala se na više polja u međuratnom periodu. Naime, zahvaljujući izuzetnom poznavanju teorijskih, estetičkih i tehničkih aspekata arhitekture, stilskih i tehnoloških tokova savremene arhitekture u svetskim i lokalnim razmerama, pozicionirao se kao uticajan propagator arhitekture modernizma. Ostavio je trag i u projektantskoj delatnosti kao nosilac progresivnih ideja u arhitektonskom komponovanju. Ivan Zdravković je bio istaknuti predstavnik Kluba arhitekata Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata (UJIA) – Sekcija Beograd i član uprave Kluba. U toj ulozi u stručnim krugovima je iznosio stav o svim ključnim problemima arhitektonsko-urbanističke prakse. Bio je i društveno angažovan, držao je javna predavanja o urbanističkim i arhitektonskim pitanjima i želeo je da ih približi građanstvu. Takođe je doprineo da se uobličiti savremena kritička reč. Bavio se publicističkim radom i pripadao krilu modernistički orijentisane arhitektonske kritike. U brojnim radovima i kritičkim osvrtima raspravljao je o urbanizmu, pitanjima stila, tehničkog i tehnološkog progressa, društveno-političke i socijalne uloge arhitekture. U knjizi *Moderna arhitektura i njen socijalni značaj* (1940) analizirao je poreklo i smisao moderne arhitekture i njenu težnju za humanim građenjem.

Ivan Zdravković je bio jedan od istaknutih aktera arhitektonske scene u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, odnosno Kraljevini Jugoslaviji. Bavio se tumačenjem i rasvetljavanjem brojnih problema na koje su nailazili graditelji u periodu između dva svetska rata. Njegovo angažovanje u stručnim krugovima je predstavljalo važan pokretač mnogih vidova arhitektonskog stvaralaštva. Izuzetna stručnost i borbeni duh arhitekta Ivana Zdravkovića doprineli su da modernistički orijentisani stavovi postanu dominantni u stručnom i javnom diskursu.

53 Isto, 331–332.

54 Здравковић, *Модерна архитектура...*, 44.

55 Ivan Zdravković je sahranjen na Novom groblju u Beogradu, parcela 21, grobnica 44 – III. Videti: M. Брдар (ур.), *Ново гробље у Београду: ошворено сведочанство историје: поводом 125 година од оснивања*, Београд, 2011, 170.

56 Станић, „In memoriam. Иван М. Здравковић ...“, 236.

Međuratni beogradski sportski objekti kao primeri državne arhitekture

Marija Pavlović

Uvod

Kulturni napredak Beograda raste početkom 20. veka, naročito između dva rata, a to je i jedno od najplodnijih razdoblja izgradnje sportskih objekata. Formiranjem Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, povećava se potreba za zajedničkim delovanjem u svim društvenim aktivnostima, a naročito sportu. U Beogradu se otvaraju sportski klubovi, čiji su pokrovitelji članovi kraljevske porodice, održavaju se brojna domaća i međunarodna takmičenja, koja novoformiranu zemlju stavljaju na sportsku mapu. S tim u vezi, uloga države u planiranju i izgradnji objekata namenjenih sportu dobija sve značajnije mesto.

Postoji nekoliko događaja koji su značajni za razvoj sportske arhitekture, ali i prestonog Beograda. Najvažniji je raspisivanje konkursa za Prvi generalni urbanistički plan 1921. godine. To je ujedno bio i jedan od najvažnijih uslova za ulazak u evropske tokove urbanizma, u kojima su jasno definisana projektantska rešenja u procesu planiranja i izgradnje.¹

Značajne su i 1932. godina, kada je osnovano Ministarstvo za fizičko vaspitanje naroda,² i 1938. godina, kada se u Beogradu osniva jednogodišnji tečaj, a zatim i Škola za telesno vaspitanje Kraljevine Jugoslavije (1939).³ Iste godine održane su Balkanske igre, koje su bile među najvećim sportskim manifestacijama međuratnog perioda na ovim prostorima.

Sokolska arhitektura

U periodu između dva rata intenzivira se izgradnja sokolskih domova u celoj Jugoslaviji. Oni su predstavljali multifunkcionalne objekte i, osim sportskih, bili su organizovani i kao kulturni centri. Sa Sokolskim pokretom isticana je vladajuća ideologija jugoslovenstva, a prvi put sportski objekti postaju deo sistemski organizovane državne arhitekture. S tim u vezi oni se ne mogu posmatrati izvan političkog konteksta, u kojem je arhitektura predstavljala važan segment sokolske ideologije.⁴

Arhitektura sokolskih domova je prošla faze⁵ od ranih skromnih projekata i nacionalnog stila do akademizma, a na njenu arhitekturu, sredinom četvrtе decenije, utiče arhitektura modernog pokreta.⁶ Najznačajniji graditelj sokolskih domova u srpskoj arhitekturi između dva svetska rata

1 Više o konkursu u: Z. Vuksanović Macura, *San o gradu; međunarodni konkurs za urbanističko uređenje Beograda 1921–1922*, Beograd, 2015.

2 Više o tome u: Arhiv Jugoslavije, Ministarstvo fizičkog vaspitanja Kraljevine Jugoslavije: AJ-71; Б. Прпа (ур.), *Модерна српска држава 1804–2004: хронологија*, Београд, 2004, 235.

3 В. Bokan (ur.), *60 godina fakulteta*, Beograd, 2006; AJ-71.

4 А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd, 2007, 11–14.

5 Д. Цветковић, *Соколи и соколски слетови*, Београд, 1998, 16; М. Павловић, „Развој Олимпијског музеја посматран кроз призму прославе стогодишњице олимпизма у Србији“, *Култура* 144, 2014, 168.

6 А. Кадијевић, „Архитектура соколских домова Момира Коруновића у Босни и Херцеговини између два светска рата“, *Зборник за историју Босне и Херцеговине* 2, 1997, 306–307; В. Путник, *Архитектура соколских до-*

bio je Momir Korunović, nadzorni arhitekta na svim domovima u Jugoslaviji i predsednik građevinsko-umetničkog odeljenja Saveza Sokola Kraljevine Jugoslavije. Korunovićeve građevine podignute su u srpsko-vizantijskom stilu, po čemu se razlikovao od većine srpskih arhitekata tog vremena, koji su bili okrenuti evropskoj arhitekturi.⁷ Njegov prvi sportski objekat, projektovan 1924. godine, bila je Sokolska vežbaonica pri Drugoj muškoj gimnaziji, u Makedonskoj ulici. Građevina je imala pravougaoni oblik sa visokim prizemljem i dva niska sprata, dok je u centralnom delu bila vežbaonica sa galerijama. Nažalost, vežbaonica je stradala za vreme savezničkog bombardovanja 1941. i na njenom mestu se danas nalazi zgrada *Politike*.⁸

Po uvođenju šestojanuarske diktature 1929. osnovan je Soko Kraljevine Jugoslavije, kao državna ustanova, a sedište Saveza seli se iz Ljubljane u Beograd. Tri godine kasnije osniva se Ministarstvo fizičkog vaspitanja, na čijem čelu su se nalazili predstavnici Sokola, te su velika sredstva bila usmerena na izgradnju domova.⁹

Prvi podignuti Dom u Beogradu bio je u Vojvođanskoj ulici (današnja ulica Vojvode Šupljikca), čija je izgradnja započeta 1931. godine.¹⁰ Projektant je bio arhitekta Branislav Kojić,¹¹ koji se približio svetskim tokovima moderne arhitekture, čime je doprineo da sportska arhitektura postane važan činilac arhitektonskog nasleđa Kraljevine.

Korunović je 1934. na Čukarici podigao Sokolski dom u modernizovanom folklorističkom duhu, dok je 1938. arhitekta Ivan Grbac projektovao plan proširenja, koji je imao modernistički karakter. Na osnovu sadašnjeg stanja građevine, nameće se zaključak da je objekat daleko skromniji od predviđenog projekta.¹²

Iako je Sokolski dom „Matica“, nakon pet faza, završen tek 1935. godine u romantičarsko-ekspresionističkom stilu, Momir Korunović je još 1928. godine izveo prvi nacrt, prema kojem je građevina imala kubičnu formu. Na drugom projektu, koji je uradio 1933. godine, građevina je imala skromnije rešenje i sprat manje. Autor portala je bio njegov kolega iz Ministarstva Nikolaj Krasnov.¹³ „Matica“ je najznačajniji primer nacionalnog stila, imala je površinu 1.650 kvadratnih metara i bila je najveći sokolski dom u Kraljevini.¹⁴

Evidentno je da je država bila inicijator izgradnje sokolskih objekata. Ipak, iz kase nije izdvojeno dovoljno za realizaciju ambicioznih projekata, zbog čega su domovi građeni dugo, često skromnijih rešenja, kako bi se priveli kraju. Ideologija jugoslovenstva bila je u osnovi sokolskog pokreta, kralj Aleksandar I Karađorđević štitio je članove i za njih uveo različite povlastice, a arhitektura je pratila multikulturalnost naroda, koji je dobio jedinstven nacionalni identitet.

Beogradski sportski klubovi između dva rata

U međuratnom periodu u Beogradu se intenzivira razvoj brojnih sportskih klubova koji su imali pokroviteljstvo kraljevske porodice. Među njima se ističu Džokej klub, koji je priznavao i engleski džokej klub, potom Bob klub, Veslački klub „Beograd“ i Golf klub „Beograd“, čije je osnivanje i izgradnju klupske kuće sa terenom inicirao knez Pavle Karađorđević. Planove za njihove objekte radili su neki od vodećih arhitekata toga vremena.

мова у Краљевини СХС и Краљевини Југославији, Београд, 2015, 47; М. Стојић (Павловић), „Визуелна култура Сокола“, *Новојазарски зборник* 31, 2008, 143–147.

7 А. Кадијевић, *Момир Коруновић*, Београд, 1996, 13.

8 *Истио*, 50–52.

9 Више о идеологији југослоvenства и: Никола Жутић, *Соколи*, Београд, 1991, 63–64.

10 Путник, *Архитектура...*, 62–51; Анон., „Освећење темеља Соколског дома у Београду“, *Полијтика*, 22. јун 1931, 7; Анон., „Освећење темеља Соколског дома на Смедервском Ђерму“, *Београдске ошћинске новине* 13–14, 1931, 909.

11 С. Тошева, *Бранислав Којић*, Београд, 1998, 51.

12 Више о том соколском дому и: Кадијевић, *Момир...*, 73–75, 77, 82.

13 Путник, *Архитектура...*, 59–64, 85–86; А. Кадијевић, „Прилог проучавању дела архитектке Николе Краснова у Југославији (1922–1939)“, *Саошћинења* 26, 1994, 191.

14 Путник, *Архитектура...*, 62–62.

Konjički sport

Kraljevsko pokroviteljstvo konjičkog sporta seže još od kneza Mihaila, koji je 1862. godine izgradio prvo Trkalište u Beogradu, napisavši i prva pravila tog sporta.¹⁵ Kasnije se osniva Dunavsko kolo jahača „Knez Mihailo“, na čiju inicijativu se otvara Hipodrom na Carevoj ćupriji pred Prvi svet-ski rat. U ratu je bio srušen, a obnovljen je tek 1920. godine.¹⁶ Pod okriljem Kola osnovan je Džokej klub, a predsednik uprave bio je knez Pavle.¹⁷

Od 1928. godine upravna zgrada Džokej kluba nalazila se u Gračaničkoj ulici u Beogradu, u porodičnoj vili koju je projektovao arhitekta Nikola Nestorović 1911. godine. Nakon otkupa, Uprava Kola prilagodila je kuću svojoj nameni, za šta su angažovani arhitekt Ivan Belić, potom Aleksandar Janković, a 1939. i arhitekt Aleksandar Đorđević. Džokej klub je, kao klub pod pokroviteljstvom kraljevske porodice, bio stecište poznatih ljudi iz beogradskog društvenog života. Posle Drugog svet-skog rata, kuća je promenila namenu.¹⁸

Bob klub



Sl. 1. Bob klub na Malom Kalemegdanu, izgrađen 1930. godine (Izvor: kolekcija Miloša Jurišića)

Sportski Bob klub bio je privatni klub, čiji je osnivač, beogradski trgovac Milovan Radojlović, imao ideju da se u njemu neguju zimski sportovi, a naročito bobsajt, po kojem je klub dobio ime. Pošto je 1926. godine osnovao plivačku sekciju, na desnoj obali Save, kod restorana „Šest topola“, podigao je objekat sa svlačionicama, hangarima i restoranom, kao i plivalište. Zgrada je imala veoma skladno arhitektonsko rešenje sa terasama, lučnim ulazom i drvenim stepeništem.¹⁹ Nakon dve godine, u okviru Bob kluba se osnivaju i veslačka i tenis sekcija, zbog

čega je dobijeno rešenje o zakupu zemljišta za potrebe kluba na Malom Kalemegdanu, na kojem je odobrena i izgradnja 1929. godine.²⁰ Sledeće godine, klub na svojim tenis terenima podiže upravnu zgradu, koju je projektovao arhitekta Dragan Gudović u modernističkom duhu (sl. 1).²¹ Iako privatn, klub je ipak dobio pokroviteljstvo kraljice Marije na velikom međunarodnom teniskom turniru

15 M. Пауновић, *Београд кроз векове*, Београд, 1971, 1219. О месту на којем се налазило некадашње Тркалиште видети: М. Андрејевић, „Преображаји амбијента и људи старог Тркалишта“, у: П. Савић и др., *Београд у сећањима 1900–1918*, Београд, 1977, 104; Ж. П. Јовановић, *Из старој Београда*, Београд, 1964, 66; М. Павловић, „Изградња и уређење Тркалишта: од првих галопских трка 1863. до првих фудбалских игралишта у Београду почетком 20. века“, *Архитектура и урбанизам* 45, 2017, 8; *Историјају Тркалишта*, <http://www.hipodrombeograd.rs/istorijat.php>.

16 Анон., „Дунавско коло јahaча „Кнез Михаило“, *Витез*, 31. децембар 1940, 32–42.

17 *Први југословенски спортички алманах* 1, 1930, 33.

18 С. Неђић, „Зграда Џокеј клуба“, *Наслеђе* 5, 2004, 97–100.

19 S. G. Vogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka: arhitektura, arhitekti, pojmovi*. Knj. 1, Beograd, 2005, 35.

20 Историјски архив Београда, Општина града Београда: ИАБ, ОГБ (6), ф II–29–1930.

21 *Први југословенски...* 1, 1930, 63; Vogunović, *Arhitektonska enciklopedija...*, 796–797. Н. З. Килибарда, „Преглед делатности и улога Драгана Гудовића у београдској архитектури“, *Годишњак града Београда* 57, 2010, 217; А. Кадијевић, „Експресионизам у београдској архитектури (1918–1941)“, *Наслеђе* 13, 2012, 71.

1931. godine. Važno je istaći da se Jugoslavija kao monarhija ugledala na Ujedinjeno Kraljevstvo, gde je tenis bio elitni sport, u kojem su se prisustvo i pokroviteljstvo kraljevske porodice podrazumevali.²² Na taj način, kraljevska porodica je svojim prisustvom dala podršku i podigla značaj tenisa na viši nivo. Tokom rata klub je dosta stradao,²³ a u renovirani objekat je useljen Košarkaški klub „Crvena zvezda“, odmah po osnivanju 1945. godine.

Veslački klub „Beograd“

Još jedan klub, Veslački klub „Beograd“ (danas VK „Crvena zvezda“), spadao je u red „kraljevskih klubova“ jer je od 1928. bio pod pokroviteljstvom kraljevske porodice Karađorđević. Osnovan je 6. juna 1922. na dan venčanja kralja Aleksandra i rumunske princeze Marije, a tog dana klub je otvorio i prvi veslački dom u Beogradu, koji se nalazio na Savi kod restorana „Šest topola“, kod današnjeg Sajma. Takođe, 6. i 7. juna 1922. godine održane su i veslačke regate u Beogradu, u čast venčanja kraljevskog para.²⁴

Između dva svetska rata veslačka takmičenja su održavana na Adi Ciganliji na prvom veslačkom stadionu, koji je izgrađen za prvenstvo Evrope 1932. godine, u blizini sadašnjeg Okruglog kupatila. Veslački stadion je imao pokrivenu tribinu za 2.500 gledalaca, paviljon za članove Kraljevskog doma, sudijsku kućicu. Nažalost, objekat stadiona je uništen 1944. godine, u savezničkom bombardovanju.²⁵

Izgradnja druge klupske zgrade VK „Beograd“, na Adi Ciganliji, započeta je 26. avgusta 1935. godine, prema projektu arhitekata Valerija i Đorđa Staševskog.²⁶ Završena je naredne godine i predstavljala je jedan od najmodernijih sportskih objekata u Kraljevini (sl. 2).²⁷ Prilikom savezničkog bombardovanja 1944. godine, zgrada je teško oštećena, a odmah nakon rata, osnivanjem Sportskog društva „Crvena zvezda“, osnovan je i istoimeni veslački klub.²⁸ Zbog izgradnje nasipa ta zgrada modernizma izgubila je svoj karakteristični izgled.



Sl. 2. Veslački klub „Beograd“, izgrađen 1936. godine (Izvor: kolekcija Miloša Jurišića)

22 Архив Југославије, Двор Краљевине Југославије: АЈ, 74–108–163; Р. Л., „Кралјика Марија на теренима Боб-клуба“, *Telegraf*, 8. јун 2019, <https://www.telegraf.rs/sport/roland-garros-2019/3066715-kraljica-marija-na-terenima-bob-kluba-rolan-garros-je-idealno-trenutak-za-pricu-o-velikom-teniskom-turniru-starog-beograda>.

23 Ч. Шошкић, *Тенис без граница 1922–2012*, Београд, 2012, 48.

24 Р. Павлица (ур.), *50 година Веслачког савеза Југославије*, Београд, 1973, 10.

25 К. Јанковић (ур.), *Времеплов*, <http://vkcvezda.rs/index.php/o-nama/108-vremeplov>, 6.

26 О. Латинчић, „Валериј Владимирович Сташевски (1882–?) у Београду“, *Наслеђе* 12, 2011, 186; М. Ђурђевић, „Прилог проучавању делатности архитекте Валерија Владимировича Сташевског у Београду“, *Годишњак прага Београда* 45–46, 1998–1999, 170.

27 В. Х. Панић, „Начела модерне у архитектури јавних објеката у Београду, период 1918–1941“ (докторска дисертација), Архитектонски факултет, Београд, 2013, 341–346.

28 К. Јанковић (ур.), *Времеплов*, <http://vkcvezda.rs/index.php/o-nama/108-vremeplov>, 19.

Golf klub

Golf klub „Beograd“ je bio sportski klub, a ideja za osnivanje i izgradnju klupske kuće potekla je iz kraljevske porodice. Pod pokroviteljstvom kneza Pavla, koji je izveo i prvi počasni udarac, svečano je otvoreno igralište prvog takvog kluba u Kraljevini Jugoslaviji, na Duhove, 31. maja 1936. godine. Finansijska pomoć za izgradnju klupske zgrade dobijena je od Ministarstva za fizičko vaspitanje naroda,²⁹ a knez Pavle je potpisao povelju kluba, koja je uzidana u temelje „klupske kuće“. Klub na Košutnjaku je funkcionisao sve do pred Drugi svetski rat.³⁰



Sl. 3. Klupska kuća Golf kluba „Beograd“, izgrađena 1937. godine (Izvor: kolekcija Miloša Jurišića)

Klupsku kuću Golf kluba „Beograd“ projektovao je Aleksandar Đorđević, arhitekta koji je radio za kralja Aleksandra I Karađorđevića, kneza Pavla, za industrijalce, članove Vlade i drugu srpsku elitu. Kuća građena u stilu folklorizma od 1936. do 1937. godine,³¹ predstavlja Đorđevićevo najoriginalnije ostvarenje (sl. 3).³² Objekat je kasnije nadograđen prema projektu Rajka Tatića³³ i danas postoji kao restoran „Golf“.

Projekat za Olimpijski stadion

Uprkos činjenici da, zbog početka Drugog svetskog rata, nikada nije realizovan, olimpijski stadion sa pratećom infrastrukturom, prema projektu nemačkog arhitekta Vernera Marha, bio je najveći projekat sportske arhitekture čiji je naručilac bila država.

Postoje događaji koji su prethodili odluci za izbor stranog arhitekta. Ona je doneta prilikom otvaranja Igara 1936. godine, kada se Marh upoznao sa predsednikom Vlade Milanom Stojadinovićem. Marh je bio vodeći nemački arhitekta u projektovanju sportskih objekata u Nemačkoj, a naročito za Olimpijske igre u Berlinu 1936. godine. Osim toga, postojala je inicijativa da se u Beogradu organizuju Letnje olimpijske igre 1948. godine (održane su u Londonu).³⁴

29 Анон., „Скупштина Голф клуба“, *Београдске олимпијске новине* 4/6, 1937, 387–388.

30 ИАБ, ОГБ (6), ф 23–15–1936.

31 Више о архитекту Ђорђевићу у: М. Просен, „Градитељски опус архитекте Александра Ђорђевића (1890–1952)“, *Наслеђе* 7, 2006.

32 Вогуповић, *Архитектонска...*, Књ. 2, 788.

33 Просен, „Градитељски...“, 191.

34 И. Р. Марковић, „Провокација нове естетике: два пројекта архитекте Вернера Марха у Београду“, *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 41, 2103, 163.

Nekoliko godina ranije, inženjer Kosta Petrović je dao Predlog nacрта zakona o jugoslovenskom narodnom parku u Beogradu za potrebe Olimpijskih igara, sokolskih sletova i drugih sportskih manifestacija,³⁵ a tri godine kasnije, 1937, Savez sokola je predložio da se takav park izgradi „na prostoru Donjeg i Gornjeg grada Tvrđave i na Velikom Ratnom ostrvu“.³⁶ Ipak, Marh je prihvatio ideje inženjera Aleksandra Krstića, koji je predložio izgradnju dva stadiona, olimpijskog u Donjem gradu i vojničko-sokolskog na Banjici.³⁷ U oktobru 1940. godine na Beogradskom sajmu je održana izložba „Nova nemačka umetnost građenja“, na kojoj je Marh lično predstavio projekat knezu Pavlu i kneginji Olgi.³⁸

U međuvremenu, stručna javnost je vodila polemiku povodom izbora nemačkog arhitekta mimo konkursa. Takođe, smatrano je da Kraljevina ima mnogo sposobnih stručnjaka koji su dorasli takvom zadatku.³⁹ Zbog početka Drugog svetskog rata realizacija projekta nikada nije započeta, a plan da se na olimpijskom stadionu održi krunisanje kralja Petra II, 6. septembra 1941. godine, na njegov 18. rodendan, propao je.⁴⁰

Privremeni sportski objekti za Sokolski slet 1930. godine i Gran pri (Grand Prix) 1939. godine oko Kalemegdanskog parka

Kao važni primeri državne arhitekture ističu se i privremeni sportski objekti, među kojima posebnu ulogu imaju montažni stadion za Sokolski slet održan 1930. godine i privremeno podignute tribine za gledaoce Gran pri trke u Beogradu, održane u vreme kada je u Evropi već objavljen početak Drugog svetskog rata.

Godine 1930, prema Korunovićevom projektu, iza zgrade Tehničkog fakulteta, izgrađen je privremeni stadion za Svesokolski slet, koji je te godine održan. Koliko je za kraljevsku porodicu bio važan ovaj događaj, govori i činjenica da je to bio tada najveći drveni stadion u centralnoj Evropi, koji je mogao da primi 40.000 gledalaca i 30.000 vežbača. Na severnoj strani je bio postavljen muzički paviljon, dok se na južnoj strani nalazila svečana kraljevska loža. Po završetku sleta stadion je demontiran, kompletna građa sletišta je prodana, a o njegovom izgledu svedoče samo sačuvane fotografije i novinski članci.⁴¹ Slet je predstavljao efemerni spektakl, naročito popularan kod srpskih vladara u drugoj polovini 19. i prvim decenijama 20. veka. Veza politike i umetnosti postojala je oduvek, a vladari su umetnost koristili u službi veličanja sopstvene ličnosti ili ideje. Svoju ideju ideologije jugoslovenstva kralj Aleksandar I širio je putem sokolstva i javnih svečanosti koje su sokoli priređivali.⁴²

Čuvena Gran pri trka, koju su nazivali i pretečom Formule 1, održana je 3. septembra 1939. godine u Beogradu, uprkos objavi početka Drugog svetskog rata. Impozantan broj od 80.000 gledalaca i podizanje montažnih tribina za jednodnevne trke (sl. 4) govore o značaju događaja. Staza je imala start kod Biblioteke grada (tada hotel „Srpska kruna“)⁴³ i išla je pored Zoološkog vrta, praveći krug

35 Архив Југославије, Збирка Милана Стојадиновића: АЈ, 37–67–393.

36 Анон., „Акција Савеа С.К.Ј.“, *Соколски гласник* 3 (8), 1937, 1.

37 АЈ, 37–67–393.

38 Лј. Благојевић, „Модерна архитектура Београда у освит Другог светског рата: сајам, стадион, логор“ у: М. Шувковић (ур.), *Историја уметности у Србији XX век*, 2, Београд 2012, 105; А. Илијевић, „Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда између два светска рата“, *Годишњак града Београда* 58, 2011, 192; А. Кадјевић, „Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре у четвртој деценији двадесетог века“, *Историјски часопис* 45–46, 1998–1999, 271; А. Кадјевић, „Одјаци архитектуре тоталитаризма у Србији“, *DANS* 51, 2005, 46.

39 АЈ, 37–67–393; Архив Југославије, Министарство грађевина Краљевине Југославије: АЈ, 62–1505; Марковић, „Провокација...“, 167.

40 Љ. Благојевић, *Нови Београд: осборени модернизам*, Београд, 2007, 52.

41 Кадјевић, *Момир...*, 70–71; Анон., „Финансијски одбор изгласао је буџет Министарства физичког васпитања“, *Соколски гласник* 3 (8), 1937, 2.

42 Више о ефемерном спектаклу у: М. Тимотијевић, „Ефемерни спектакл за време владавине кнеза Милоша и Михајла Обреновића“, *Перискил* 31–32, 1988/89; Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја у XIX веку*, Београд, 2006, 332–333.

43 Хотел „Српска круна“, *Кашало нејокејних културних добара на јодручју града Београда*, http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/stari_grad/srpska_kruna.html.



Sl. 4. Izgradnja tribina za Gran pri (Grand Prix) trku oko Kalemegdanskog parka 1939. godine (Izvor: foto-arhiva lista *Politika*)

oko Kalemegdanskog parka. Taj događaj je organizovan u čast rođendana mladog kralja Petra II Karađorđevića (6. septembar), a organizatori su bili Automobilski klub Kraljevine Jugoslavije i novine *Politika*.⁴⁴ Uloga kraljevske porodice je bila presudna u odluci da se trke održe, iako su nemačke trupe ušle u Poljsku tri dana ranije.

Zaključak

U periodu između dva svetska rata država je imala značajnu ulogu u oblikovanju sportske arhitekture. Najveći broj građevina podignut je za sokolske domove, čijom je intenzivnom gradnjom kralj Aleksandar I širio ideologiju jugoslovenstva. Rađeni u stilovima svih regija u Kraljevini, uglavnom veoma ambicioznih planova, ti sportski objekti, koji su predstavljali i kulturne centre, često su, zbog nedostatka finansijskih sredstava, dobijali skromnija rešenja od planiranih. S tim u vezi, postoji mogućnost polemike o definisanju državne arhitekture jer je činjenica da nije samo država odvajala sredstva za izgradnju.

Najveći projekat sportske arhitekture čiji je naručilac bila država bio je olimpijski stadion, prema planu nemačkog arhitekta Marha. Iako nikada nije realizovan, pokazao je spremnost države da uloži veliki novac u sportski objekat. Pokroviteljstvo kraljevske porodice imali su i brojni sportski klubovi koji čine arhitektonsko nasleđe tog perioda.

U značajne primere državne arhitekture svrstavaju se i privremeni sportski objekti, među kojima se ističu montažni stadion za Sokolski slet održan 1930. godine i privremeno podignute tribine za gledaoce Gran pri trke u Beogradu, održane u vreme kada je već objavljen početak Drugog svet-skog rata u Evropi.

Činjenica da je u tim sportskim objektima kraljevska porodica učestvovala i na posredan i neposredan način, odnosno naručivanjem i finansiranjem ili pokroviteljstvom, nesumnjivo govori o uticaju države. Stoga, oni daju značajan doprinos arhitektonskom državnom nasleđu, i međuratnog i celokupnog arhitektonskog nasleđa Beograda, koje je umnogome doprinelo arhitektonsko-urbanističkom razvoju Kraljevine Jugoslavije.

44 „Аутомобил је слобода“, *Дани Београда*, 17. април 2016; „Гран при трка“, <http://staribeograd.weebly.com/trke-na-kalemegdanu.html>; Марија Павловић, „Архитектура београдских спортских објеката (1918–1941)“, *ЗЛУМС* 46, 2018, 180–181.

Doprinos beogradskih arhitekata izgradnji međuratnog Skoplja: urbanistički razvoj i profana arhitektura

Jelena Nenadović

Jana Milosavljević

Arhitekturu Skoplja krajem 19. veka odlikovali su jednostavni građevinski materijali, orijentalnost i tradicija balkanskih kuća. Manjak visokokvalifikovanih kadrova i sve prethodno navedeno uticalo je na prenošenje vrednosti tradicionalnog načina gradnje u 20. vek, kada se građevinama unose u grad nove i kreativne korelacije bliske sa evropskom umetnošću. Urbani i arhitektonski tokovi su u narednim decenijama bili u rukama visokoobrazovanog osoblja, nosilaca novih ideja. Sa političke i socijalne strane posmatrano, početkom 20. veka prostor Severne Makedonije je razoren balkanskim ratovima i Prvim svetskim ratom. „Usledio je težak period za grad i njegove stanovnike. Od 1912. do 1913. godine prekinute su prostorne i druge veze sa Istočnom i Južnom Makedonijom i sa Solunom. Skoplje se nakon ratova, pod vlašću Kraljevine SHS/Jugoslavije razvilo kao centar Južne Srbije. Do 1939. godine se broj stanovnika udvostručilo na oko 80.000 stanovnika, u odnosu na 1921. godinu kada je Skoplje brojalo 40.660 stanovnika.“¹

„Prvi savremeni urbanistički plan izradio je arhitekta Dimitrije T. Leko (1863–1914) 1914. godine.“² Jedan od njegovih glavnih zadataka bilo je unošenje naprednih evropskih naučnih saznanja o urbanizmu gradova koji imaju tradiciju u akademskom maniru, a koji teže da raskrste sa orijentalizmom. „Plan Dimitrija T. Leka bio je samo osnova, te 1929. godine Skoplje dobija novu urbanističku regulatornu osnovu na kojoj će zasnovati svoj urbanistički razvoj sve do 1945. godine.“³ Izgradnja Skoplja dostiže svoj zenit krajem tridesetih godina 20. veka. Podignuti objekti poseduju prepoznatljive elemente u svojoj stilskoj pripadnosti, shodno činjenici da je grad prethodno stekao status značajnog ekonomskog i političkog centra. „Od 1929. godine, kada grad postaje sedište Vardarske banovine, dolazi do značajnih promena u vođenju građevinske politike, što je rezultiralo snažnim arhitektonskim razvojem. Od malog grada sa orijentalnim kućama, tesnim i nepravilnim ulicama, ono napreduje do statusa modernog jugoslovenskog i evropskog grada. Specifično novo razdoblje i postepeno otklanjanje dotadašnje neplanske gradnje otpočelo je izborom arhitekta Josifa Mihailovića (1887–1941) za gradonačelnika, koji je autor opšteg regulacionog plana, baziranog na principima modernog urbanizma. Donet je i novi građevinski zakon sa zadatkom uređivanja periferije grada. Gradonačelnik Mihailović se zalagao za stvaranje posebnog odseka koji se bavio uređenjem grada, ukazujući na prethodno nepravilnu izgradnju bez tehničke kontrole, uz naglasak na uređenju predgrađa i stvaranju poljoprivrednog pojasa.“⁴ Bolji ekonomski uslovi omogućili su povećanje privatne i javne inicijative u izgradnji javnih i stambenih zgrada, te grad brzo menja dotadašnju fizionomiju. Stari, orijentalni deo grada ostao je sačuvan na levoj obali Vardara, dok je na desnoj predviđen novi grad sa gradskim palatama, predstavničkim kućama i administrativnim zgradama. Zbog nedostatka inženjera i arhitekata, gradonačelnik Mihailović je pozvao mnogobrojne stručnjake iz drugih delova države i ruske emigrante, čija su značajna dela odredila arhitektonsko-urbani razvoj Skoplja. Poste-

1 Т. Арсовски и Н. Ташковска-Арсова, *Прилози за урбаната и историја на Скопје од XIX и почетоците на XX век*, Скопје, 1988, 8.

2 *Исто*, 11.

3 *Нав. место*.

4 К. Грчев, *Архитектонските стилови во македонската архитектура: од крајот на 19 век и периодот меѓу двете светски војни*, Скопје, 2003, 171.

peno se stvarala povoljna klima za skladan i sistematski razvoj novog gradskog jezgra, te je u intenzivnim građevinskim aktivnostima učestvovao veliki broj beogradskih arhitekata poput Bogdana Nestorovića (1901–1975), Branislava Kojića (1899–1987), Jana Dubovog (Jan Dubový, 1892–1975) Dragutina Maslaća (1875–1937) i Milana Zlokovića (1898–1965). S obzirom na to da su podignuta zdanja izuzetnog kvaliteta, postala su trajan doprinos istoriji arhitekture Skoplja, uprkos tome što veliki broj izvedenih dela danas ne postoji usled razornog zemljotresa iz 1963. godine.

Glavna stilska opredeljenja

Od kraja 19. veka profana arhitektura je, osim ustanovljenog orijentalnog i balkanskog manira, počela da se izvodi u duhu akademizma, što se može videti na objektima poput zanatske škole „Islahana“ iz 1869. godine, turske pošte iz 1902. godine, turskog Ukumata sa kraja 19. veka, turske kase preko puta Mustaf-pašine džamije iz sredine 19. veka ili monopolske zgrade sa kraja 19. veka.⁵ Neoklasicizam se pojavljuje u varijacijama sa renesansnim, baroknim, eklektičkim ili secesijskim elementima. Renesansnim elementima odlikuju se stara Železnička stanica iz 1873. godine, Muška gimnazija iz 1902. godine, te nekoliko objekata uz vardarski kej, a neki od primera sa baroknim elementima su Skopska mitropolija iz 1783. godine, turska vojna bolnica „Crveni polumesec“ sa kraja 19. veka i Univerzitetska zgrada sa početka 19. veka.⁶

Dimitrije M. Leko (1887–1964) samostalno je 1925. godine projektovao osnovnu školu, a sa Viktorom Mesnerom zgradu Narodnog pozorišta, obe sa klasično akademskim stilskim obeležjima. U izgradnji Oficirskog doma (1929), Vilijam Baumgarten (Василий Федорович фон Баумгартен, 1879–1962) uneo je stilsko obeležje čistog ruskog akademizma, koji je u Skoplju manje kanonski strog i otvoren je prema okolini. Tridesetih godina 20. veka podignuti su objekti poput hotela „Moskva“, „Bristol“ i „Srpski kralj“ sa odlikama eklekticizma. Bogdan Nestorović je izgradnjom Narodne banke dao moderno-klasicistički doprinos i tendenciju dobijanja ujednačenih čistih formi u akademski sprovedeni ritam i naglašenu interpretaciju na klasicističkim elementima glavnog ulaza. Modernizam u Skoplju se ispoljava na projektu Milana Zlokovića za Privredni dom (1935).⁷ Taj objekat je tipičan primer modernog arhitektonskog izraza u kome su naglašeni kontrast i oblik u tretmanu masa i konstrukcije okvira. Čistim odnosima u tretmanu masa i funkcionalnoj organizaciji osnovnih prostornih jedinica odlikuje se objekat današnje Specijalne bolnice za hirurške bolesti „Sv. Naum Ohridski“, hrvatskih autora Draga Iblera (1894–1964) i Draga Galića (1907–1992) iz 1934. godine.⁸ Sa prvobitnom funkcijom Zavoda za socijalno osiguranje radnika, zdanje je izvedeno prema principima funkcionalizma, sublimirajući ideje evropske moderne.⁹ Čistoća izraza koja se sastoji od složenih komponenti ukazuje na slojevito poznavanje Losovih ideja o bezornamentalnosti, ali je postavljeno na bogato strukturirani iskustveni postupak posredstvom kojeg utvrđujemo reference na moderni stilski izraz.¹⁰

Uporedo sa predstavnicima modernizma, u Skoplju deluju i arhitekti koji rade u sličnom maniru, ali uz korišćenje više elemenata modernog racionalizma. U tom pravcu su se istakli Sotir Tomovski (Сотир Томовски, 1899–1985) u izgradnji Ženske gimnazije u Skoplju (1902) i Branislav Kojić u spoljnoj obradi školskih objekata sa modernim i realističkim tretmanom, poput osnovnih škola „Đura Jakšić“ (1931–1933) i „Car Dušan“ (1931–1933). Radio je i na ostvarenju Dečjeg doma kralja Aleksandra I (1944), izvedenog po uzoru na najmodernije evropske internate¹¹, s obzirom na to da su za potrebe modernizacije grada bili neophodni funkcionalniji prostori i bolji higijenski uslovi za izvođenje nastave nego do tada. „Kojić daje znatno drugačija rešenja svojim nagrađenim projektom za uređenje centra grada u folklorističko-romantičarskom maniru, sa vidnim doprinosom bogatog duha i širinom u postavljanju kompozicije, koji i do danas nije nadmašen. Predstavlja rešenje sa

5 Арсовски и Ташковска-Арсова, *Прилози за урбанаија историја...*, 20.

6 *Истио*, 22.

7 *Нав. месито*.

8 G. Mickovski i V. Djokić, „Okružni ured za osiguranje radnika u Skopju arhitekta Drage Iblera, 1934“, *Prostor* 23, 1 (49), 2015, 84, <https://hrcak.srce.hr/140954>.

9 Грчев, *Архитектонски стилови во македонската архитектура...*, 352.

10 *Истио*, 355.

11 С. Тошева, *Бранислав Кojiћ*, Београд, 1998, 58–59.

kompozicijom nizova folkloristički tretiranih objekata u pozadini, na koje se razvija atmosfera racionalne arhitekture, vid romantičarske gradnje i Banska administrativna palata u centru te urbane kompozicije.¹² Modernizam slede i drugi lokalni arhitekti, što se vidi na primeru nove Železničke stanice iz 1938. godine, koja je delimično porušena u zemljotresu 1963. godine. Nakon konzervatorsko-restauratorskih radova i proširenja, u zdanje biva useljen Muzej na grad Skopje. Stanica je izvedena u savremenom maniru sa naglašenim dekorativnim elementima na frizu i likovnim tretmanom glavnih i perifernih platna, na koja su aplicirani elementi vizantijske tradicije. Modernizam i racionalizam se najviše pojavljuju na manjim stambenim zgradama i drugim objektima u kojima se oseća izvesna standardizovana aplikacija na oblicima. U oblikovanju fasada izvode se horizontalne trake u malteru, kružni prozori, koplja za zastavu i drugo.

Iz prethodno navedenog očigledno je da je u arhitekturi Skoplja, na početku 20. veka, a naročito u međuratnom periodu, vidljivo okretanje arhitekata maniru akademizma i vidovima modernizma, ali bez prekidanja veza sa lokalnom tradicijom. Folkloristički motivi, detalji balkanskih kuća, simbolično su se inkorporirali u arhitekturu međuratnog perioda. Doprinos beogradskih arhitekata u Skoplju, naročito tridesetih godina, umnogome je ostavio trag originalnošću ideja autora u kombinaciji sa prethodno stečenim znanjima, kreirajući bogat diverzitet u arhitekturi jednog od važnih administrativnih centara Kraljevine Jugoslavije.

Trg oslobođenja i Banska palata u Skoplju

Naklonost visokih državnih struktura prema specifičnom pristupu i arhitektonskim konceptima doprinela je da na konkursu za Bansku palatu, 1930. godine, pobede Ivan Rik (Иван Афанасьевич Рык, 1887–1970) i Viktor Lukomski (Виктор Викторович Лукомский, 1884–1947).¹³ Oni su stvorili interesantno, ali neinventivno akademsko konkursno rešenje, odnosno monumentalnu strukturu sa umetnutim elementima srednjovekovne baštine.¹⁴ Dvojica ruskih emigranata zamislila su palatu banovine kao masivan, introvertan volumen, sa ugaonim rizalitima krunisanim pseudovizantijskim kupolama. Iznad središta kompozicije nadvijala se visoka kula, koncipirana kao hipertrofirani tambur vizantijskog tipa, nadvišen lučnim otvorima i plitkim kubetom.¹⁵ Stvarajući razigrani volumen arkadnog ritma u prizemlju i krunišući kompoziciju srednjovekovnom kulom, celokupna građevina dobija utisak tvrđave. To zdanje nije izvedeno, ali je Banska palata, današnja Skupština Severne Makedonije, izvedena prema drugom rešenju, skoro deceniju kasnije, 1939. godine, prema projektu češkog arhitekta Viktora J. Hudaka. Njegovo rešenje pokazuje očiglednu sličnost sa ranijim nagrađenim projektom Rika i Lukomskog, ali uklanja tradicionalističke elemente, čineći napore da osavremeni arhitektonski jezik.¹⁶ U toj specifičnoj purifikaciji fasadnih površina od elemenata preuzetih iz srednjovekovne crkvene arhitekture, monumentalnost izraza ostaje kao osnovni sastav volumena fasade. Primena ukrasa sa smanjenim geometrijskim sadržajem zadržana je samo na određenim stranama koje nisu dovoljno naglašene. Kabineti i unutrašnja dekoracija su najzanimljiviji deo ugrađenog ukrasnog sadržaja jer su bili izrezbareni. Jedna od takvih soba, tzv. soba rezbarija, izvedena je po crtežima Dragutina Inkiostrija Medenjaka (Carlo Inchiostri, 1866–1942). Inkiostri je primenom tradicionalnog rezbarenja podelio zidove na geometrijska polja sa različitim geometrijskim, biljnim, zoomorfnim, stilizovanim i drugim motivima. U svojoj strukturi nastoji da izmiri stilsku neusklađenost spoljne i unutrašnje arhitekture.

Imajući u vidu da je grad Skoplje, u tom periodu, kao sedište Vardarske banovine, preuzeo funkciju reprezentativnog regionalnog centra 1929. godine, već naredne 1930. raspisan je konkurs za urbano i arhitektonsko uređenje Trga oslobođenja.¹⁷ Istaknut je jedan od osnovnih zahteva – da stil zgrada trga bude „u skladu sa stilom koji je već odabran za Bansku palatu“.¹⁸ Detaljnim urbanističkim planom predviđeno je da Banska palata dominira na trgu, koji je uključivao izgradnju

12 Арсовски и Ташковска-Арсова, *Прилози за урбанаија историја...*, 22.

13 Тошева, *Бранислав Којић*, 42.

14 Грчев, *Архитектонски стилови во македонската архитектура...*, 200.

15 А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd, 2007, 394.

16 Грчев, *Архитектонски стилови во македонската архитектура...*, 201.

17 Тошева, *Бранислав Којић...*, 42.

18 Грчев, *Архитектонски стилови во македонската архитектура...*, 205.

mnogobrojnih objekata poput Palate pravde, Železničke uprave, Vojnog štaba i Glavne pošte. Danica Kojić (1899–1975) izradila je projekat za trg u stilu Banske palate, poštujući potpuno zahteve naručilaca.¹⁹ Trg je bio potpuno zatvoren zgradama međusobno povezanim monumentalnim lucima u stilu usvojene fasade Banske palate,²⁰ dok je projekat Branislava Kojića bio inspirisan balkanskom profanom arhitekturom. Prostor je konstruisao od folklorističkih građevina sa reminiscencijama na „старата скопска архитектура“²¹, zbijenih malih prozora u nizu, četvoroslivnih krovova i dimnjaka dekorativnih kapa. Veoma uspešno idejno rešenje i znalački postignuto stilsko jedinstvo monumentalnih objekata na Trgu oslobođenja predstavlja prvi i jedini primer primene elemenata narodnog graditeljstva na tako velikom kompleksu.²² U štampi se oba rešenja bračnog para navode kao zajednički rad, s obzirom na to da je žiri, kada je ustanovio imena autora, drugu nagradu pripojio prvoj, proglašivši je njenom varijantom. Međutim, sami autori se nisu slagali sa odlukom žirija jer je kao takva predstavljala kršenje prava samostalnosti stručnjaka. Teško bi danas bilo razgraničiti njihov pojedinačni doprinos u urbanističkom i stilskom rešenju zadatka, s obzirom na to da su fotografije projekata sačuvane u fragmentima, a jedini dokaz o toj anegdoti je sećanje autora.²³ Druga nagrada je dodeljena Janu Dubovom.²⁴

Trg kralja Petra, danas Trg Makedonija

U određenom vremenskom periodu, na tadašnjem Trgu kralja Petra podignuto je, u isto ili približno vreme, više zdanja koja su formirala vizuelni identitet trga. Jedna od zanimljivijih je zgrada Narodnog pozorišta, koja, iako se nalazi na drugoj strani keja, aktivno učestvuje u definisanju opšte siluete trga.²⁵ Te godine se poklapaju sa izgradnjom Oficirskog doma Vilijama Baumgartena, čvrstog akademika, ruskog imigranta. Bogdan Nestorović kao protivtežu Oficirskom domu podiže monumentalnu zgradu Narodne banke u specifičnom maniru evropskog akademizma. Konačno, usred širokih rasprava o potrebi podizanja javnih zgrada u nacionalnom stilu, Milan Zloković odmah do zgrade Narodne banke projektuje zgradu Privrednog doma, koja je potpuno usklađena sa dizajnom i referencama na arhitekturu modernizma.

Oficirski dom

Vilijam Baumgarten je autor jedne od najzanimljivijih zgrada, Oficirskog doma (1929), koju izvodi snažnim akademskim pristupom u tretmanu kompozicije, organizacije i dekoracija. Taj objekat je naručilo Ministarstvo vojske i mornarice radi koncentrisanja društvenog života vojne elite u Skoplju i okolini. Posebni značaj tog objekta potvrđuje prisustvo kralja Aleksandra I Karađorđevića na zvaničnom otvaranju.²⁶ U pogledu lokacije, uslovi su nametani njenim položajem uz kej, doprinoseći osnovnoj organizaciji duž jedne ose, otvarajući prostor za razvoj bočnih fasada. Kruti koncept bloka koji obuhvata zgradu, kao prepoznatljiva akademska karakteristika, održava uravnoteženu kompoziciju sa preciznim izborom elemenata i stilova. Do prvog horizontalnog venca fasada je obrađena naglašenom rustifikacijom, što vizuelno postavlja objekat na čvrstu osnovu. Dominantna je specifična obrada ugla, koji je okrenut ka trgu i koji u suštini predstavlja ulaznu fasadu. Efekat bogate i plastično obrađene fasade stvaraju pilastri, pričvršćeni na fasadno platno, koji se protežu u visinu dve trećine zdanja, kao replika bočne fasade. Na poljima koja zatvaraju lukove ispod krune, kao i na bočnoj fasadi, renesansno su izrađeni kružni medaljoni. „Program ugaone i bočne fasade prema reci je idejno srodan, a smiruje se na drugoj bočnoj fasadi, u kojoj se ritmička kompozicija prozorskih otvora realizuje u akademskom maniru, ali i sa dodatnom komplikacijom programskog jezika uz uvođenja bifora i trifora u polukružnim nišama, čije poreklo upućuje na kasnovizantijsku

19 Тошева, Бранислав Којић..., 42.

20 Исто, 43.

21 Грчев, Архитектонски стилови во македонската архитектура..., 208.

22 Тошева, Бранислав Којић..., 43.

23 Исто, 42.

24 Грчев, Архитектонски стилови во македонската архитектура..., 206.

25 Исто, 211.

26 Исто, 215.

tradiciju.²⁷ Takva kompilacija raznovrsnih stilskih oblika daje celokupnoj kompoziciji određeni stepen eklekticizma, ali još uvek sprovedenog u okviru krute akademske konceptualne strukture. Dominantni piramidalni kraj kule nikada nije završen, a zgrada je ostala na svom mestu do zemljotresa 1963. godine. Ostala je upamćena po karakterističnoj silueti tornja sa ravnim krovom. U kompoziciji sa zgradom Narodne banke koja se nalazi direktno naspram njega, takođe uz obalu Vardara, Oficirski dom čini „kapiju“ evropskog Skoplja.

Narodna banka

Bogdan Nestorović je, radeći kao šef Tehničke službe Narodne banke Jugoslavije u međuratnom periodu, izgradio filijale u Bitolju 1932. godine, Skoplju 1933, Dubrovniku 1936, Mostaru 1937, Šapcu 1938, Kragujevcu 1939, Karlovcu 1940 i Užicu 1941. godine.²⁸ Filijala u Skoplju je porušena u zemljotresu 1963. godine, pa o njoj možemo govoriti na osnovu planova²⁹, fotografija i novinskih zapisa, a sudeći po njima, to je bila jedna od najvećih filijala koju je Nestorović projektovao.³⁰ Podignuta je na Trgu kralja Petra, naspram Oficirskog doma. Sačinjavali su je parter i tri sprata. U parteru i jednom delu prvog sprata bile su smeštene prostorije banke, dok su ostali spratovi bili namenjeni za stanovanje činovnika banke.³¹ Ta zgrada je zamišljena kao vizuelni pandan Baumgartenovom Oficirskom domu, sa polukružnim portikom koji predstavlja centralni motiv, dok su fasade izvedene pod jakim uticajem modernizma. Da bi to zdanje bilo reprezentativno, autor je monumentalizovao svoj arhitektonski rečnik upotrebom stubova i pilastara, dok je projekat celine razradio pomoću nekoliko povezanih hijerarhijskih sistema.³² Moderni duh je naglašen u obradi monumentalnih bočnih ulaza i postavkom držača za zastavu. Koherentnost je na fasadama ostvarena odmerenim i elegantno proporcionalnim detaljima. Bočna fasada okrenuta prema obali Vardara mnogo doslednije ukazuje na monumentalno rešenje u duhu evropskih modela, u kojima se čita arhitektonska disciplina u strogom i geometrijskom ritmu otvora i platna. Svojom monumentalnošću taj objekat je značajno uticao na prostorne odnose unutar trga.

Privredni dom

Podizanje Privrednog doma, građenog u periodu između 1933. i 1935. godine, znatno je doprinelo definitivnom regulisanju glavnog trga, na kojem su se već nalazili akademski koncipirani objekti Narodne banke i Oficirskog doma. Svojim objektom Milan Zloković je trgu ulio dah modernizma. Tome je sigurno doprineo i investitor, koji uslovima konkursa nije nametao stilsku koncepciju objekta.³³ Traženo je reprezentativno zdanje, po visini jednako Narodnoj banci. To su bili jedini zahtevi naručioca. Zloković je ostvario objekat kapriciozno razuđenog volumena punog burnih sukoba različitih motiva. Zgrada je izvedena u skeletu od armiranog betona, sa delimičnom primenom zidova od opeke. Od armiranog betona su i međuspratna konstrukcija i konstrukcije temelja. U zgradi su smeštene privredne organizacije Skoplja, a biblioteka, restoran, bioskop i prodavnice, neki su od dodatnih sadržaja koji su objekat učinili prijatnim za stanovnike i strance.³⁴ Privredni dom je projektovan i izveden neposredno posle Okružnog ureda za osiguranje radnika Draga Iblera i Draga Galića, pa se samim tim nameće poređenje između ta dva nesumnjivo najznačajnija modernistička objekta u Skoplju.³⁵

27 *Исцїо*, 216.

28 A. Kadjević, „Podružnica Narodne banke Jugoslavije (1935.-1936.) u Dubrovniku arhitekta Bogdana Nestorovića“, *Prostor* 27, 2 (58), 2019, 211, <https://hrcak.srce.hr/230944>.

29 Г. Константиновски, *Градишелиије во Македонија: XVIII-XX век*, Скопје, 2001, 51.

30 С. Максић, „Дело Богдана Несторовића у Јужној и Југоисточној Србији“, *Лесковачки зборник* 41, 2001, 267.

31 С. Максић, „Живот и дело архитекте Богдана Несторовића“ (магистарски рад), Београд, 2000, 59.

32 Максић, „Дело Богдана Несторовића...“, 267.

33 М. Ђурђевић, „Живот и дело архитекте Милана Злоковића“, *Годишњак града Београда* 38, Београд, 1991, 159.

34 *Нав. местїо*.

35 З. Маневић, *Злоковић*, Београд, 1989, 25.

Narodno pozorište

Složeni put koji je pratio događaje u vezi sa izgradnjom Narodnog pozorišta počeo je 1921. godine, kada je arhitekta Josip Bukavac završio pripremu planova i tehničke elaborate, te projekat biva odobren u aprilu iste godine. Bukavac je dugo vremena nadgledao radove, nakon čega je u Skoplje dolazio samo povremeno, da bi konačno radove u vezi sa daljom izgradnjom preuzeo inženjer E. Bronstein. Izvršio je izvesne izmene na pozornici, iza scene, u rasporedu gledališta i druge manje intervencije na koje je pristao prvobitni arhitekt Bukavac.³⁶ Projekat sa modifikacijama završen je u decembru 1921. godine, a on je predvideo ozbiljno redizajniranje fasade i uravnoteženje njenog volumena. Nakon što je Bronstein napustio mesto šefa radova, na njegovo mesto je došao arhitekt Sergej Beljaevski. Preuzeo je određene inženjerske angažmane za uređenje prostora oko pozorišta, a takođe je insistirao na tome da se drvena krovna konstrukcija zameni čeličnom. Prerana smrt tog arhitekta doveće do kratkotrajnog angažmana Dimitrija M. Leka 1925. godine, nakon čega je angažovan Petar Gačić (1878–1949), kao glavni arhitekt poslednjih faza, sa saradnicima Viktorom Mesnerom i Vsevolodom Aleksandrovičem Tatarinovicim (Всеволод Александрович Татаринов). Pozorište je svečano otvoreno 26. oktobra 1927. godine. Uočljiv je klasični akademizam, ali na način koji se razlikuje od prethodno spomenutih objekata Oficirskog doma i Narodne banke.³⁷ Krajnji rezultat je interesantan, budući da je na njegovom ostvarenju radilo nekoliko arhitekata sa akademskim opredeljenjima.

Palata Ristić

Apotekar Vladislav Ristić je 1925. godine naručio projekat za svoju palatu u samom centru Skoplja. Arhitekt projekta je bio Dragutin Maslač, a izgradnja je završena već 1927. godine. To zdanje predstavlja vizuelni završetak ose trga i mosta, te svojom monumentalnošću, upečatljivom obradom i koloritom dominira današnjim Trgom Makedonija. Tako je postalo i stožer urbanističkog razvoja glavne ulice u pravcu stare Železničke stanice. Palata je velelepna i upadljiva, sa podrumom i prizemljem u kome se nekada nalazila velika Ristićeva apoteka, zatim se nadovezuju mezanin i tri sprata, sa po dva stana na svakom spratu. Završna obrada fasada prizemlja i mezanina izvedena je od debelog sloja cementnog maltera koji je rustično obrađen. Plastična dekoracija tog dela kuće je raznovrsna, sa geometrijskim i floralnim motivima, a posebna pažnja je posvećena ulaznom segmentu, gde su dva kanelovana stuba sa stilizovanim volutama, povezana niskim zabatom. Fasada gornjih spratova malterisana je tako da se smenjuju bele i žute partije. Snažni sokl je dominantan element pročelja, inače često primenjivan element u međuratnoj arhitekturi. Krov palate sadrži bogato profilisan frizni venac, dok je u zoni potkrovlja raskošna balustrada, bogato ukrašena floralnim, zoomorfnim i heraldičkim elementima, kao što je grb grada. U toj zoni stoje po dve muške i dve ženske figure koje simbolizuju Asklepija i Higijeju. Muške figure nose na sebi antičku odeću, u rukama drže po svitak i zmiju, kao simbol učenosti i mudrosti, dok ženske imaju duge kose i nose pehar u rukama, kao simbol lekovite tečnosti. Između figura je reljefno polje sa volutama, vencem od lišća i grbom grada, a na vrhu posuda oko koje se uvijaju dve zmije. Palata odražava tendencije u arhitekturi između dva svetska rata na našim prostorima. Arhitekt se odlučio za akademsko rešenje prostora koje karakterišu simetrična kompozicija fasade i raspored unutrašnjeg prostora. Dekoracija fasade izvedena je u klasicističkom i secesijskom maniru. Palata se ističe kao stilski bogata i vizuelno upečatljiva celina. Uz manja oštećenja zdanje je preživelo zemljotres 1963. godine, a 1985. godine proglašeno je za kulturno dobro.³⁸

Zaključak

U 19. veku i prvoj deceniji 20. veka prostor današnje Republike Severne Makedonije bio je još uvek pod Osmanskom vlašću. Nakon balkanskih ratova, oblast ulazi u sastav Kraljevine Srbije. Shodno tome, do tada nisu postojale mogućnosti ni za razvoj nacionalnog stila, ni za upliv drugog

36 Грчев, *Архитектонскије стилови во македонската архитектура...*, 221.

37 *Истѝо*, 223.

38 М. Јанакова Грујић, *Архитекѝа Драѓуѝин Маслаћ (1875–1937)*, Београд, 2006, 54–59.

arhitektonskog uticaja. Po završetku Prvog svetskog rata, Skoplje u novoosnovanoj državnoj zajednici Srba, Hrvata i Slovenaca doživljava ekonomski i kulturni procvat, koji je naročito zabeležen nakon što je Skoplje odabrano za sedište Vardarske banovine 1929. godine. Započelo se sa intenzivnim ulaganjima u infrastrukturu grada, kada su veliki doprinos vizuelnosti u međuratnom periodu dali mahom beogradski arhitekti Milan Zloković, Bogdan Nestorović, Dragutin Maslač, Branislav Kojić i drugi. Svaki od njih je oplemenio grad arhitektonskim rešenjima na kojima se ocrtavaju lično iskustvo i stilska opredeljenja, ne prenoseći direktno inostrane uzore, već težeći svom specifičnom stilu. Stoga ne iznenađuje da je Skoplje, od arhitektonski i socijalno nedovoljno razvijenog grada pod orijentalnim uticajem, postalo evropski centar sa reprezentativnim građevinama u akademskom maniru i koraku sa modernističkim tendencijama međuratnog perioda. U ovom izlaganju se govorilo o nekoliko najreprezentativnijih primera koji su se nalazili na dva glavna trga, Trgu oslobođenja i Trgu kralja Petra (današnji Trg Makedonija), u samom centru grada. Ta monumentalna zdanja, čiji su autori pomenuti beogradski arhitekti, oplemenila su centar grada i svojom vizuelnošću doprinela stvaranju identiteta međuratnog Skoplja. U vreme Drugog svetskog rata grad je bio pod okupacijom bugarskih i nemačkih vlasti, nakon čega se beleže приметna stagnacija i ekonomsko propadanje. Period njegovog preporoda nastupa u uslovima nacionalnog osamostaljivanja u okviru jugoslovenske zajednice nakon Drugog svetskog rata.

Arhitekti i umetničke grupe

Djelovanje arhitekata Udruženja umjetnika Zemlja u Dalmaciji

Antun Baće

Dalmacija u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca

Kada u studenom 1918. godine srpska vojska ulazi u dalmatinske gradove, dočekan je s gotovo nepodijeljenim oduševljenjem.¹ No oduševljenje koje je, s jedne strane, vodila iskrena vjera u ostvarenje južnoslavenske državne zajednice u kojoj će bratski narodi ostvariti gospodarski i kulturni prosperitet, a s druge, strah od talijanskog iredentizma, bilo je kratkog vijeka. Najsiromašnija pokrajina Austro-ugarske monarhije vrlo brzo će se susresti s realitetom u kome je jedan rigidni, centralistički sustav uprave tek zamijenjen drugim, a oduševljenje će zamijeniti ogorčenost. Gorući problemi poput prometne izoliranosti pokrajine ili provedbe agrarne reforme i dalje nisu rješavani, ili su rješavani presporo, a svaki vid javnog iskazivanja nezadovoljstva i dalje je suzbijan policijskom represijom.²

Kao i ostatak Kraljevine, Dalmacija je bila pokrajina s pretežno ruralnim stanovništvom te nekolicinom većih gradova. Po potpisivanju Rapalskih ugovora, kojima je 1921. konačno riješeno pitanje razgraničenja između Kraljevine SHS i Kraljevine Italije, dotadašnje upravno središte Dalmacije, Zadar, pripalo je Italiji. Bez Zadra, dva najveća urbana središta Dalmacije bila su Split i Dubrovnik.³

U upravnom smislu Dalmacija je od 1922. godine podijeljena na dvije oblasti, Splitsku i Dubrovačku. Nakon uvođenja šestojanuarske diktature 1929. godine i podjele države na banovine, Split postaje središtem Primorske banovine, a Dubrovnik gubi ulogu upravnog središta i biva pripojen Zetskoj banovini sa središtem na Cetinju.⁴

Spomenimo i da su gradsku upravu tek kraće vrijeme vodila demokratski izabrana tijela; izbori za lokalnu samoupravu raspisani su u Dalmaciji tek 1926. godine, do kada su gradovima upravljali imenovani upravitelji – komesari.⁵ Već 1928. godine, nakon atentata na Stjepana Radića u Skupštini, raspuštena su demokratski izabrana gradska vijeća, a sljedeće 1929. sazvana nova, imenovana od središnje državne vlasti. Ovakav način lokalne uprave zadržan je sve do kraja razdoblja, čak i nakon što je 1939, po potpisivanju sporazuma Cvetković-Maček, formirana Banovina hrvatska.⁶

Obilježja urbanizma i arhitekture Splita i Dubrovnika između dva svjetska rata

Nakon aneksije Zadra, novo upravno, gospodarsko i kulturno središte Dalmacije postaje Split. Pridonijelo je to naglom porastu broja stanovnika te širenju grada, koje prati i ulaganje u infrastrukturu. Dvadesetih godina, kada nastupa nagli urbani razvoj Splita, gradom upravlja popularni gradonačelnik Ivo Tartaglia, koji uspijeva riješiti niz komunalnih problema.⁷ Razvoj

1 A. Jakir, *Dalmacija u međuratnom razdoblju 1918.-1941.*, Zagreb, 2018, 69–70.

2 Isto.

3 Isto, 74–79.

4 Isto, 80.

5 Isto, 83; F. Mirošević, „Borba za općinsku samoupravu u južnoj Dalmaciji od 1918.-1929.“, *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, 23, 1990, 149–154; Z. Jelaska Marijan, *Grad i ljudi: Split 1918.-1941.*, Zagreb, 2009, 118.

6 A. Jakir, *Dalmacija...*; F. Mirošević, „Političko opredjeljivanje birača kotara Dubrovnik 1931.–1940.“, *Časopis za suvremenu povijest*, 1(2011), 2011, 155–182; Z. Jelaska Marijan, *Grad i ljudi...*, 118–142.

7 Z. Jelaska Marijan, *Grad i ljudi...*, 149–265; A. Jakir i M. Buljan (ur.), *Ivo Tartaglia: političar i intelektualac. Zbornik radova sa znanstvenog skupa 23. i 24. rujna 2013.*, Split, 2016.

gospodarstva, u kojem industrija ima sve izraženiju ulogu, kočila je već spomenuta slaba prometna povezanost. Naime, Split, iako najveća luka tadašnje države, bio je iznimno slabo željeznički povezan s unutrašnjošću.⁸

Gradska uprava Splita već je početkom dvadesetih godina postala svjesna potrebe donošenja regulacijskog plana, za što je zasigurno među najzaslužnijima bio arhitekt Petar Senjanović, član gradske uprave i predsjednik splitske sekcije Udruženja jugoslavenskih inženjera i arhitekata.⁹ Godine 1923. raspisan je međunarodni natječaj za regulacijski plan, jedan od prvih izrađenih i usvojenih urbanističkih planova u tadašnjoj državi.¹⁰ Natječaj za regulacijski plan tek je jedan od čak 27 arhitektonskih i urbanističkih natječaja koji su provedeni u Splitu tijekom međuratnog razdoblja, čemu je u mnogome pridonijela aktivnost sekcije Udruženja jugoslavenskih inženjera i arhitekata, no i stručna ekipiranost gradskih, a kasnije i banovinskih tehničkih službi. Od 1920. u Splitu djeluje i Državna srednja tehnička škola. Split je, naime, tijekom međuraća uspio stvoriti jaku lokalnu, suvremeno orijentiranu arhitektonsku scenu, s nizom mladih, suvremeno orijentiranih arhitekata, mahom školovanih u Pragu, ali i Parizu, Beču i Zagrebu.¹¹ Split se otvara modernoj arhitekturi pionirskim radovima Josipa Kodla, zaposlenog u Tehničko-građevnom odjeljenju Općine (Meteorološki opservatorij na Marijanu, Dom „Gusara“, osnovna škola Manuš-Dobri).¹²

Za razliku od Splita, drugo po veličini dalmatinsko urbano središte, Dubrovnik, teže se nosilo s komunalnim i urbanističkim problemima. Gubeći postupno obilježja regionalnog upravnog središta, bez dostatnih vlastitih političkih, poduzetničkih i intelektualnih potencijala, bit će osuđen na usporeniji gospodarski i urbani razvoj. Uz razvijenu trgovinu, obrte i brodarstvo, sve više oslonjen na turizam kao glavnu gospodarsku djelatnost, Dubrovnik će tijekom međuratnog razdoblja ipak zadobiti nove prostorne konture, proširivši se na dotadašnje prigradske zone Gruža i Lapada.¹³ Iako je sama izgradnja u skladu sa zakonskim propisima nadzirana od općinskih vlasti, ključna odrednica urbanizacije Dubrovnika u međuratnom razdoblju je nepostojanje prostorno – planske regulative. Za razliku od dvadeset i sedam splitskih, u Dubrovniku su tijekom istog razdoblja provedena tek dva javna natječaja i to za preuređenje i proširenje Gradske kavane 1931. godine te za izgradnju Burze rada 1940. godine.¹⁴ U Dubrovniku je djelovao mali broj stalno nastanjenih arhitekata i građevinskih inženjera, pa se u takvoj situaciji otvarao određeni prostor projektantima iz drugih, većih sredina, prvenstveno Zagreba, zatim Ljubljane, Beograda Splita i Sarajeva.¹⁵ Za razliku od Splita, mogli bismo reći da je uvođenje moderne arhitekture u Dubrovniku bilo projekt jedne osobe – Koste Strajnića. Zaposlivši se 1928. godine kao pomoćnik dubrovačkog konzervatora Marka Murata, Strajnić će svojim pisanjem i uz pomoć osobnih kontakata u lokalnoj sredini promovirati suvremenu arhitekturu.¹⁶ Za provedbu javnog natječaja za preuređenje i proširenje Gradske kavane (1931–1934), kao i za angažman Nikole Dobrovića, koji će nakon realizacije hotela Grand na Lopudu 1936. godine i dalje djelovati u Dubrovniku, zasluge je potrebno pripisati upravo Strajniću.¹⁷ Polemika oko problema uvođenja moderne arhitekture u povijesna okruženja dalmatinskih gradova, koju je Strajnić s urednikom splitskog *Novog doba* Vinkom Brajevićem vodio krajem 1930. i početkom 1931. godine, nadrasla je lokalne okvire te uključila brojne arhitekate i intelektualce, no, što još važnije, senzibilizirala širu javnost za probleme suvremenog arhitektonskog stvaralaštva, kao i za ulogu arhitekta u oblikovanju urbanog okoliša.¹⁸

8 Z. Jelaska Marijan, *Grad i ljudi...*, 149–164.

9 D. Tušek i A. Grgić, „Doprinos Petra Senjanovića urbanističkom planiranju Splita“, u: *Petar Senjanović: splitski planer i graditelj: iz Ostavštine Sveučilišne knjižnice u Splitu*, Split, 2007.

10 D. Tušek, *Arhitektonski natječaji u Splitu: 1918.-1941.*, Split, 1994, 32–41.

11 Isto, 11–18.

12 S. Piplović, „Splitski arhitekti Š. Nakić i J. Kodl“, *Kulturna baština*, 12(1987) 17, 1987, 93–102.

13 M. Benić Penava i F. Mirošević, *Političke i gospodarske prilike u Dubrovniku i okolici tridesetih godina dvadesetog stoljeća*, Dubrovnik, 2019; A. Baće, „Arhitektura Dubrovnika između dva svjetska rata“ (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb, 2015, 59–63.

14 A. Baće, *Arhitektura Dubrovnika...*, 87–89.

15 Isto, 80–82.

16 I. Viđen, „Biografska studija o Kosti Strajniću“, u: *Kosta Strajnić, Dubrovnik bez maske i polemika s Vinkom Brajevićem o čuvanju dalmatinske arhitekture*, (ur.) I. Viđen, Zagreb, 2007, 7–79.

17 A. Baće, *Arhitektura Dubrovnika...*, 162–175.

18 A. Baće, *Arhitektura Dubrovnika...*, 167–172; A. Baće, „Međuratna arhitektura Dubrovnika i nasljeđe Mediterana“, u: J. Gudelj i P. Marković (ur.), *Zbornik Dana Cvita Fiskovića VI.*, Zagreb, 2016, 162–164.

Udruženje umjetnika Zemlja i arhitektura

Udruženje umjetnika Zemlja osnovano je u Zagrebu u veljači 1929. godine, dakle svega mjesec dana nakon uvođenja šestojanuarske diktature – političke prijelomnice koja je mladu državu još dublje gurnula u ponor ideoloških i nacionalnih sukoba. Ciljevi i strategije djelovanja Zemlje bili su jasno zacrtani programom Udruženja, usvojenim u svibnju iste godine.¹⁹ Osim lijevog, socijalno angažiranog djelovanja, koje je izazivalo prijepore još za vrijeme djelovanja Udruženja, a kasnije neizostavno bilo u fokusu gotovo svih interpretacija,²⁰ ključna programska orijentacija bila je ostvarenje nezavisnog, nacionalnog likovnog izraza, koja, kako recentno naglašava Petar Prelog, „bez dvojbe pripada domeni kulturnog nacionalizma“.²¹ Iako će do postupnog razmimoilaženja među članstvom doći, kako iz ideoloških, tako i umjetničkih razloga, a deklarativno zagovarani kolektivizam nadvladat će umjetnički individualizam, Udruženje je svojim jasno artikuliranim i dobro organiziranim djelovanjem ostavilo neizbrisiv trag na hrvatskoj kulturnoj sceni. U svega šest godina organizirano je osam izložbi na kojima je sudjelovalo trideset sedam umjetnika i tri gostujuće skupine (Radna grupa Zagreb, Novi umjetnici iz Sofije i Radnička slikarska škola Petra Dobrovića iz Beograda), s više od devet stotina izloženih radova.²²

Iznimno važan segment djelovanja Zemlje predstavlja arhitektura, a njegovoj problematici i interpretaciji posvećene su zasebne studije.²³ Naime, vrijeme osnutka Udruženja, osim što je bilo politički turbulentno, poklapa se s afirmacijom moderne arhitekture u Zagrebu. Zagreb se već od kraja 19. stoljeća etablirao kao gravitacijsko umjetničko središte; 1880. godine utemeljen je Muzej za umjetnost i obrt s Obrtnom školom, na kojoj od 1892. djeluje graditeljski tečaj, začetak srednje Graditeljske škole. U ovoj će školi stručno obrazovanje započeti brojni protagonisti međuratne arhitekture Zagreba i Hrvatske. Po završetku rata, 1919. godine, u Zagrebu se otvara Tehnička visoka škola sa studijem arhitekture, a 1926. pri Akademiji likovnih umjetnosti, čiji je dekan tada Ivan Meštrović, pokrenut je Arhitektonski odjel, što će uz neizbježne antagonizme, potaknuti živost zagrebačke arhitektonske scene. Otvorenosti zagrebačke sredine za aktualna arhitektonska zbivanja tijekom dvadesetih godina 20. stoljeća pridonio je i povratak generacije arhitekata s inozemnih fakulteta i majstorskih radionica u Beču, Pragu, Dresdenu, Frankfurtu, Berlinu, Budimpešti, Parizu.²⁴

Arhitekturu Zemlje obilježit će tako šire tendencije na zagrebačkoj i europskoj arhitektonskoj sceni. Jedan od osnivača udruženja, autor manifesta i njegov predsjednik tijekom čitavog postojanja, bio je arhitekt Drago Ibler (1894–1964), voditelj studija arhitekture na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu. Ibler je arhitekturu diplomirao u Dresdenu 1921. godine, a potom je dvije godine proveo u majstorskoj radionici Hansa Poelziga na Umjetničkoj akademiji u Berlinu.²⁵ Upravo je boravak u Berlinu, „poprištu propulzivne ekspresionističke arhitektonske scene – s Poelzigom, Gropiusom, Tautom, Misom van der Roheom, Mendelshonom, kao najistaknutijim eksponentima – i središtu kulturne razmjene između kapitalističkog Zapada i komunističke Rusije“²⁶ odredio u umjetničkom smislu Iblera, no i njegovu dvojaku ulogu – profesora arhitekture na državnoj, kraljevskoj akademiji

19 P. Prelog, „Udruženje umjetnika Zemlja: od društvene angažiranosti do kulturnog nacionalizma“, u: D. Markotić i P. Prelog, (ur.), *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929.-1935.*, katalog izložbe, Zagreb, 2019, 15–16.

20 Za najrecentnije interpretacije ovog aspekta djelovanja Zemlje vidi: I. Hanaček, A. Kutleša i V. Vuković (ur.), *Problem umjetnosti kolektiva – slučaj Zemlja*, Zagreb, 2019.

21 P. Prelog, „Udruženje umjetnika Zemlja: od društvene angažiranosti...“, 24. Svu složenost uloge Zemlje u širem ideološkom, političkom i umjetničkom kontekstu vrlo precizno i koncizno izlaže Igor Zidić povodom retrospektivne izložbe Udruženja 1971. godine. I. Zidić, „Slikarstvo, grafika, crtež“, u: *Kritička retrospektiva «Zemlja»*, katalog izložbe, Zagreb, 1971, 11–18.

22 P. Prelog, „Udruženje umjetnika Zemlja (1929.-1935.) i umjetničko umrežavanje“, *Život umjetnosti*, vol. 99 no. 2, 2016, 32.

23 Ž. Čorak, „Arhitektura“, u: *Kritička retrospektiva «Zemlja»*, katalog izložbe, Zagreb, 1971, 139–151; T. Bjažić Klarin, „Arhitektura Udruženja umjetnika Zemlja – od novog stilskog izraza do nositelja društvene mijene“, u: D. Markotić i P. Prelog (ur.), *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929.-1935.*, katalog izložbe, Zagreb, 2019, 67–93.

24 D. Radović-Mahečić, „Internacionalna retorika – domaći odgovori“, u: D. Radović – Mahečić (ur.), *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Zagreb, 2007, 17–18.

25 Ž. Čorak, *U funkciji znaka, Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, 215.

26 T. Bjažić Klarin, „Arhitektura Udruženja umjetnika Zemlja...“, 69.

te predsjednika avangardnog, ljevičarskog udruženja umjetnika, ulogu koju je s jedne strane osiguravala naklonost Ivana Meštrovića, a s druge Miroslava Krleže.²⁷

Ibler je jedini arhitekt koji izlaže na prvoj izložbi Udruženja u Zagrebu u studenom 1929, kao i na drugoj izložbi, u Parizu, u proljeće 1931. godine. Na trećoj izložbi, u studenom 1931, kao gosti izlažu Lavoslav Horvat, Stjepan Planić, Mladen Kauzlarić, Stjepan Gomboš, Zdenko Strižić i Josip Pičman. Iblerovi diplomirani studenti Planić, Kauzlarić i Horvat od četvrte izložbe grupe navode se kao punopravni članovi Udruženja, a kao gost na izložbama redovit je Stjepan Gomboš, koji s Kauzlarićem ima projektantski biro. Na petoj izložbi, u travnju 1934. godine, kao član Udruženja izlaže i Drago Galić, još jedan Iblerov student i suradnik.²⁸ Na četvrtoj izložbi Zemlje gostuje i Radna grupa Zagreb, koja zajedno s članovima Zemlje potpisuje izložbeni temat „Kuća i život“, analitički pristupivši problemu radničkog stanovanja na periferijama Zagreba. Naime, arhitekti kratkotrajno okupljeni u Radnoj grupi Zagreb sudjelovat će kao nacionalna sekcija u radu četvrtog kongresa CIAM-a u Ateni u kolovožu, sljedeće, 1933. godine prezentacijom urbanističkih planova za širenje Zagreba.²⁹ Tematski prikazi uvjeta života na selu i na gradskoj periferiji, javit će se i na petoj i šestoj izložbi Udruženja, a pripremit će ih arhitekt Stjepan Planić uz suradnju slikara Ernesta Tomaševića i Krste Hegedušića.³⁰

Upravo će tematski prikazi biti najeksplicitniji iskaz socijalnog angažmana arhitekata okupljenih u Udruženju. No, kako je to, povodom retrospektivne izložbe 1971. godine, zaključila Željka Čorak „prava metoda društvenog angažmana arhitekture nije mogla počivati na elementu razobličavanja, već isključivo na afirmativnom elementu uobličavanja: gradnje, formiranja, konstrukcije, kreativnog napora za ljudskim svijetom.“³¹ Uslijed izostanka subvencioniranih programa socijalne stanogradnje arhitekti-članovi Udruženja na izložbama će, uz javne građevine, ponajčešće predstavljati projekte i realizacije najamnih kuća, te obiteljskih kuća i vila, kojima, iako ograničeni interesima i željama naručitelja, nastoje s funkcionalnog gledišta što kvalitetnije osmisлити stambene prostore, ili, kao što piše Željka Čorak, „ostvariti optimalne prototipove ljudskih boravišta.“³² Naravno da će takav koncept biti izložen kritikama oponentata, pa tako arhitekt Marko Vidaković, inače autor jedne od prvih modernističkih vila Zagreba, vile Pfefferman (1928–1929), uočava „nepremostiv jaz između teorijskog očajivanja i faktučne prakse izlagača.“³³

Arhitektonski projekti i realizacije u Dalmaciji prezentirani na izložbama Zemlje

No, ako i prihvatimo tezu da projekti članova udruženja izlagani na zajedničkim izložbama, bez obzira na status, zahtjeve i interese naručitelja, predstavljaju „optimalne prototipove ljudskih boravišta“, moguće je uočiti načelnu formalnu razliku između oblikovnih rješenja koje arhitekti koriste pri projektiranju za razvijeno urbano središte, Zagreb, te onih predviđenih za dalmatinske gradove i ladanjska boravišta.

Prvi projekti za Dalmaciju javljaju se na trećoj izložbi Zemlje, održanoj u Zagrebu u Umjetničkom paviljonu u rujnu 1931. godine. Mladen Kauzlarić i Stjepan Gomboš izlažu tada projekt za adaptaciju i proširenje Gradske kavane u Dubrovniku, Lavoslav Horvat projekt Banovinske bolnice u Splitu, a Zdenko Strižić i Josip Pičman svoj natječajni rad za regulaciju Bačvica u Splitu.³⁴

Kauzlarić i Gomboš na natječaju za Gradsku kavanu podijelili su drugu nagradu s Nikolom Dobrovićem (prva nije dodijeljena), a njihov je rad izabran za izvedbu. Uspješan raspis natječaja te realizacija Gradske kavane može se smatrati prijelomnim događajem za afirmaciju moderne

27 Isto.

28 I. Reberski, „Dokumentacija, kronologija, bibliografija, biografije“, u: *Kritička retrospektiva «Zemlja»*, katalog izložbe, Zagreb, 1971, 193–204.

29 T. Bjažić Klarin, „Radna grupa Zagreb – osnutak i javno djelovanje na hrvatskoj kulturnoj sceni“, *Prostor*, 13(2005) 1(29), 2005, 46–50; T. Bjažić Klarin, „Arhitektura Udruženja umjetnika Zemlja...“, 82–89.

30 T. Bjažić Klarin, „Arhitektura Udruženja umjetnika Zemlja...“, 89–93

31 Ž. Čorak, „Arhitektura...“, 141.

32 Isto, 142.

33 Preuzeto iz: T. Bjažić Klarin, „Arhitektura Udruženja umjetnika Zemlja...“, 88.

34 I. Reberski, „Dokumentacija, kronologija...“, 195–196.



Sl. 1. Mladen Kauzlarić i Stjepan Gomboš, Gradska kavana u Dubrovniku (Izvor: D. Radović-Mahečić (ur.), *Moderna arhitektura...*)

arhitekture u Dubrovniku (sl. 1).³⁵ Reorganizacija zapuštenog aglomerata u samom središtu grada, rezultirala je ostvarenjem iznimne prostorne vrijednosti i funkcionalnosti. Stara kavana proširena je na prizemlje velikog vojnog skladišta iz razdoblja austrijske uprave i adaptirana u prostran i prozračan interijer, opremljen suvremenim namještajem.³⁶ Ovaj će zahvat u Dubrovniku osloboditi put i drugim arhitektima suvremenog pristupa, poput Nikole Dobrovića i Drage Galića, a same Mladena Kauzlarića i Stjepana Gomboša u lokalnim okvirima promovirati u autoritete, koje općinske vlasti konzultiraju kod gotovo svih važnijih zahvata u gradskom središtu – poput provedene obnove tvrđave Lovrijenac za potrebe održavanja kongresa PEN-a 1933. godine – te niza neostvarenih projekata – tržnice u gradskoj luci (1933), dužobalne šetnice od gradske luke do Lazareta (1936), regulacije predjela Brsalje na Pilama (1937). I privatni naručitelji će Kauzlarića i Gomboša angažirati na projektima obiteljskih kuća i vila, pa će zagrebački arhitekti tijekom čitavog predratnog desetljeća biti prisutni u Dubrovniku i ondje ostvariti nezanemariv dio svog iznimnog arhitektonskog opusa.³⁷

Projekt Lavoslava Horvata za Banovinsku bolnicu u Splitu rezultat je česte prakse međuratnog razdoblja da se izvedba na natječajima ne povjerava nagrađenim autorima. Naime, na međunarodnom pozivnom natječaju za bolnicu, provedenom 1930, nagrađeni su radovi Danila Žagara i Nikole Dobrovića, no Općina je dvije godine kasnije naručila projekt od Lavoslava Horvata, koji nije ni sudjelovao na natječaju.³⁸ Arhitekt od 1932. do 1936. stalno boravi i radi u Splitu, gdje je bio uposlen na više općinskih projekata. Od velikog, razvedenog kompleksa bolnice, projektiranog kako bi se što optimalnije iskoristila površina nepravilne parcele i konfiguracija terena, a bolesničkim sobama osigurala južna orijentacija, izveden je samo kirurški paviljon, započet tek 1936. godine.³⁹ Fasade paviljona, jednostavnog kubičnog volumena naglašene horizontalnosti, zaključuje kameni vijenac s konzolama, a natkriva plitko krovšte pokriveno kupom. U oblikovnom pogledu, paviljon je dio niza ostvarenja koji započinje izvedbom Dominikanske gimnazije u Bolu na Braču (1931–1935), a nastavlja se hotelima Novaković u Sumartinu na Braču (1936–1940) i Madeira u Vrboskoj na Hvaru (1937–1938), kod kojih arhitekt tradicijske graditeljske elemente aplicira na jednostavne izdužene kubične volumene većeg mjerila.⁴⁰

35 T. Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata: Nova tradicija*, Zagreb, 1989, 105; D. Radović Mahečić, „Gradska kavana i kino u Velikom arsenalu“, u: D. Radović Mahečić (ur.), *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Zagreb, 2007, 165–168; A. Baće, „Arhitekti Mladen Kauzlarić i Stjepan Gomboš u Dubrovniku“, *Peristil*, 53, 2010, 105–108.

36 A. Baće, „Arhitekti Mladen Kauzlarić i...“, 108.

37 Isto, 105–120.

38 D. Tušek, *Arhitektonski natječaji u Splitu...*, 63–65.

39 Z. Paladino, „Arhitekt Lavoslav Horvat i „Udruženje umjetnika Zemlja““, *Prostor*, 32, Zagreb, 2006, 171; Z. Paladino, *Lavoslav Horvat, Kontekstualni ambijentalizam i moderna*, Zagreb, 2013, 74–77.

40 Z. Paladino, *Lavoslav Horvat, Kontekstualni ambijentalizam...*, 67, 84, 292–294.



Sl. 2. Lavoslav Horvat, Kuća u Čulić u Splitu (Izvor: Kriitička retrospektiva „Zemlja“...)

Josip Pičman i Zdenko Strižić na trećoj izložbi Udruženja prezentirali su nagrađeni natječajni rad za izgradnju kupališta i regulaciju predjela Bačvice, Firule i Zenta u Splitu. Opći međunarodni natječaj za regulaciju predjela Bačvice, Firula i Zenta i izgradnju kupališne zgrade na Bačvicama raspisan je početkom 1930. godine.⁴¹ Činjenica da je natječaj imao međunarodni karakter te da je žirijem predsjedavao Jože Plečnik, govori o važnosti koja je pridana regulaciji novih gradskih predjela namijenjenih rezidencijalnom stanovanju i javnim sadržajima (hotelskim, zdravstvenim, sportskim), no još i više o društvenoj važnosti sportske i kupališne kulture za splitsku sredinu. Prva nagrada na natječaju nije dodijeljena, drugu je osvojio rad Nikole Dobrovića i Vladimira Maršala, a treću rad Zdenka Strižića i Josipa Pičmana. Općinska uprava je daljnju razradu projekta kupališta povjerila Dobroviću, no ubrzo je od toga odustala, što je prouzročilo dugogodišnje polemike, a nagrađeni radovi su u više navrata publicirani.⁴² Dok je Dobrović projektom izrazito modernističkih obilježja detaljno razradio središnju kupališnu zgradu i prateće sportske i rekreacijske sadržaje uz uvalu Bačvice, Stičićev i Pičmanov projekt, u tom segmentu manje razrađen i dopadljiv, nastoji u cjelini osigurati ravnotežu privatnih i javnih sadržaja, predviđevši neprekinuti pojas parkovnih površina u pojasu iznad uvale Firule.

Na četvrtoj izložbi u Zagrebu, održanoj u Umjetničkom paviljonu u prosincu 1932. godine, jedino će Lavoslav Horvat izložiti arhitektonske projekte za Dalmaciju i to projekt kupališta na Bačvicama te tri projekta za obiteljske kuće u Splitu.⁴³

Naime, splitska općina je, odustavši od realizacije Dobrovićeva projekta, 1932. naručila po reduciranom programu novi projekt kupališta od Lavoslava Horvata, no ni on, iako je navodno zahtijevao skromnija financijska sredstva, nije realiziran.⁴⁴ Prema novom projektom zadatku, Horvat je kupališnu zgradu pozicionirao na krajnjem istočnom rtu uvale, za razliku od Dobrovića te Strižića i Pičmana koji su (vjerojatno u skladu s programom natječaja) kupališnu zgradu smjestili u središnjem dijelu. Unutar troetažne kupališne zgrade, oblikovane bez korištenja regionalnih graditeljskih elemenata, uz uslužne sadržaje trebao se nalaziti i zatvoreni, prema moru ostakljeni bazen. Od središnje troetažne zgrade, prateći konfiguraciju obale, pružala su se dva krila s kupališnim kabinama.⁴⁵

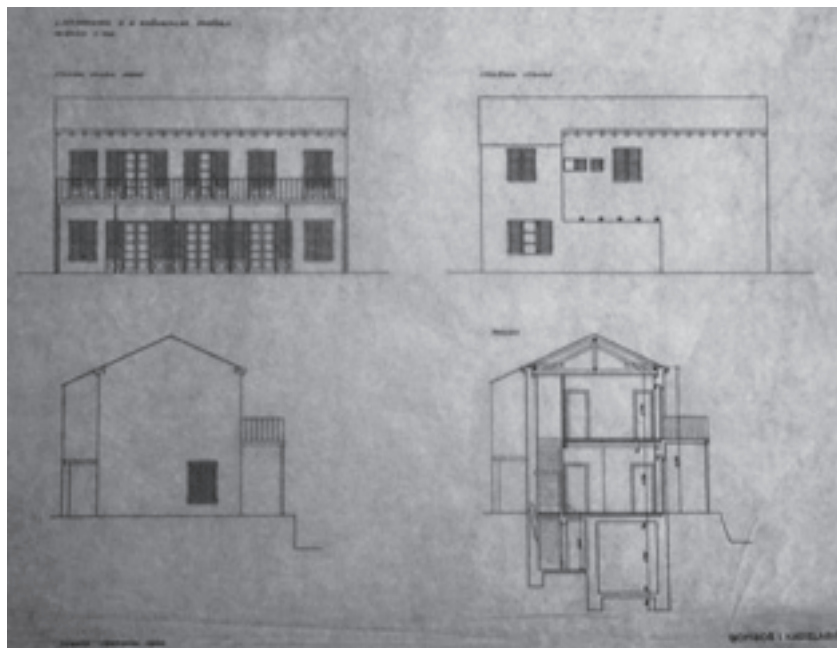
41 D. Tušek, *Arhitektonski natječaji u Splitu...*, 55–59.

42 K. S(trajnić), „Konkurs za regulaciju Bačvica i izgradnju kupališne zgrade“, *Novo doba*, 160, XII, 12. srpnja 1930, 12–13; S. Planić, *Problemi savremene arhitekture*, Zagreb, 1932, 80–81; N. Dobrović, „Regulacija kupališnog predela „Bačvica“, „Firula“ i „Zente“ u Splitu, *Arhitektura*, 1–2/1933, 16–20.

43 I. Reberski, „Dokumentacija, kronologija...“, 197–198; Z. Paladino, „Arhitekt Lavoslav Horvat...“, 172–173; Z. Paladino, *Lavoslav Horvat, Kontekstualni ambijentalizam...*, 72–74, 78–81.

44 D. Tušek, *Arhitektonski natječaji u Splitu...*, 63–65.

45 Z. Paladino, „Arhitekt Lavoslav Horvat...“, 172; Z. Paladino, *Lavoslav Horvat, Kontekstualni ambijentalizam...*, 72–74.



Sl. 3. Mladen Kauzlarić i Stjepan Gomboš, Vila Grünwald u Korčuli, nacrt (Izvor: N. Grujić (ur.), *Kultura ladanja...*)

Tri obiteljske kuće Lavoslava Horvata, prezentirane na istoj izložbi, podignute su upravo na predjelu Firula i Zente koji u to vrijeme postaju predjel elitnog stanovanja.

Kuća Čulić sagrađena je na Firulama, nedaleko obale, na prijelazu 1931. u 1932. godinu (sl. 2).⁴⁶ U pogledu konstrukcije i oblikovanja, kuća Čulić predstavlja prototip za građanske obiteljske kuće i vile u Dalmaciji tridesetih godina 20. stoljeća, koji će sam Horvat, a i brojni drugi arhitekti i graditelji, dalje razvijati i varirati. Karakterizira ih zadržavanje konstruktivne uloge perimetralnih zidova s vanjskim licem građenim od punog kamena, kosa krovništa pokrivena kupom te gotovo potpuna redukcija elemenata kamene plastike. Osim u krajnjoj sažetosti, elementarnosti kubične forme (koja u sebi ipak integrira trijem kao zonu prijelaza iz interijera u eksterijer), funkcionalnoj dispoziciji, te u odbacivanju dekorativnih elementa, modernizam kuće se ogleda i nastojanju da se unutrašnjost što tješnje veže s okolišem.

Na području Firula tijekom sljedećih godina izgrađeno je više kuća oblikovanih upravo po uzoru na kuću Čulić, a koncepcijom joj je bila bliska i druga obiteljska kuća prezentirana na izložbi, kuća Korlaet, izgrađena 1932. godine nešto istočnije, u uvali Zenta.⁴⁷

Kuća Čičin-Šain, iz iste, 1932. godine, podignuta je sjevernije od obalnoga pojasa Firula i Zente. Dvokatnica ožbukanih pročelja i ravnog krova na posljednjoj je etaži bila rastvorena velikom terasom, naglašenom skeletnim sustavom stupaca i greda.⁴⁸ Za razliku od kuća Čulić i Korlaet, kod oblikovanja kuće Čičin-Šain arhitekt nije koristio elemente regionalne tradicijske gradnje, što govori da arhitekta kod projektiranja u mediteranskom okružju nisu vodila jasna programska načela i koncepti, već prije osobna stvaralačka traženja, na koja su vjerojatno dijelom utjecale i težnje naručitelja.

Na petoj izložbi u Zagrebu u travnju 1934. godine Mladen Kauzlarić i Stjepan Gomboš ponovno prezentiraju netom dovršenu Gradsku kavanu u Dubrovniku i ljetnikovac na Korčuli, a Drago Ibler projekte za dvije vile na Korčuli i natječajni rad za hotel u Splitu. I Lavoslav Horvat izlaže projekt hotela u Splitu te dvije vile, također u Splitu.⁴⁹

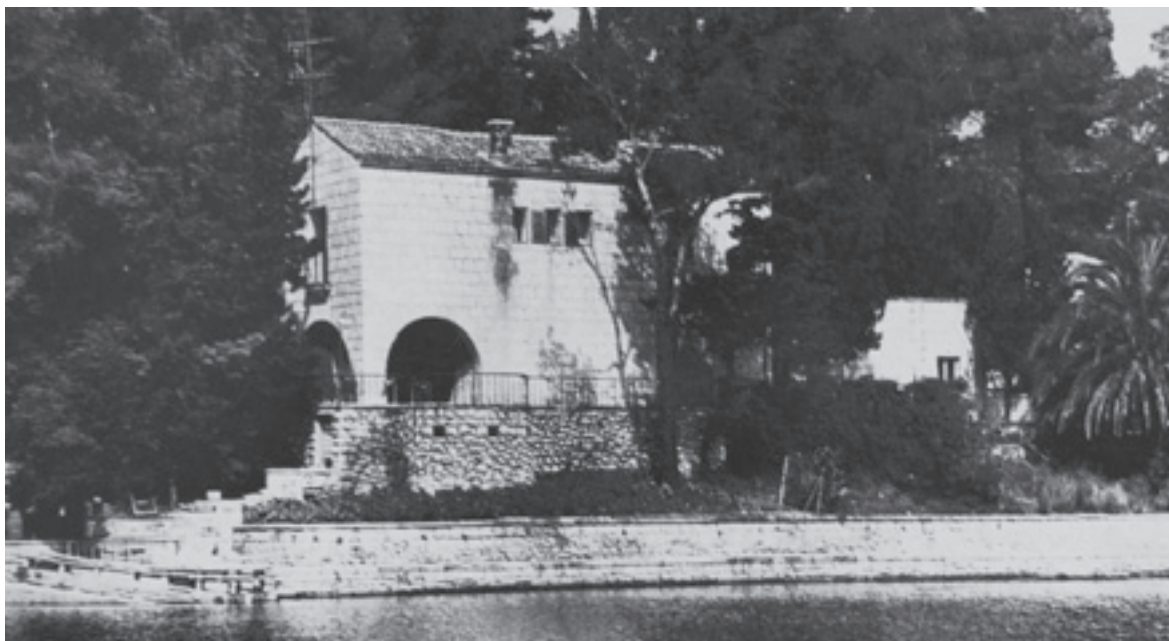
Tijekom rada na Gradskoj kavani, Kauzlarić i Gomboš su za privatne naručitelje projektirali ton-kino na katu nekadašnje skladišne zgrade u čijem je prizemlju proširena kavana. Izvedba kina,

46 Naručitelj izgradnje bio je Jerko Čulić (1889–1953), istaknuti promicatelj jugoslavenskog turizma i publicist. Kao jedan od osnivača Društva za uređenje i poljepšanje Bačvica i Firula radio je na uređenju i ozelenjavanju ovih gradskih predjela. P. Blažević, „Jerko Čulić: životni put, djelovanje i obitelj“, *Kulturna baština*, 42–43, 2017, 149–174.

47 Tako je, navodno, i sam Lavoslav Horvat na traženje investitora obližnju kuću Buj oblikovao po uzoru na kuću Čulić. Z. Paladino, *Lavoslav Horvat, Kontekstualni ambijentalizam...*, 80.

48 Z. Paladino, „Arhitekt Lavoslav Horvat...“, 172–173; Z. Paladino, *Lavoslav Horvat, Kontekstualni ambijentalizam...*, 79–81.

49 I. Reberski, „Dokumentacija, kronologija...“, 198–200.



Sl. 4. Drago Ibler, Kuća Rosenberger (Robić) u Korčuli (Izvor: Kritička retrospektiva „Zemlja“...)

osim što je još jednim javnim sadržajem obogatila kompleks, inventivnim rješenjem pristupnih stubišta i terase u koje su inkorporirani servisni sadržaji kavane, umanjila je nedostatke izvornog projekta.⁵⁰ Odmah po otvaranju, Gradska kavana postaje središte društvenog života Dubrovnika, u potpunosti opravdavajući nastojanja oko provedbe javnog natječaja, pa ne čudi što su arhitekti ovu realizaciju prezentirali u još nekoliko navrata.⁵¹

Na izložbi prezentirani ljetnikovac na Korčuli vjerojatno je vila Grünwald podignuta 1933. godine, u tada gotovo pustoj uvali, nedaleko grada Korčule (sl. 3).⁵² Vila Grünwald stoji na samom početku opusa vila i obiteljskih kuća koje su Mladen Kaulzarić i Stjepan Gomboš ostvarili na hrvatskom jugu. Prihvativši konstruktivna i oblikovna rješenja koja je Lavoslav Horvat primijenio kod izvedbe kuće Čulić – korištenje nosivih zidova s vanjskim licem građenim od kamena, kosog krova, „usijecanja“ otvora u plohu kamenog zida – arhitekti ih smjelo sučeljavaju s ekspresivnim modernističkim elementom – čitavom širinom glavnog pročelja pruženom armiranobetonskom terasom kata koju nose vitki čelični stupovi.

Vila Rosenberger (Robić) Drage Iblera iz 1933. godine jedno je od emblematskih ostvarenja hrvatske moderne arhitekture, često uzimana kao nedosegnuti primjer uspješnog dijaloga moderne i regionalne graditeljske tradicije (sl. 4).⁵³ Poput Kaulzarića i Gomboša, i Ibler preuzima rješenja primijenjena kod kuće Čulić. No nasuprot Horvatu, koji je nastojao sažeti volumen na elementarnu kubičnu formu, Ibler razvija slobodnu kompoziciju prostorno i visinski razvedenog volumena, koja s jedne strane jasno zrcali hijerarhiju sadržaja, a s druge se znatno bolje veže za prirodni teren. Istraživanje složenije, tlocrtno i visinski razvedene forme, regionalno obojene, razvidno je i na drugom na izložbi prezentiranom projektu za vilu na Korčuli, koja možda predstavlja prvo projektno rješenje za samu vilu Rosenberger.⁵⁴ Nadalje, iako u odnosu na Horvata uvodi nove elemente, poput lučnih otvora lođe i poluvaljkastog tijela stubišta, Ibler, poštujući osobitosti podneblja, reducira dimenzije

50 Kod ocjenjivanja natječajnog rada Kaulzarića i Gomboša, žiri je imao primjedbu upravo na smještaj kuhinje i pomoćnih prostorija u dvorištu nekadašnjeg skladišta: „iako su ove dobro situirane, ne mogu se smatrati bezprikornim riješenjem, jer spomenuta prigradnja oduzima novoj kavani duž cijele jedne fronte zraka i svijetla, i to upravo na mjestu gdje ga može u najvećoj mjeri dobiti“. A. Baće, „Arhitekti Mladen Kaulzarić i...“, 106.

51 D. Radović Mahečić, „Gradska kavana...“, 165–168; A. Baće, „Arhitekti Mladen Kaulzarić i...“, 105–108.

52 T. Premerl, „Moderna i kontinuitet ladanjske kulture – arhitekture“, u: N. Grujić (ur.), *Kultura ladanja, Zbornik radova sa znanstvenih skupova „Dani Cvita Fiskovića“ održanih 2001. i 2002. godine*, Zagreb, 2006, 357–358.

53 Ž. Čorak, *U funkciji znaka...*, 128–131; T. Premerl, „Moderna i kontinuitet...“, 357; T. Premerl, „Vila Robić“, u: D. Radović Mahečić (ur.), *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Zagreb, 2007, 271–272.

54 Ž. Čorak, *U funkciji znaka...*, 128; Katalog djela, u: D. Markotić i P. Prelog (ur.), *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929.-1935.*, katalog izložbe, Zagreb, 2019, 311.

otvora, a u skladu s namjenom vile, formira prostrane terase, kao otvorene prostore na koje bi ljetni boravak trebao biti usmjeren. Vila Rosenberger svakako se može smatrati iznimno utjecajnim ostvarenjem, a direktne reference iščitavaju se u također antologijskim djelima Kauzlarića i Gomboša, vili Ladany na Hvaru (1936) i vili Rusko na Koločepu (1937–1938).

Radovi Drage Iblera i Lavoslava Horvata na natječaju za hotel u Splitu, provedenom 1933. godine, nisu osvojili nagrade. Ibler je hotelsku građevinu oblikovao kao izduženi kubični volumen, prizemlja ostakljenog prema morskoj terasi i pročelja s jednoličnim ritmom vrata soba otvorenih na balkone povučene uzduž cijeloga pročelja na svih pet katova. Kako bi olakšao voluminoznost građevine smještene tik do morske obale, arhitekt dvije završne etaže kaskadno uvlači od plohe pročelja.⁵⁵

Horvatovo natječajno rješenje, pak, predviđalo je izvedbu prostranog ostakljenog trijema sa stupovima, kao baze kompozicije, dok je pročelje užeg kubičnog volumena gornjih etaža zatvorenije, raščlanjeno vertikalnim trokutastim istacima, iskorištenim za pozicioniranje dvostrukih sobnih prozora, čime bi bila osigurana dulja insolacija soba.⁵⁶

Na petoj izložbi, kao što je već rečeno, sa Zemljom jedini put izlaže Drago Galić, no ne projekte za Dalmaciju. Upravo te, 1934. godine Galić će započeti realizaciju prvog od čak pet pansiona koje je do Drugog svjetskog rata projektirao za naručitelje u Dubrovniku i kod kojih se, polazeći od iskustva Iblerove vile Rosenberger, ali i njegovog natječajnog rada za hotel u Splitu, upušta u daljnje ispitivanje odnosa moderne arhitekture prema mediteranskom ambijentu.⁵⁷

U rujnu 1934. Udruženje Zemlja gostuje u Sofiji kod grupe Novi umjetnici. Ova izložba ne nosi redni broj, a izlagao je i nešto manji broj umjetnika. Od projekta rađenih za Dalmaciju, na izložbi Kauzlarić i Gomboš prezentiraju realizaciju Gradske kavane u Dubrovniku, a Drago Ibler vilu na moru, vjerojatno kuću Rosenberger.⁵⁸

Na šestoj izložbi Udruženja, održanoj u veljači i ožujku 1935. godine u Beogradu, Kauzlarić i Gomboš se beogradskoj publici među ostalim predstavljaju i projektom Gradske kavane u Dubrovniku, a Lavoslav Horvat projektom Državne bolnice i obiteljske kuće u Splitu.⁵⁹

Posljednja, sedma izložba Udruženja u travnju 1935. godine otkazana je uslijed policijske zabrane, ali je pripremljena i katalog je tiskan, no na njoj nije bila predviđena sekcija arhitekture. Krajem istog mjeseca predsjednika Zemlje Dragu Iblera policija obavještava o zabrani daljeg djelovanja Udruženja.⁶⁰

Zaključak

Iz kratkog pregleda dalmatinskih projekata i realizacija prezentiranih na izložbama Zemlje može se steći uvid u ne tako homogenu arhitektonsku praksu članova udruženja. Uz naglašeno inzistiranje na funkcionalnom rješavanju projektnih zadataka, imanentno modernoj arhitekturi, kao zajedničko obilježje većine prezentiranih projekata uočljivo je nastojanje da se postavke modernizma izmire s regionalnim osobitostima, prvenstveno kroz korištenje lokalnih materijala, a zatim i kroz oblikovanje volumena, impostaciju građevine te prilagodbu klimatskim datostima. Ovo nastojanje može se promatrati kroz prizmu jednog od osnovnih programskih ciljeva Udruženja – ostvarenja nezavisnog, nacionalnog likovnog izraza, no ujedno i kroz prizmu širih polemika o implementaciji moderne arhitekture u povijesnim gradovima priobalja. Činjenica je, treba priznati, da jednako kao što se atribut socijalne osviještenost na tadašnjoj hrvatskoj arhitektonskoj sceni nikako ne može ekskluzivno primijeniti na članove Udruženja, tako ni težnja za regionalnim izrazom nije svojina Zemlje. Tako, na primjer, istovremeno s Iblerovom vilom Rosenberger nastaje vila Dukat na Hvaru Alfreda Albinija, a blizak prosede primjenjuje i više lokalnih arhitekata u Splitu i Dubrovniku.

Zaključno, utjecaj pojedinih realizacija članova Zemlje može se smatrati ključnim za akceptiranje i razvoj moderne arhitekture u Dalmaciji, a primijenjeni senzibilitet postao je trajni uzor narednim generacijama arhitekata djelatnih u hrvatskom priobalju.

55 Ž. Čorak, *U funkciji znaka...*, 147.

56 Z. Paladino, „Arhitekt Lavoslav Horvat...“, 173; Z. Paladino, *Lavoslav Horvat, Kontekstualni ambijentalizam...*, 81.

57 A. Baće, *Arhitektura Dubrovnika...*, 210–216.

58 I. Reberski, „Dokumentacija, kronologija...“, 200–201.

59 Isto, 201–203.

60 Isto, 192, 203–204.

Arhitekta Jan Dubovi, u vremenu delatnosti Grupe arhitekata modernog pravca

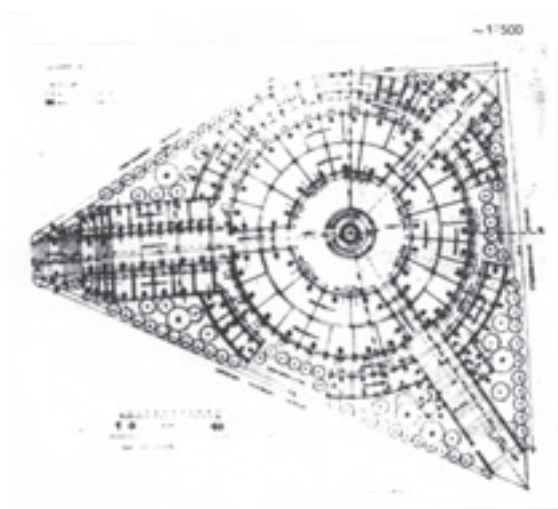
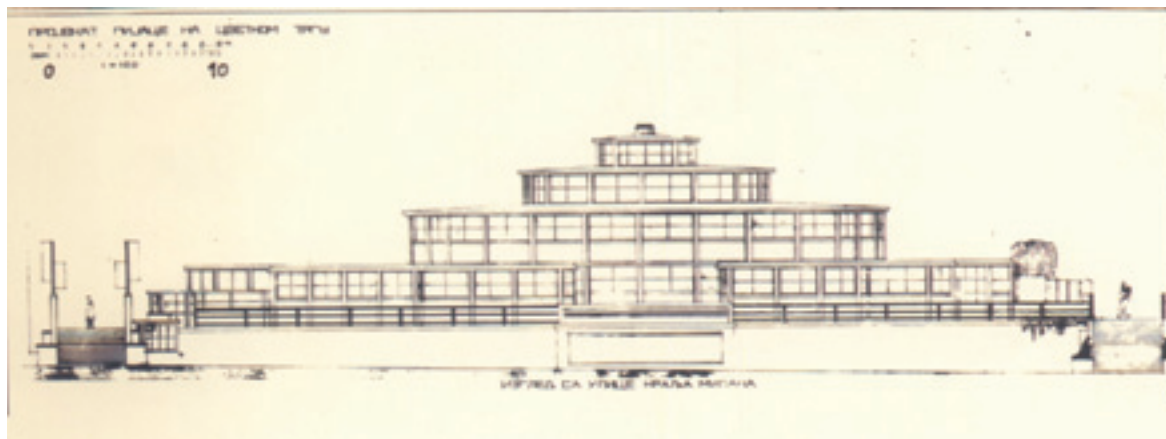
Dijana Milašinović Marić

Arhitekta Jan Dubovi, njegova aktivnost pre osnivanja Grupe arhitekata modernog pravca (GAMP)

U procesu prodora modernih ideja na srpsko kulturno tlo, u vremenu između Prvog i Drugog svetskog rata, arhitekt Jan Dubovi¹ značajno je uticao kako tumačenjem i popularizacijom modernih ideja tako i aktivnim projektantskim radom, na taj način potcrtavajući udeo evropskih umetničkih i kulturnih tokova u formiranju umetničkih i arhitektonskih trendova u Srbiji. Mladalački zanesen panslovenskim idejama, u Beograd je došao neposredno po završenim studijama arhitekture na Tehničkom univerzitetu u Pragu, 1922. godine. Uskoro se zapošljava u Beogradskoj opštini, i to kao arhitekt uključen u razradu generalnog urbanističkog plana iz 1923. godine.² Upravo sa pozicije uključivanja u urbanističko-arhitektonsku problematiku grada arhitekta Jan Dubovi je zagovarao arhitekturu koja mora da odgovara duhu vremena i potrebama života, a to je činio na veoma aktivan i dimaničan način. Priređivao je stručna predavanja, objašnjavao sopstvene racionalne zamisli, predlagao i obrazlagao moderne projekte, davao intervjue i dr.³ Nasuprot drugim modernistima toga vremena, koji su se tokom dvadesetih godina sporo oslobađali akademskih postulata, Dubovi je od svog prvog predavanja o vrtnom gradu iz 1924. i prvih skica za seosku i radničku kuću iz 1926. godine predlagao projekte i urbanistička rešenja zasnovana na modernim principima: racionalnom prostoru i socijalnom i ekonomskom aspektu građevine. Njegova osnovna teza o potrebi građenja korisnih, lepih i ekonomski isplativih prostora bila je sasvim u duhu racionalnih promišljanja koja vode ka modernim funkcionalnim formama u arhitekturi i urbanizmu.

Predavanja o vrtnom gradu kojima afirmišu koncept Ebenizera Hauarda, razmatran kroz filter primenljivosti u ambijentu slovenskih naroda i tradicije, održao je u beogradskoj sekciji UJIA 1924. godine.⁴ Tom prilikom Dubovi preporučuje stvaranje slovenskog vrtog grada na primeru prirodne južne prestonice slovenstva na Balkanu – Beogradu. Želeo je da pomiri savremene evropske urbanističke i arhitektonske ideje sa romantičarskom idejom sveslovenstva,⁵ što upućuje na njegov odnos prema građenju koji treba da predstavlja kontinuitet proizašao iz prostora u kome se stvara. Kružna shema organizacije grada utemeljena na organskoj koncepciji biološke ravnoteže i sklada između sela, grada i prirode po njemu je potpuno odgovarala slovenskim navikama i odnosu prema prirodi.

- 1 Arhitekta Jan Dubovy (Jan Dubový, Lazice, 1892 – Liberec, 1969) diplomirao je arhitekturu 1921. godine u Pragu. U Beogradu je živeo od 1922. do 1934. godine, gde je radio u građevinskom preduzeću *Matija Bleha*, zatim kao arhitekta Beogradske opštine. Jedan je od osnivača znamenite beogradske Grupe arhitekata modernog pravca (GAMP, 1928–1934). Godine 1934. odlazi u Makedoniju, u Bitolj (1934–1936) i Skoplje (1936–1940). Zatim se vraća u Beograd (1940–1941), da bi tokom Drugog svetskog rata izbegao u Kruševac i Niš. Nakon rata za stalno odlazi u Čehoslovačku (gradove Hradec Kralove i Liberec), gde je i umro. Videti: Д. Милашиновић Марић, *Архитектура Јан Дубови*, Београд, 2001.
- 2 О Planu Ђорђа Ковалјевског видети: Z. Vuksanović Macura, *San o gradu, Međunarodni konkurs za uređenje Beograda 1921–1922*, Beograd, 2015, 94, 95.
- 3 О његовој активности видети: Милашиновић Марић, *Архитектура Јан...;* З. Маневић, *Јан Дубови*, Српски архитекти 1, Београд, 1985.
- 4 Предаванје је у три наставака објављено у загребачком *Техничком листу* 1925. године (Ј. Дубови, „Вртарски град“, *Технички лист* 1, 2, 3, Загреб, 1925).
- 5 Упореди: Ј. Дубови, „Будући велики Београд“, *Савремена омишљина* 6–7, Београд, 1927, 1166–1171; Љ. Димић, *Културна историја краљевине Југославије 1918–1941*. Део 3, Београд, 1997, 229–244.



Sl. 1. Projekat pijace Cvetni trg, izgled i osnova 1927. (Preuzeto iz: Dubovi, Jan, „Budući veliki Beograd“, *Savremena opština* 6–7, Beograd 1926, 1167, 1169)

U to vreme arhitekt Jan Dubovi u Srbiji je smatran najboljim poznavaoцем ideja vrtnog grada, njegove istorije, teorije i prakse, što je svakako uticalo na stručnu javnost i primenu tog koncepta u Beogradu.⁶

Važne programske tekstove o radničkoj kući i regulacionom planu sela Dubovi je objavio u glasilu Beogradske opštine *Savremena opština*⁷ 1926. godine. U tim tekstovima afirmiše jednu od

bitnih karakteristika moderne arhitekture, njenu predvodničku ulogu u rešavanju socijalnih i ekonomskih problema putem promišljanja prostora i važno pitanje stanovanja siromašnog sloja stanovništva. Na primeru radničkog stana ističe potrebu građenja higijenskog i funkcionalnog prostora za radnike – najvažnije faktore u narodnoj ekonomiji, dok u regulacionom planu sela ističe programsko-prostornu ideju duhovne nadgradnje, te u centru sela predviđa zgrade duhovnog i kulturnog sadržaja, a stanovanje i druge sadržaje raspoređuje po obodu plana.

Treba pomenuti da je Dubovi, u vremenu do osnivanja GAMP-a, u dnevnim listovima *Pravda*, *Vreme*, *Politika*, objavio niz moderno koncipiranih projekata, utemeljenih na racionalnim, stereometrijskim, funkcionalnim principima, neopterećenih historicizmom (Idejna skica Terazijске терасе, 1927, Projekat Čitaonice, Novinarskog kluba i Gradskog muzeja, 1928, Opštinski dom, 1928, Projekat doma u Jatagan Mali, 1929)⁸, zalažući se za transformaciju Beograda u modernu evropsku prestonicu. Tih godina (1927) objavio je i projekat pijace Cvetni trg, koji u srpskoj arhitekturi predstavlja antologijski primer ranog modernizma u duhu ekspresionističkih traženja⁹ (sl. 1). Dubovi je pijacu projektovao kao multifunkcionalan prostor, sa mogućnošću transformacije u izložbeni paviljon. Da

6 Videti: D. Ćorović, *Vrtni grad u Beogradu*, Beograd, 2009, 39–40.

7 J. Dubovi, „Radnička kuća i radnički dom“, *Savremena oština* 2, Beograd, 1926, 75–79; „O regulacionom planu sela“, *Savremena oština* 4, Beograd, 1926, 66–68.

8 Anon., „Podizanje novog Opštinskog doma“, *Politička*, 4. februar 1929; Anon., „Konkurs za Terazijску терасу“, *Politička*, 10. februar 1929; Anon., „Opštinski dom i Terazijска тераса“, *Politička*, 10. децембар 1927; Anon., „Како ће се изградити Тераса на Terazijaма“, *Vreme*, 2. септембар 1928; Anon., „Где ће се подићи нови Општински дом“, *Pravda*, 3. март 1928; Anon., „Ни главна пошта, ни Општински дом, већ Опера“, *Vreme*, 3. јун 1928 (mišljenje Jana Dubovog); Anon., „Beogradu је потребна Палата правде“, *Pravda*, 4. новембар 1928.

9 Anon., „Нова пијаца на Цветном тргу“, *Politička*, 25. децембар 1927. (intervju sa Dubovim objavljen u okviru teksta); Маневих, *Jan Dubovi*; А. Kadijević, „Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi između dva rata“, *Moment* 17, Beograd, 1990, 95–96; Т. Дамљановић, *Чешко-српске архитектонске везе 1918–1941*, Beograd, 2004, 90;

bi takav sadržaj mogao biti ostvaren, Dubovi je uz ekspresivnu kružnu formu dinamične piramidalne siluete predvideo korišćenje tehnoloških inovacija i primenu savremenih materijala za zahtevnu konstrukciju: armirani beton, staklo, gvožđe. Predvideo je i upotrebu boje koja bi doprinela oživljavanju kompozicionog sklopa. Celokupan projekat spoja funkcije, konstrukcije i oblika predstavlja beskompromisan iskorak u arhitekturi Srbije tog doba, koji je izazvao snažne reakcije, tako da ne čudi kritika čuvenog Petra J. Popovića u *Srpskom književnom glasniku*, koja odražava nerazumevanje koje je sredina ispoljavala prema novinama: „Nije nimalo lepo ni patriotski da stranci zastaju pred relativno stilskom zgradom pijace u Sofiji, a da ravnodušno prolaze pored naših horizontala i vertikala.“¹⁰

Prve javne objekte realizovane u modernom duhu namenjene najugroženijim slojevima stanovništva arhitekta Jan Dubovi je projektovao u okviru socijalnog programa Beogradske opštine. To su Muško i Žensko radničko sklonište i Dečje obdanište (1928–1929), na kojima se vodio idejom obezbeđenja humanih uslova za radničko stanovništvo.¹¹ Arhitektonska interpretacija pokazuje da je na značajno mesto stavljao egzistencijalni minimum i higijenu, osnovne uslove za život i rad, što su temeljne odrednice funkcionalističke postavke organizacije prostora koja se razaznaje i na osnovama i na svedenim modernizovanim fasadama na kojima dominiraju horizontalna podela i uokvirene trake prozora. Upravo ovi racionalno koncipirani, realizovani projekti, uz celokupnu njegovu vidnu delatnost u javnosti, izdvojili su ga kao beskompromisnog borca za afirmaciju savremenih graditeljskih ideja.

Do osnivanja GAMP-a, krajem 1928. godine, Dubovi je, dakle, u projektima, predavanjima, napisima u periodici, teorijski ili praktično, izložio temeljne principe moderne arhitekture: zalagao se za građenje u duhu vremena i usvajanje tehnoloških inovacija, potcrtavajući socijalni značaj arhitektonskog dela, ekonomičnost arhitektonskog rešenja, racionalan pristup pri projektovanju. U njegovim arhitektonskim rešenjima zapaža se prekid sa akademskom tradicijom projektovanja objekta kao tektonične tročlane mase uz afirmaciju arhitektonske forme kao stereometrijskog volumena sa svedenim korišćenjem ornamente. Celokupnim svojim angažovanjem on potencira mesto arhitekta u društvu, naglašavajući njegovu veoma odgovornu ulogu. Takođe je nesumnjiv udeo Dubovog u samoj inicijativi, kao i formiranju GAMP-a koja je odigrala odlučujuću ulogu u popularisanju i interpretaciji moderne arhitekture u Srbiji.¹²

Arhitekta Jan Dubovi, njegova aktivnost u vremenu delovanja Grupe arhitekata modernog pravca (GAMP) 1928–1934.

Grupu arhitekata modernog pravca (GAMP) osnovali su arhitekti Milan Zloković, Branislav Kojić, Dušan Babić i Jan Dubovi sa idejom „propagiranja savremenih principa u arhitekturi i primenjenim umetnostima“¹³ 12. novembra 1928. godine, samo nekoliko meseci nakon osnivanja Međunarodnog kongresa moderne arhitekture (CIAM).¹⁴ Paralela sa CIAM-om može da se povuče po vremenu nastanka i opštoj atmosferi potrebe da se udruženim angažovanjem stručnjaka pokrenu procesi promene u arhitekturi, dok u ostalim osobenostima sličnosti nema. Grupa arhitekata modernog pravca nije bila zasnovana na nekom određenom teorijskom programu, proglassu ili manifestu, a „savremene principe u arhitekturi“ su njeni članovi, u trenutku nastanka, shvatali široko, od modernizovanih akademskih oblika, preko folkloristički koncipiranih rešenja, do dekorativno-kubističkih i modernih racionalnih formi u arhitekturi, što se i zapaža na promotivnom *Prvom salonu arhitekture* koji je Grupa organizovala 1929. godine u Beogradu.¹⁵ I pored nedostatka čvrste teorijske

A. Kadijević, „Експресионизам у београдској архитектури“, *Наслеђе* 13, Београд, 2012, 69; Ђ. Алфревић, *Експресионизам и архитектура XX века у Србији*, Београд, 2016, 75.

10 П. Ј. Поповић, „О техничким радовима у нашој комуналној политици: уређење Београда“, *Српски књижевни гласник* 23, Београд, 1928, 382.

11 Б. Максимовић, „Рационализам модерних станова за минимум егзистенције“, *Београдске оштинске новине (БОН)*, Београд, 1930, 486–490; Анон., „Радничка склоништа општине београдске. Њихово свечано отаварање на дан 9.2.1930. године“, *БОН*, Београд, 1930, 207–211; Анон., „Зграда Радничког склоништа и Јавна берза рада“, *Време*, 19. април 1929.

12 Према архитекти В. Којићу, Dubovi је био иницијатор и један од оснивача GAMP-а. Видети: Б. Којић, *Друштвени услови развоја архитектуре у Београду 1920–1940 године*, Београд, 1979, 169–179; З. Маневић, „Рођава модерне архитектуре у Србији“ (докtorsка дисертација), Филозофски факултет, Београд, 1979.

13 Којић, *Друштвени услови развоја...*, 181.

14 О CIAM-у видети: К. Frempton, *Moderna arhitektura, kritička istorija*, Београд, 2004, 269–279.

15 Упоредити: Д. Алексић, „Изложба модерне архитектуре у Уметничком павиљону“, *Време*, 10. јун 1929, 2–3.



Sl. 2. Kompleks opservatorije na Zvezdari, 1929–1931, upravna zgrada (Izvor: kolekcija Miloša Jurišića)

baze, sveukupna aktivnost članova Grupe imala je presudan značaj za promociju modernih ideja u arhitekturi. Izložbe u zemlji i inostranstvu,¹⁶ predavanja, napisi u časopisima, periodici, saradnja sa arhitektima iz drugih sredina (Zagreb, Ljubljana, Prag, Pariz) vremenom su doprineli pročišćavanju stavova i stvaranju kulturološke klime za prihvatanje novih modernih ideja i samih članova grupe i šire društvene sredine.¹⁷ Takođe, može da se zapazi da je GAMP u velikoj meri doprinela internacionalizaciji i debalkanizaciji Beograda.¹⁸

Dubovi je bio veoma aktivan u okviru GAMP-a. U njegovom opusu to je veoma plodan period kada ostvaruje svoja najznačajnija dela. Učestvovao je u akcijama i izložbama koje je grupa organizovala, posebno se fokusirajući na međunarodnu saradnju. Pisao je za Praški arhitektonski časopis *Stavba*, ljubljanski stručni list *Arhitektura*, koji je izlazio od 1931. do 1934. godine. Za specijalni broj čuvenog francuskog časopisa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, koji je izašao povodom velike međunarodne izložbe arhitekture održane u Parizu 1933. godine, Dubovi je zajedno sa B. Kojićem, u ime modernih arhitekata Beograda, odgovorio na pitanja o sistemu edukacije na arhitektonskoj školi u Jugoslaviji. Bio je jedan od saradnika jedinstvene jugoslovenske knjige o savremenoj arhitekturi pod naslovom *Problemi savremene arhitekture*, koju je 1932. godine potpisao znameniti hrvatski arhitekta Stjepan Planić. U svim pomenutim aktivnostima i akcijama Dubovi je bio beskompromisan borac – misionar ideja moderne, što njegova ukupna projektantska i propagandna delatnost potvrđuje.

Afirmaciju sopstvenih stavova doživeo je angažovanjem na projektu arhitektonsko-urbanističkog kompleksa Astronomske opservatorije na Zvezdari (1929–1931), jednog od najznačajnijih građevinskih poduhvata u Srbiji toga doba. Za Opservatoriju je Dubovi uradio niz projekata, od urbanističkih do arhitektonskih (preko dvadeset), od kojih je prema njegovom rešenju realizovana polovina.¹⁹ Osnovna koncepcija Dubovog bila je izgradnja paviljona za smeštaj preciznih astronomskih instrumenata na prostoru zamišljenom kao javni park. Paviljoni različitog i specifičnog sadržaja u parku su postavljeni slobodno i asimetrično. Svi objekti projektovani su u modernom duhu: jednostavni oblici, fasade bez suvišnih ukrasa, ravni krovovi, veliki prozori povezani u trake. Svi objekti u kompleksu su bele boje, kojom se potcrtavaju njihovi puristički svedeni oblici i ističu na zelenom fonu šume i parka okruženja. Pojedini paviljoni natkriljeni su kupolama za osmatranje neba, što daje osoben karakter projektovanim formama.²⁰ Za urbanističko-arhitektonski projekat Opservatorije Dubovi je dobio titulu doktora tehničkih nauka na matičnom fakultetu u Pragu.²¹ Taj izuzetno značajan graditeljski poduhvat, koji je imao veliku medijsku pažnju i državnu pomoć, stručna javnost i kolege arhitekti okarakterisali su kao prvi spomenik čistog modernizma u nas.²² Takođe, kompleks Opservatorije

16 Videti: Милашиновић Марић, *Архитектура Јан...*, 46–47 (Prvi salon arhitekture 1929, izložba u Pragu 1930, Prva i Druga jugoslovenska izložba arhitekture 1931. i 1933, Izložbe u Parizu 1933, Sofiji 1934).

17 Više o GAMP-u: Б. Кojiћ, *Друштвени услови...*; Manević, „Pojava moderne arhitekture...“; Lj. Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*, Cambridge, 57–76.

18 S. G. Vogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*. Knj. 3, Beograd, 2005, 1337.

19 М. Радованац, „Пројекти архитекте Јана Дубовог у комплексу Астронomsке опсерваторије у Београду“, у: М. С. Димитријевић (ур.), *Зборник радова конференције „Развој астрoномије код Срба VII“ Београд, 18–22. април 2012*, Београд, 2014, 195–211.

20 Милашиновић Марић, *Архитектура Јан...*, 49–56.

21 Delovodnik Astronomske opservatorije od 17. aprila 1931. godine čuva se u dokumentaciji Opservatorije.

22 Kojić, *Друштвени услови...*, 169.

se smatra središnjom tačkom individualnosti i integriteta – sveobuhvatna izgrađena celina koja kao manifest reflektuje proklamovanu ideologiju grupe GAMP²³ (sl. 2).

Kompleks Astronomske opservatorije na Zvezdari, osim simboličnog značenja uključivanja Srbije u svetske tokove razvoja nauke, predstavlja afirmaciju i prevagu modernih nad akademskim idejama i u arhitektonskom plastičnom oblikovanju i u urbanističkom konceptu slobodne organizacije. Napuštanje simetrije i monumentalnosti u korist funkcionalnog, dinamičnog i modernog koncepta građenja za savremenike je predstavljalo izraz spoja simboličnog, korisnog i lepog.

Uporedo sa borbom za popularisanje principa moderne, što je prepoznao kao pravi odgovor vremena na potrebe društva, grada, čoveka, Dubovi je vodio borbu na drugom planu. Jednom dosegnute i potvrđene ideale moderne u daljem svom radu je unapređivao, razvijao, težeći čistije izraženom apstraktnom geometrijskom obliku. Razvojni put njegove estetike, od purističkih, u suštini statičnih formi, potom ekspresionistički koncipiranog konstruktivnog zahvata Pijace, do zrelih funkcionalnih rešenja, ima logičan sled. Među objektima koji se izdvajaju estetikom i proporcijom forme treba pomenuti realizovan projekat Evangelističke crkve u Ostojićevu (1929–1930).²⁴ U pitanju je kompozicija od dva gabarita: horizontalnog i vertikalnog, svedenog purističkog izraza, kojim je Dubovi nastojao da izrazi red, mir, harmoniju i duhovnost beskompromisnog stava Evangelističke crkve u tumačenju Biblije. Osobnost tog arhitektonskog dragulja, uz prečišćenu formu, jeste i korišćenja boje. Prozorski otvori su vitraži koji asociraju na apstraktne kompozicije obojenih kvadrata Pita Mondrijana, a asketski enterijer crkve ožvljen je slikanim elementima simboličnog karaktera. Sklad između funkcionalnih i duhovnih zahteva crkve koji je primeren mestu, potrebama sredine i duhu vremena potpuno je ostvaren (sl. 3).



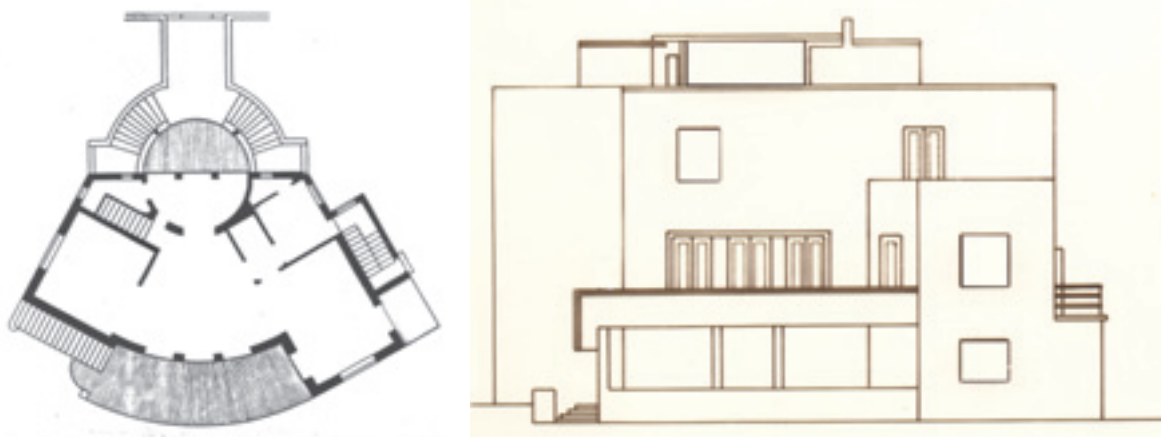
Sl. 3. Evangelistička crkva Sv. Nikola, Ostojićevo, 1929. (fotografija iz lične zbirke autorke)

Dubovi je bio izuzetno plodan graditelj i u oblasti stambene izgradnje. Katalog njegovih radova koji sadrži brojne rekonstrukcije, nadogradnje, nerealizovane i realizovane projekte, broji preko 125 jedinica, među kojima treba pomenuti višespratnice čija se arhitektura uklapa u mozaik modernistički građenih objekata u Beogradu s kraja dvadesetih i početka tridesetih godina 20. veka. Stambenu zgradu u Jug Bogdanovoj iz 1929. godine javnost prepoznaje kao prvu građevinu u centru Beograda čija je fasada rađena u stilu moderne arhitekture.²⁵ Na tom ugaonom objektu Dubovi iskazuje svoj arhitektonski jezik skladne proporcije i racionalnosti, sa fasadom kojom dominiraju horizontalni i vertikalni elementi, uz svedenu drugostepenu plastiku. Drugi stambeni objekti koje je projektovao sadrže slične elemente čija se savremenost čita pre svega sa fasada, dok je unutrašnja organizacija prilagođena uobičajenoj shemi „beogradskog stana“. Realizovani projekti višeporodičnih stambenih objekata kao što su kuće u Majke Jevrosime (1931), Lominoj (1931), Makenzijevoj (1932) i drugi sadrže zajedničke elemente. Način oblikovanja fasadnog platna je sa obaveznom drugostepenom plastikom, potcrtanim prozorima i vratima, razdvojenim prizemljem od etaža podeonim vencem, uokviravanjem spratova posebnom profilisanom trakom, asimetrično postavljenim jarbolom za zastavu, što je postao manir koji se može zapaziti na brojnim objektima izgrađenim tih godina. Imajući u vidu vremenski sled projektovanih i realizovanih objekata i pokazan stepen prihvatanja modernih ideja, uočava se da je Dubovi, zajedno sa drugim arhitektima modernistima toga doba, uticao na formiranje fasadnih shema karakterističnih za beogradski graditeljski, moderni, međuratni prostor.

23 Blagojević, *Modernism in Serbia...*, 71–74.

24 Анон., „Интересантна архитектура једне нове евангелистичке цркве у Банату“, *Време*, 27. јул 1929, 5; Анон., „Једна модерна црква“, *Политика*, 30. новембар 1929.

25 Анон., „Две зграде са интересантним фасадама у стилу модерне архитектуре“, *Време*, 24. мај 1929.



Sl. 4. Projekat vile Arkadija Miletića, 1932, osnova i izgled (IAB F 31.3.1932.)

U vremenu do raspuštanja GAMP-a 1934. godine, što se dogodilo na inicijativu samih članova, Dubovi je uradio niz projekata koji ukazuju na dalji razvoj njegovih graditeljskih ideja. Objekat radionice bravara Petra Jankovića (1931–1937) spada među njegove najznačajnije projekte urađene u duhu purističke arhitekture čije je uporište u funkcionalizmu. Taj projekat je Dubovi veoma cenio te ga objavio u časopisu *Arhitektura* 1932. godine²⁶ i izlagao na izložbi grupe Oblik u Sofiji 1934. godine. Specifičan problem smeštaja radionice, ateljea i stana vlasnika u jedinstven ugaoni objekat komponovan od dva bočna krila povezana središnjim dominantnim volumenom, Dubovi je rešio projektujući radni prostor u suterenu, prizemlju i prvom spratu dok je na drugom spratu projektovao stanove za vlasnika kuće. Poslovna namena objekta potcrtana je arhitektonskim elementima širokih staklenih horizontalnih traka prozora, ritmično podeljenih vertikalnim uskim poljima, kao i ćirilicnim natpisom imena radionice *Solid*, postavljenim u vrhu na uglu objekta, dok je stambeni deo mirnije obrade i od poslovnog razdvojen horizontalnom kontinualnom profilacijom. To je jedan od prvih poslovno-stambenih objekata realizovanih u stilu moderne arhitekture, što ga izdvaja u kontekstu međuratne beogradske arhitekture. Među drugim projektima koje je radio do prestanka rada GAMP-a i odlaska u Makedoniju 1934. godine, Dubovi je projektovao jedan broj manjih porodičnih vila skromnog purističkog arhitektonskog izraza i nekoliko projekata koji predstavljaju dalji iskorak ka dinamičnom planu arhitektonske forme sa elementima internacionalnog stila u arhitekturi. Nerealizovan projekat za vilu Arkadija Miletića (1932) ima nekonvencionalno zamišljenu osnovu koja se sastoji iz jednog segmenta kruga dosledno primenjenog i u unutrašnjem prostoru i na fasadi. Zamisao je bila prožimanje spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora putem refleksije polukružnih i kružnih prostornih i oblikovnih formi. Jasna je namera Dubovog da iskorači iz purističkih formi i prihvati dinamične elemente „prostornog plana“ internacionalnog stila u arhitekturi²⁷ (sl. 4).

U kratkom vremenskom intervalu od šest godina koji se poklapa sa delovanjem u GAMP-u arhitekt Dubovi je projektovao svoja najznačajnija dela. U stilskom pogledu, u tom periodu je prošao put od rane moderne arhitekture koja se „oslobađa“ dekorativnosti i mase u arhitekturi i došao do estetizovane purističke forme, koja se razaznaje na njegovim najznačajnijim delima: Opservatoriji, Crkvi u Ostojićevu, Radionici Petra Jankovića bravara. Iskorak ka zreлом funkcionalnom izrazu i usvajanju volumenskog tertiranja formi koje slobodno raspoređuje u prostoru ostvario je u nerealizovanim projektima i dalje razvijao kasnije, tokom boravka u Makedoniji. Njegova aktivnost u vreme delovanja GAMP-a poklapa se sa razvojnom linijom popularizacije i afirmacije moderne arhitekture u Srbiji u periodu 1928–1934. godine, a njegovo delo i ukupna aktivnost reflektuju korenite promene promišljanja o arhitekturi. Zajedno sa drugim modernistima tog doba, stvorio je osnovu za dalji razvoj savremene arhitekture koja počiva na principima koje je arhitekta Jan Dubovi među prvima artikulisao u svojim radovima i projektima pre formiranja GAMP-a.

26 J. Dubovi, „Radionica P. Jankovića, bravara, Albanska ulica 17“, *Arhitektura* 4, Ljubljana, 1932, 123.

27 Милашиновић Марић, *Архитектура Јан...*, 73, 74.

Grupa arhitekata modernog pravca i Milan Zloković

Angelina Banković

Grupu arhitekata modernog pravca (GAMP) osnovala su, krajem 1928. godine, četvorica mladih arhitekata želeći da savremene arhitektonske ideje propagiraju u beogradskoj sredini. GAMP, ali i pojedini njeni članovi, do sada su vrlo često obrađivani u domaćoj istoriografiji. Prvi objavljeni zapisi o GAMP-u i njenim aktivnostima potiču od Branislava Kojića, koji je bio i jedan od osnivača.¹ Detaljan prikaz delatnosti te grupe, u kontekstu vremena u kojem je funkcionisala, dao je Zoran Manević, a posle njega su svoj doprinos dali i drugi autori.² Članovi osnivači GAMP-a, osim Kojića, bili su i Jan Dubovi (Jan Dubový), Dušan Babić i Milan Zloković. U ovom radu je detaljnije prikazana delatnost jednog od njih, Milana Zlokovića, a zatim su posebno istaknute promene u njegovom arhitektonskom izrazu, koje su se dešavale upravo u vreme postojanja GAMP-a.³

Iako je, kao što je već naglašeno, Grupa arhitekata modernog pravca često obrađivana u domaćoj istoriografiji, radi boljeg razumevanja teme ovog rada, treba se ukratko osvrnuti na njenu delatnost. Prema članu 1 Pravila GAMP-a, usvojenih u aprilu 1929. godine, „Cilj Grupe je propagiranje savremenih principa u arhitekturi i primenjenim umetnostima“, a program rada će se, prema članu 2, sprovoditi „redovnim sastancima, predavanjima, izložbama, stručnim publikacijama, osnivanjem stručne biblioteke, arhive i naučnim ekskurzijama“.⁴ Prema Kojićevim sećanjima, članovi su sve aktivnosti, od početka do kraja, sprovodili sami, a sami su se i finansirali, delom redovnom članarinom, delom uplatom od 3% od nagrada na konkursima, što je bio međusobni dogovor koji su svi poštovali. Za nepunih pet godina postojanja, GAMP-u se, osim četiri člana osnivača, pridružilo još 14 ličnosti. Neki su bili više aktivni, drugi manje, ali je među njima bio veliki broj arhitekata mlađe generacije, poput braće Petra i Branka Krstića, Milana Sekulića, Branka Maksimovića, Momčila Belobrka, Branislava Marinkovića, Miladina Prljevića i drugih.⁵ Članovi GAMP-a su organizovali nekoliko izložbi, izlagali na izložbama drugih udruženja, održavali predavanja u Beogradu i unutrašnjosti i pisali za dnevnu štampu i stručne časopise.⁶ GAMP je zvanično rasformirana na vanrednoj skupštini koja je održana 12. februara 1934. godine, a među četiri konstatacije koje su doprinele

1 B. Kojić, *Друштвени услови развоја архитектонске струге у Београду 1920–1940*, Београд, 1979, 169–198. Podatke o GAMP-u i njenom radu, bazirane na ličnim sećanjima i sačuvanim dokumentima, Kojić je prvobitno objavio u *IT Novinama*, u pet nastavaka, 1976. godine: B. Kojić „Grupa arhitekata modernog pravca“, *IT Novine* 670, 9. januar 1976; *IT Novine* 671, 16. januar 1976; *IT Novine* 674, 6. februar 1976; *IT Novine* 675, 3. februar 1976; *IT Novine* 677, 7. februar 1976, bez paginacije.

2 Z. Manević, „Pojava moderne arhitekture u Srbiji“ (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Beograd, 1979. Na primer, Lj. Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*, Massachusetts, 57–78; B. Kamiljić, „Осврт на делатност Групе архитеката модерног правца“, *Годишњак рада Београда* 55–56, 2008–2009, 239–264; Д. Милашиновић Марић, *Архитектура Јан Дубови*, Београд, 2001, 45–46.

3 Zlokovićевој архитектонској делатности посвећен је велики број прилога, научних и стручних монографија, а неке од њих је написао З. Маневић: Злоковић, Београд, 1989; „Злоковићев пут у модернизам“, *Годишњак рада Београда* 23, 1976, 287–298; „Злоковић Милан“, у: З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд, 2008, 137–153. Треба поменути и: М. Ђурђевић, „Живот и дело архитекте Милана Злоковића (1898–1965)“, *Годишњак рада Београда* 38, 1991, 145–168; Blagojević, *Modernism in Serbia... i Itinerari: moderna i Mediteran. Tragovima arhitekata Nikole Dobrovića i Milana Zlokovića*, Београд, 2015 (погледати и многе друге радове Лј. Благојевић); А. Кадијевић, „Прилог тумачењу опуса истакнутих београдских градитеља: Милан Злоковић и тражење националног стила у српској архитектури“, *Годишњак рада Београда* 47–48, 2000–2001, 213–224; В. Панић, *Милан Злоковић. Афирмација модернизма*, Београд, 2011.

4 Кojiћ, *Друштвени услови...*, 169, 181.

5 *Истио*, 177–178, 195.

6 Detaljano o aktivnostima GAMP-a: Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 98–121; Kamiljić, „Осврт на делатност...“, 243–249.

takvoj odluci, na prvom mestu se našla sledeća: „Cilj Grupe je ispunjen i ne odgovara više potrebama naše savremene arhitekture.“⁷

Učešće Milana Zlokovića u aktivnostima GAMP-a

Prema sećanjima B. Kojića, Milan Zloković je bio jedan od veoma angažovanih članova GAMP-a, njen prvi predsednik i blagajnik, ali i autor Pravila.⁸ Učestvovao je praktično na svim izložbama, govorio na njihovim otvaranjima, držao predavanja, pisao za dnevnu štampu i stručne časopise.

Članovi GAMP-a su u Pravilima odredili da će propagiranje svojih ideja vršiti i putem predavanja, pa su organizovali seriju izlaganja na Kolarčevom narodnom univerzitetu. Zloković je 19. februara 1930. godine održao predavanje naslovljeno „Ciljevi moderne arhitekture“.⁹ On je i pred raspuštanje GAMP-a, takođe na Kolarčevom narodnom univerzitetu, održao dva predavanja. Prvo, od 14. novembra 1933, nazvano je „Principi savremene arhitekture“, a drugo, koje je predstavljalo nastavak, „Savremena jugoslovenska arhitektura“. Ono je održano 5. decembra 1933. godine.¹⁰ Kojić pominje da je Zloković održao predavanje i u Klubu arhitekata, ali ne i na koju temu.¹¹

Branislav Kojić navodi da je Zloković bio jedan od najaktivnijih u objavljivanju svojih priloga u dnevnoj štampi i časopisima.¹² Članovi GAMP-a su se od samog početka aktivno uključili u rad ljubljanskog časopisa *Arhitektura*, koji je izlazio od 1931. do 1934. godine.¹³ Zloković je bio član beogradske redakcije, ali se sa svojim priložima pojavio u samo dva broja. U broju 1 iz 1931. reprodukovani su crteži njegovog projekata za Kolumbov mauzolej (svetionik) u Santo Domingu, a u broju 5 iz 1932. štampan je prilog pod nazivom „Stara i nova shvatanja“, ilustrovan konkursnim projektima za Kolarčev narodni univerzitet.¹⁴ U praškom časopisu *Stavba* objavljen je samo jedan Zlokovićev prilog, „Moderní architektura v Bělehradě“ („Moderna arhitektura u Beogradu“).¹⁵

Najplodnija, ali i javnosti najdostupnija delatnost modernista bila je izložbena. Osim nekoliko izložbi koje su sami organizovali, modernisti su često izlagali sa drugim umetničkim grupama, poput Udruženja prijatelja umetnosti u paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ ili Oblik.

Zloković je sa modernistima, u periodu od 1928. do 1934. godine, učestvovao na devet izložbi. Tokom 1929. je izlagao na Prvoj jesenjoj (otvorena 30. decembra 1928) i Prvoj prolećnoj izložbi Udruženja prijatelja umetnosti u paviljonu „Cvijeta Zuzorić“, Prvom salonu arhitekture koji su, u junu 1929, članovi GAMP-a organizovali zajedno sa Klubom arhitekata, kao i prvoj izložbi grupe

7 Zapisnik sa te sednice publikovan je u: Kojić, *Друшћивени услови...*, 196–198.

8 *Исјео*, 173.

9 Predavanje je najavljeno u rubrici „Данас“, *Време*, 19. фебруар 1930, 9; a detaljno predstavljeno u: Анон., „Циљеви модерне архитектуре“, *Време*, 20. фебруар 1930, 6.

10 Predavanje „Principi savremene arhitekture“ najavljeno je u rubrici „Коларчев народни универзитет“, *Правда*, 12. новембар 1933, 23; kao i u rubrici „Предавања“, *Правда*, 14. новембар 1933, 13, a detaljno predstavljeno u: Анон., „Принципи савремене архитектуре“, *Време*, 15. новембар 1933, 7. Predavanje „Savremena jugoslovenska arhitektura“ najavljeno je u rubrici „Предавања“, *Правда*, 3. децембар 1933, 14, i u rubrici „Предавања“, *Време*, 3. децембар 1933, 9, a detaljno predstavljeno u: Анон., „Савремена архитектура у Југославији“, *Време*, 7. децембар 1933, 8.

11 Kojić, *Друшћивени услови...*, 173–174.

12 *Исјео*, 174. Popis Zlokovićevih priloga u dnevnoj štampi dat je u: Маневић, *Злоковић...*, без пагинације; Маневић, „Злоковић Милан...“, 152–153. On je, na primer, bio autor i priloga o Prvom salonu jugoslovenske savremene arhitekture: М. Злоковић, „Први салон југословенске савремене архитектуре“, *Време*, 18. фебруар 1931, 4.

13 Prvi broj ljubljanskog časopisa *Arhitektura, mesečna revija za arhitekturu, likovnu i primenjenu umetnost*, pojavio se u Ljubljani u oktobru 1931. i izlazio je do sredine 1934. godine. Vrlo brzo su se aktivnostima časopisa pridružili i zagrebački i beogradski arhitekti, pa su i u tim gradovima formirane redakcije. Među beogradskim arhitektama, najaktivniji su bili upravo članovima GAMP-a (Dubovi, Zloković, Kojić i Maksimović), koji su bili članovi beogradske redakcije već od trećeg broja. Kompletan časopis je digitalizovan i dostupan na veb-sajtu Digitalne knjižnice Slovenije: [http://www.dlib.si/results/?euapi=1&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25&frelation=Arhitektura+\(Ljubljana\)&query=%27rele%253dArhitektura%2b\(Ljubljana\)%27](http://www.dlib.si/results/?euapi=1&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25&frelation=Arhitektura+(Ljubljana)&query=%27rele%253dArhitektura%2b(Ljubljana)%27) [pristupljeno 21. 2. 2020].

14 Konkursna skica za Kolumbov kulu u San Domingu, situacija i perspektiva, *Arhitektura* 1, 1931, 20–21; М. Злоковић, „Stara i nova shvatanja“, *Arhitektura* 5, 1932, 143.

15 М. Злоковић, „Moderní architektura v Bělehradě“, *Stavba* 12, 1929, 182–183. *Stavba* je bila zvanični časopis praškog Kluba arhitekata, a u broju 12, iz juna 1929. godine, objavljeni su, kao celina, prilozi članova GAMP-a, Kojića, Babića, Dubovog i Zlokovića.

Oblik, koja je otvorena u decembru i zatvorena početkom januara naredne godine.¹⁶ Na Prvom salonu arhitekture, Zloković je bio i član žirija i govorio je na otvaranju. Povodom te izložbe održao je i predavanje, koje je prenosio tek osnovani Radio Beograd.¹⁷ Godine 1930. je učestvovao na izložbi u Pragu, koju su modernisti organizovali u saradnji sa Klubom arhitekata.¹⁸ Sledeće, 1931, modernisti su, ponovo u saradnji sa Klubom arhitekata, u paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ organizovali Prvu izložbu jugoslovenske savremene arhitekture, na kojoj su učestvovali i članovi Kruga arhitekata iz Zagreba i Kluba arhitekata iz Ljubljane. I na njoj je Zloković predstavio svoje radove. Na izložbama nije učestvovao 1932, ali je 1933. godine izlagao na Desetoj izložbi grupe Oblik i, ponovo u organizaciji GAMP-a, na Drugoj izložbi jugoslovenske savremene arhitekture. Početkom 1934. godine, GAMP je rasformirana, a modernisti su poslednji put izlagali na Jedanaestoj izložbi grupe Oblik u Sofiji, kada je svoje radove predstavio i Zloković.¹⁹

Iako danas nisu dostupni svi katalogi pomenutih izložbi, zbog čega nije moguće potpuno rekonstruisati kako je izgledalo Zlokovićevo učešće i koji je bio njegov izbor radova, na osnovu raspoloživih izvora može se zaključiti da ga je u periodu od 1929. do 1934. godine umnogome menjao, tako da je on poslednjih godina, prema Manevićevim rečima, postao „bespogovorno modernistički“.²⁰

U vreme osnivanja GAMP-a, Zloković je imao trideset godina i bio zaposlen na Tehničkom fakultetu u zvanju asistenta.²¹ Do tog trenutka, iza sebe je imao preko petnaest realizovanih projekata i više od petnaest konkursnih radova.²² Kao što se može videti iz spiska radova koje je izlagao prvih godina, to su uglavnom bili projekti koji u istoriografiji nisu okarakterisani kao primeri moderne arhitekture. Tako su se, na primer, na Prvoj jesenjoj izložbi Udruženja prijatelja umetnosti u paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ našli tipski projekti za železničke stanice, projekti za Kolarčev narodni univerzitet, Paviljon Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca za Međunarodnu izložbu dekorativnih umetnosti i industrije u Parizu, ali i Zlokovićev rad za državni ispit – enterijer Panteona, pa čak i crteži crkve manastira Gradac, koji su nastali tokom usavršavanja u Parizu.²³ Ti Zlokovićevi radovi su u istoriografiji uglavnom tumačeni kao primeri nacionalnog stila ili rundbogenstila.²⁴

16 Detaljnije o tim izložbama u: Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 96–111, 153–174; Kojić, *Друшћивени услови...*, 175, 186–187; А. Илијевски, „Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда између два светска рата“, *Годишњак града Београда* 58, 2011, 176; А. Илијевски, „The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion as the Center for Exhibition Activities of Belgrade Architects 1928–1933“, *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 41, 2013, 239–242.

17 Izložba je detaljno prikazana u: Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 101–105. O њој пише и Кojiћ, који доноси и препис каталога: Кojiћ, *Друшћивени услови...*, 175, 185–194.

18 Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 110–111; Blagojević, *Modernism in Serbia...*, 63; Kojić, *Друшћивени услови...*, 175.

19 Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 153–161, 170–173; Илијевски, „The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion...“, 246; Илијевски, „Ђурђе Бошковић као савременик и тумач...“, 178–180; З. Маневић, „Изложбе југословенске савремене архитектуре у Београду (1931, 1933)“, *Годишњак града Београда* 27, 1980, 271–277.

20 Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 173.

21 Zloković je 1932. unapređen u zvanje docenta, a vest o tome objavljena je u: Anon., „Novi docenti na tehničkom fakultetu u Beogradu“, *Arhitektura* 9–10, 1932, 266.

22 Manević, koji je dao najkompletniji popis Zlokovićevih projekata, naveo je petnaest konkursnih radova i petnaest realizovanih objekata za private naručiоce u: Маневић, *Злоковић, без пагинације*. Tom spisku je pridodao još dva projekta u: Маневић, „Злоковић Милан...“, 152. Treba pomenuti da je u Музеју града Београда у току формирање Legata Milana Zlokovića, koje je започето на основу Протокола о сарадњи између Музеја града Београда и Фондације Милан Злоковић (02 Бр. 66/27 – 27. мај 2017). До сада је у Музеј пренета већина цртежа који се односе на Злоковићеве пројекте и обрађено је њих 1.676. Током тих активности идентификовани су додатни пројекти у односу на оне које поминје Маневић. Међу онима који спадају у хронолошки оквир овог рада су, на пример: скаца за зграду Јосифа Шојата са јефтним становима у Ранкеовој улици из 1925. (inv. број LMZ_520) или пројекти зграда I. Јермића у дворишту Ранекове 24 (Фондација Милан Злоковић) и Светозара Јовановића у Пожаревачкој 36 (Фондација Милан Злоковић); Музеј града Београда, Књига инвентара и документација Legata Milana Zlokovića.

23 Videti: Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 99–100; Маневић, „Злоковић Милан...“, 141; Илијевски, „The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion...“, 240; А. Стаменковић, „Архитектура националних павиљона Србије и Југославије на међународним изложбама 1900–1941. године“ (докторска дисертација), Београд, 2017, 189–190. Stamenković navodi da je Zloković dobio drugu nagradu за пројекат Prodanice, рад под шифром „Kroz narod ka novoj umetnosti“, за коју је конкурс raspisalo Министарство трговине и индустрије 1925. године и која је требало да чини целину са Павиљоном Кралевине SHS на Међународној изложби декоративних уметности и индустрије у Паризу. Треба пomenuti и да на свим радовима у вези са изложбом у Паризу који су до сада идентификовани у заоставштини Милана Злоковића у горњем левом углу стоји исти натпис: СКИЦА ЗА ПРОДАВНИЦУ КР СХС НА „ЕIAD“ У ПАРИЗУ и шифра рада „Kroz narod ka novoj umetnosti“: inv. бројеви LMZ_218, 375, 376 и три рада у Фондацији Милан Злоковић.

24 O tome u: Кадијевић, „Прилог тумачењу...“, 213–224; Љ. Благојевић, „Транспозиција духа и карактера италијанско-медитеранске архитектуре у раним пројектима Милана Злоковића“, *Архитектура и урбанизам* 34, 2012, 3–13.



Sl. 1. Milan Zloković, Prodavnica Paviljona Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca za Međunarodnu izložbu dekorativnih umetnosti i industrije u Parizu, izgled sa istoka, konkursni rad, 1925. godina (Izvor: MGB, LMZ_376)

Na Prvom salonu arhitekture Zloković je izložio čak trideset jedan rad.²⁵ Izbor projekata je prikazivao presek njegove dotadašnje delatnosti, pa su se tu, između ostalog, našli i projekti za sopstvenu kuću u Ulici internacionalnih brigada 76 u Beogradu, Pomorski muzej Jadranske straže u Splitu, Prodavnicu Kraljevine SHS na Međunarodnoj izložbi dekorativnih umetnosti i industrije u Parizu (sl. 1), Državnu hipotekarnu banku u Sarajevu, konkursni radovi za više objekata u Beogradu, poput Kolarčevog narodnog univerziteta, Hrama Sv. Save, Umetničkog paviljona „Cvijeta Zuzorić“ i Doma invalida, ali i realizovane objekte u Beogradu, kao što su kuća Josifa Šojata na uglu ulica Prote Mateje i Njegoševе ili zgrade u Rankeovoj ulici. Primetno je da je na tu izložbu Zloković uvrstio i projekte na kojima su uočljiva načela modene arhitekture i koji nastaju krajem dvadesetih godina, poput Pomorskog muzeja Jadranske straže u Splitu ili Doma invalida u Beogradu (sl. 2). Ali je, na primer, na izložbi modernista u Pragu, kada je imao priliku da svoje radove prikaže međunarodnoj publici, Zloković ponovo odabrao projekte za Međunarodnu izložbu dekorativnih umetnosti i industrije u Parizu i paviljon „Cvijeta Zuzorić“.²⁶ Već 1931. godine, na Prvoj izložbi jugoslovenske savremene arhitekture, Zloković je izložio i projekte za hotel „Žiča“ u Mataruškoj banji i Kolumbov mauzeolej u Santo Domingu, koji su predstavljali rešenja bliža idejama modernizma.²⁷ Naredne 1933, na Drugoj izložbi jugoslovenske savremene arhitekture, ponovo su zajedno prikazani projekti poput onih za Državnu hipotekarnu banku u Sarajevu i hotel „Žiča“,²⁸ koji su izlagani i na poslednjoj izložbi na kojoj su modernisti učestvovali, Jedanaestoj izložbi grupe Oblik u Sofiji.²⁹ Međutim, nešto ranije, na Desetoj izložbi grupe Oblik, Zloković je izložio samo tri projekta – za Univerzitetsku dečju kliniku i vilu Šterić u Beogradu i za Privredni dom u Skoplju (sl. 3), koji su u potpunosti predstavljali modernistički izbor.³⁰

GAMP je već u svojim Pravilima navela da će „propagiranje savremenih principa u arhitekturi“ sprovesti i u okviru izložbi, koje zaista i jesu imale značajnu ulogu u afirmaciji modernizma u međuratnom Beogradu.³¹ U razmatranju te uloge i izboru radova koji su se pojavljivali na izložbama treba imati u vidu i to da su modernisti, kako su istakli pojedini autori, a i savremenici, te izložbe

25 Prepis kataloga je dostupan u: Kojiћ, *Друшћивени услови...*, 185–194.

26 Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 111.

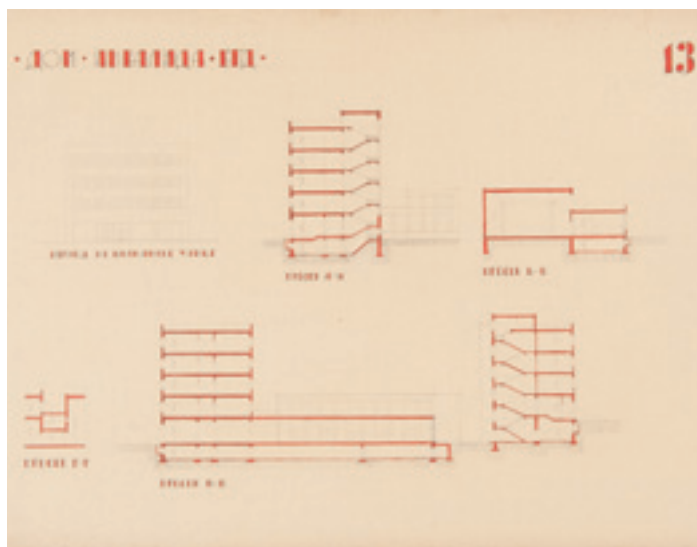
27 Blagojević, *Modernism in Serbia...*, 68.

28 Б. Максимовић, „Изложба Групе архитеката модерног правца у Београду“, *Београдске ошћинске новине* 3, 1933, 229.

29 Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 172–173.

30 *X изложба: сликарство, графика, скулптура, архитектура: 10–24 децембра 1933 године. Уметничко удружење Облик*, Београд 1933, bez paginacije; Ilijevski, „The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion...“, 243–246.

31 Za više o ovome pogledati: Ilijevski, „The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion...“, 239–246.



Sl. 2. Milan Zloković, Dom invalida u Beogradu, izgled iz Balkanske ulice i preseci, konkursni rad, 1928. godina (Izvor: MGB, LMZ_192)



Sl. 3. Milan Zloković, Privredni dom u Skoplju, perspektiva, konkursni rad, 1933. godina (Izvor: MGB, LMZ_70)

sami organizovali, a eksponate pripremali od svojih radova koji su im bili na raspolaganju.³² Naime, uvidom u do sada objavljena istraživanja i projektnu dokumentaciju koja se čuva u zaostavštini i Legatu Milana Zlokovića, identifikovano je preko šezdeset projekata koje je taj arhitekta izradio u periodu od 1928. do 1934. godine.³³ Reč je o izuzetnoj produkciji, koja je obuhvatila veliki broj projekata daleko bližih načelima modernizma od nekih za koje se pouzdano zna da ih je Zloković izlagao. Tu su, na primer, konkursni radovi za Bansku palatu u Novom Sadu (sl. 4), palatu Privilegovane agrarne banke u Beogradu ili palatu Nikole Tanurdžića u Novom Sadu, za koje još uvek nije potvrđeno da su bili prikazani na nekoj od izložbi modernista.³⁴

„Zlokovićev put u modernizam“³⁵

Kako je na početku navedeno, cilj ovog rada je da se, osim detaljnijeg prikazivanja delatnosti Milana Zlokovića u okviru Grupe arhitekata modernog pravca, da i kratak osvrt na promenu koja se dogodila u njegovom stvaralaštvu u tom periodu.

Zloković je rođen i odrastao u Trstu, a studije je započeo na Visokoj tehničkoj školi u Gracu, pred Prvi svetski rat. Završio ih je posle rata, 1921, na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta u Beogradu. Dve godine se usavršavao u Parizu, dobivši jednogodišnju stipendiju francuske vlade, a zatim i stipendiju Ministarstva prosvete Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. U Parizu se pripremao za Bozar (*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*), ali se kasnije posvetio vizantijskoj istoriji i arhitekturi jer ga je, prema rečima Lj. Blagojević, zanimala „istorija arhitekture, i to ne kao izvor inspiracije, ili repozitorij elemenata za stilističko eksperimentisanje, već kao istorija sistema mišljenja u arhitekturi [...]“. Zato je redovno slušao predavanja Gabriela Mijea (Gabriel Millet) na Praktičnoj školi za visoke studije (*École Pratique des Hautes Études*) i Šarla Dila (Charles Diehl) na Sorboni.³⁶

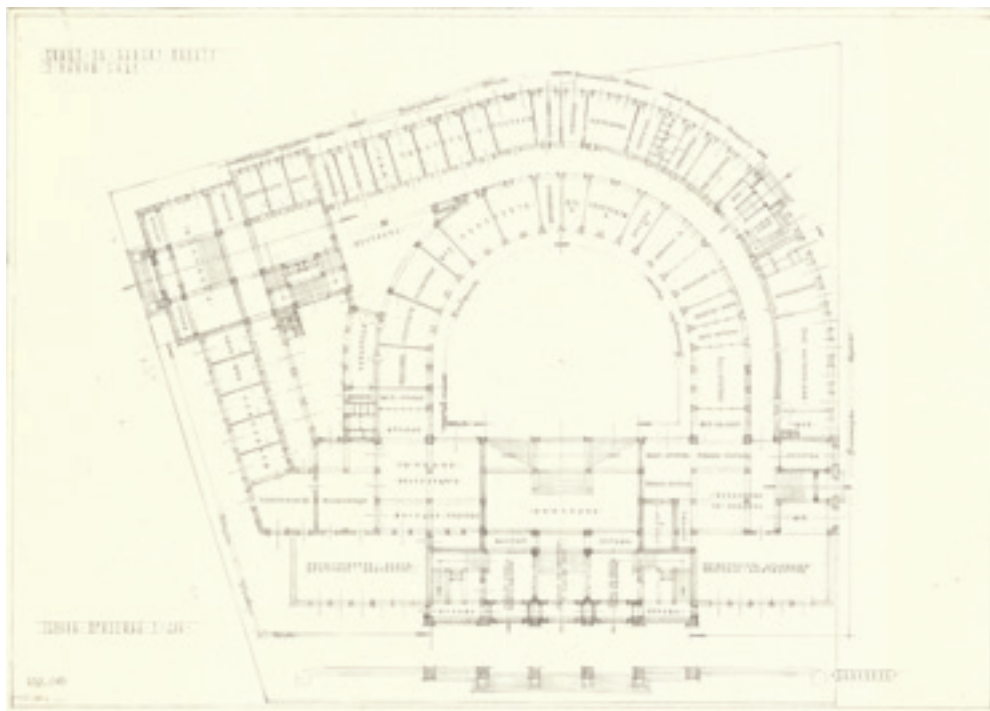
32 Kojiћ, *Друшћивени услови...*, 177–178. I Manević ističe da „u to vreme nije vladao običaj posebne pripreme eksponata, već se izlagalo ono što se ima“. Maneviћ, „Изложбе југословенске савремене архитектуре...“, 271. Isti autor prenosi i konstataciju Sretena Stojanovića da su modernisti „izložili ono što su imali pri ruci“: Maneviћ, „Злоковић Милан...“, 141. Moguće da je zbog toga izbor predstavljenih radova ponekad zavisio i od čisto produkcijskih razloga.

33 Videti napomenu 22.

34 Ti projekti se čuvaju u Legatu Milana Zlokovića i Fondaciji Milan Zloković: Banska palata u Novom Sadu (inv. brojevi LMZ_382, 554–560), palata Privilegovane agrarne banke u Beogradu (inv. brojevi LMZ_225–226, 370–374, 525–528), palata Nikole Tanurdžića (inv. brojevi LMZ_323–330, 1259–1265 i Fondacija Milan Zloković).

35 Podnaslov je preuzet iz naslova rada Zorana Manevića: Maneviћ, „Злоковићев пут у модернизам...“.

36 Љ. Благојевић, „Транскултурални итинерери архитекта Милана Злоковића“, *Архитектура и урбанизам* 32, 2011, 10–11.



Sl. 4. Milan Zloković, Banska palata u Novom Sadu, osnova prizemlja, konkursni rad, 1930. godina
(Izvor: MGB, LMZ_556)

Zloković je bio izuzetno plodan arhitekta. Svoju projektantsku delatnost je započeo još u Parizu, učestvujući na konkursima za zgrade Ministarstva šuma i ruda, Središnjeg ureda za osiguranje radnika (SUOR) u Zagrebu i Doma jugoslovenskih inženjera i arhitekata u Beogradu. Pre formiranja GAMP-a, nastali su i projekti za Panteon, Zlokovićev rad za državni ispit, ali i konkursni radovi za Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, kosturnicu na Zejtinliku i Svetosavski hram. Ipak, među realizovanim projektima nastalim u tom periodu nalaze se isključivo objekti privatnih naručilaca. U pitanju su pretežno stambene zgrade, od kojih četiri za Josifa Šojata i tri projekta za sopstvenu kuću (neizvedena, u Proforskoj koloniji, i dva projekta za kuću u Ulici internacionalnih brigada 76). Većina ostalih zgrada je sagrađena u bloku okruženom ulicama Rankeovom, Gastona Gravijea i Braničevskom u, tada novoformiranom, naselju Kotež Neimar.³⁷ Kao što se može primetiti, reč je o projektima koji su se pojavljivali i na izložbama tokom postojanja GAMP-a.

Prve godine Zlokovićeve projektantske delatnosti Manević vidi kao vreme traženja i ispitivanja različitih stilskih varijanti, a u pojedinim projektima nalazi „mediteranske predloške“ i „školske primere čije je izvoriste tradicionalno bilo u srednjeevropskom duhovnom prostoru“. Tumačeći konkursne radove, Manević pronalazi i „folklorističke metode“ (kao na Prodavnici Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca za Međunarodnu izložbu dekorativnih umetnosti i industrije u Parizu), odnosno elemente kasne secesije i ar dekoa, ali i uticaje Frenka Lojda Rajta (Frank Lloyd Wright) i Ota Vagnera (Otto Wagner) (na primer na Paviljonu Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca u Filadelfiji i Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“).³⁸

U literaturi ranijeg perioda se dominantno tretirao Zlokovićev modernistički opus. Međutim, A. Kadijević je još 2000. primetio kako su dugo „pozitivno vrednovani samo modernistički nagoveštaji“, dok se istovremeno smatralo da su „rane istorističke evokacije“ „nepotrebno opterećivale“ evoluciju Zlokovićevih shvatanja, do trenutka kada je izabrao „pravi put“ i skrenuo tok razvoja srpske arhitekture ka „neupitnom modernizmu“. Kadijević ističe da je Zloković, osim naglašenih

37 Popis projekata i objekata M. Zlokovića dat je u: Маневић, *Злоковић...*, bez paginacije. Manević navodi dva projekta za Josifa Šojata i zgradu na uglu Prote Mateje 25 i Njegoševe 45, ali ne pominjući da je Josif Šojat bio naručilac. Međutim, podatke o zgradi dopunjuje i navodi Šojata kao naručioca kasnije, u: Маневић, „Злоковић Милан...“, 138, 152. O njoj je detaljno pisano u: Blagojević, *Modernism in Serbia...*, 32, 34.

38 Маневић, *Злоковић...*, 6, 8.

racionalističkih uticaja stručne nemačke literature kojima je bio izložen tokom svog školovanja u Gracu, pretrpeo i uticaj „romantičarsko-idealističkog pola nemačke kulture“.³⁹ Istovremeno, Lj. Blagojević prvu fazu Zlokovićevog stvaralaštva naziva italomediteranskim romantizmom, čija je dominantna karakteristika bio polukružni luk, odnosno rundbogenstil. Ona podseća na nemačkog istoričara umetnosti Henrika Kargea (Henrik Karge), koji je taj stil označio kao najznačajniji pokušaj da se „stvori autohtona arhitektura 19. veka u Nemačkoj“, a koji je podrazumevao usmerenost ka neovizantiji, neorenesansi i neoromanici.⁴⁰ Kod Zlokovića, Blagojević takav pristup vidi kao pokušaj udaljavanja od dominantnih pristupa u arhitekturi i formiranja sopstvenog izraza ili, rečima A. Kadijevića, kao težnju ka „vlastitom izrazu unutar postojećih stilova“.⁴¹ Blagojević ističe da rundbogenstil (u 19. veku poznat i kao vizantijski stil) predstavlja „srednjoevropsku kulturu građenja u italijansko-mediteranskom duhu“, napominjući da se on u Jadranskom primorju, a naročito u Trstu, razvio u jednu specifičnu „mediteranizovanu varijantu“, za koju smatra da je posebno uticala na Zlokovićevo stvaralaštvo u prvim godinama.⁴² Blagojević upravo 1928, godinu formiranja GAMP-a, postavlja kao prelomnu u Zlokovićevom radu, s obzirom na to da on tada napušta polukružni luk i okreće se arhitravnoj konstrukciji.⁴³ I Manević ističe istu godinu jer je tada u Beogradu održana Izložba čehoslovačkih umetnika, na kojoj su srpski arhitekti prvi put mogli da vide kako izgledaju moderno oblikovane građevine. Međutim, prema mišljenju istog autora, „napuštanje akademskog metoda, oslobađanje fasadne površine i slobodno formiranje osnove, kao i uticaj inostranih predložaka, mogu se u doba pre češke izložbe pratiti u kontinuitetu skoro isključivo u Zlokovićevim delima“.⁴⁴ To se, tvrdi Manević, vidi i na projektu Zlokovićeve kuće iz 1927, koji je menjan u oktobru 1927, kad je već počela gradnja. Prema njegovom mišljenju, mnoge izmene se uklapaju u principe modernističkog pokreta, pa kuću vidi kao „prvi i jedini modernistički koncipirani objekat sagrađen pre osnivanja modernističkog pokreta“.⁴⁵ Ipak, Manević ističe da su se srpski modernisti, pa i Zloković, razvijali bez direktnog kontakta sa pripadnicima savremenih evropskih tokova u arhitekturi i da su na njih presudno uticali prvenstveno časopisi (*L'architecture d'aujourd'hui*, na prvom mestu), ali i povremeni kongresi arhitekata, poput onih u Hagu 1927. i Frankfurtu 1929. godine ili već pomenute izložbe.⁴⁶

Kako su sami modernisti to videli i shvatali, verovatno se najbolje može videti na osnovu njihovih sopstvenih reči, konkretno Milana Zlokovića. Na prvom mestu, tu je bila kritika postojećih i dominantnih stilova, odnosno „grčevitog oslanjanja na istorijske forme i nacionalnih obzira“.⁴⁷ Situaciju u Beogradu Zloković je opisivao rečima: „Novi stavovi u arhitekturi koji su se uglavnom probijali iz evropskih zemalja bili su primljeni sa otporom, naročito u Beogradu. Zvanični krugovi snažno teže da zaštite eklektizam zasnovan na renesansnom, romaničkom, a naročito vizantijskom stilu. Njihovi anahronistički pogledi sprečavaju i otežavaju brži razvoj onima koji žele da krenu novim putevima u arhitekturi. Međutim, u poslednje vreme je došlo do određenog napretka u razmišljanju mlađih arhitekata, a i određenog dela publike, koja je imala priliku da posmatra promene pogleda na arhitekturu u inostranstvu. Izuzetno bogata strana stručna literatura u velikoj meri je pomogla pokretima koji su tek na početku i čiji su rezultati zanemarljivi, jer se većina ovakvih projekata još uvek ne sprovodi.“⁴⁸ Istovremeno, on smatra da su se: „Arhitekti [...] oslobodili predrasude da je program sporedan i da je njihov rad isključivo plod mašte i talenta. Kao pokretači jedne nove ideologije stanovanja, savremeni arhitekti uživljaju se u potrebe i zahteve poslodavca, teže u svom radu za udobnim, solidnim i higijenskim zgradama, savesno iskorišćuju i unapređuju tekovine moderne industrije i tehnike.“⁴⁹

39 Kadijević, „Прилог тумачењу...“, 213–215.

40 Blagojević, *Itinerari: moderna i Mediteran...*, 28.

41 *Isto*, 27–28; Kadijević, „Прилог тумачењу...“, 213.

42 Više o tome u: Благојевић, „Транспозиција духа и карактера...“, 5–11.

43 *Исјео*, 5.

44 Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 52, 61.

45 *Isto*, 72–73.

46 *Isto*, 24, 56, 115.

47 Zloković, „Stara i nova shvatanja...“, 143.

48 Zloković, „Moderni arhitektura...“, 182–183. Zahvaljujem se Ivani Dugić na prevodu ovog teksta sa češkog.

49 Deo izjave M. Zlokovića preuzet iz članka: Анон., „Нови на послу“, *Време*, 19–22. април 1930, 4.

Zaključak

Za kraj, deluje pogodno upotrebiti citat koji je objavljen u prikazu Zlokovićevog predavanja „Principi savremene arhitekture“, održanog krajem 1933. godine, u kojem je, reklo bi se, sumirano ono što su bile težnje modernista i u čemu su videli svoju svrhu pred samo gašenje GAMP-a: „Odluke koje karakterišu savremenu arhitekturu, nisu samo posledica novih konstruktivnih mogućnosti i naglog razvitka specijalnih tehničkih proizvoda [...]. Krug arhitektonske delatnosti zaseca u sve probleme društvene obnove. Novom arhitekturom stvaraju se uslovi za izjednačavanje i poboljšanje socijalnih neuravnoteženosti. Baš u mnogim novim zgradama i novopostavljenim naseljima, blagodareći socijalnoj uviđavnosti pojedinih državnih i komunalnih uprava, počinju da se združuju bitni funkcionalni momenti higijene i prostorne racionalnosti [...]. Uprošćenost i jednostavnost forme u novoj arhitekturi ne treba smatrati posledicom siromašne invencije ili odsustvom potrebnog umetničkog osećanja. Logika u prvom redu, želja za iskrenim produbljivanjem i savesnim raščlanjivanjem postavljenog zadatka, dovela je do novih koncepcija, do takvih, koje možda ne zadovoljavaju estetski kriterijum mnogih, koji pretpostavljaju formu funkciji.“⁵⁰

50 Анон., „Принципи савремене архитeктуpe“, *Вpеме*, 15. новембар 1933, 7.

Delatnost arhitekta Dušana Babića i njegova aktivnost u Grupi arhitekata modernog pravca*

Jelena Gačić

Uvod

Po završetku Prvog svetskog rata Beograd postaje prestonica nove države i za samo dvadesetak godina doživljava veliku arhitektonsku transformaciju. Dolazi do intenzivne urbanizacije, gradnje objekata različitih namena i jačanja građanske klase, čiji istaknuti članovi postaju investitori. Zbog povećane potražnje na tržištu, povećao se i broj arhitekata koji su živeli i radili u Beogradu. Prema procenama Branislava Kojića, posle rata je bilo oko stotinu arhitekata, a pred Drugi svetski rat taj broj se utrostručio.¹ U takvom kulturno-istorijskom kontekstu srpska sredina je bila spremna za promene u umetnosti uopšte, pa i u arhitekturi, što se pre svega odnosilo na emancipaciju i modernizaciju struke. Ključnu ulogu je odigralo osnivanje Grupe arhitekata modernog pravca (GAMP) 12. novembra 1928. godine, na jednom od neformalnih sastanaka u kafani „Ruski car“.² Do 1934. godine, kada se Grupa zvanično raspala, pristupili su joj Milan Sekulić, Đura Borošić, Branko i Petar Krstić, Momčilo Belobrk, Dragiša Brašovan i mnogi drugi.

Pojava modernizma u Beogradu, pokrenuta entuzijazmom nekolicine mladih arhitekata, bila je usmerena upravo na unošenje savremenog duha Evrope u beogradsku sredinu i borbu protiv prevladavajućeg konzervativizma. Osnivači grupe, školovani u različitim evropskim centrima (Parizu, Beču, Pragu i Beogradu) – Milan Zloković (1898–1965), Branislav Kojić (1899–1987), Dušan Babić (1894–1948) i Jan Dubovi (1892–1969), svojom kreativnom energijom nastavljaju deprovincijalizaciju Beograda modernom arhitekturom.³ Oni su jasno precizirali da je njihov jedini i glavni cilj propagiranje moderne arhitekture, bez obzira na postojeću arhitekturu Beograda, dobru ili ne.⁴ Delatnost Milana Zlokovića, Branislava Kojića i Jana Dubovog pretežno je poznata i klasifikovana uvidom u periodiku, arhivsku građu, objekte na terenu i porodičnu zaostavštinu. Međutim, delimično je izostalo valorizovanje delatnosti arhitekta Dušana Babića, koje nije dublje problematizovano. Lik i delo arhitekta Babića karakterišu šturo i neproverene informacije prvenstveno zbog toga što njegova porodična zaostavština nije sačuvana, pa su tako izostali uvidi u stanje objekata na terenu i arhivsku građu, sveobuhvatna sistematizacija i hronologija objekata, kao i iznošenje do sada novih biografskih podataka i njihovo predstavljanje stručnoj javnosti. Upravo se pregledom zaostavština započinje temeljito analiziranje opusa dela pojedinih stvaralaca, koje podrazumeva i proučavanje njihovih objekata na terenu, arhivske, hemerotečke građe i istoriografije. Osim građe o javnoj stručnoj delatnosti znamenitih arhitekata, u njihovim zaostavštinama se čuvaju i nepoznati radovi, nastali mimo konkursa i zahtevnih naručilaca, u kojima su se autori prepuštali intimnim stvaralačkim interesovanjima.⁵

Dosadašnja istraživanja pokazuju da je mali broj graditelja novijeg doba imao svest o vrednosti sopstvenog rada i uredno upotpunjavao zbirku vlastitih projekata. Institucije u kojima su neimari radili uglavnom nisu bile zainteresovane za sakupljanje, čuvanje i prezentovanje njihovih dela, pa je

* Prilog je proistekao iz rada na naučnoistraživačkom projektu *Srpska umetnost 20. veka – nacionalno i Evropa* u Ministarstvu nauke i prosvete Republike Srbije (br. 17703).

1 Prema: Lj. Blagojević, *Moderna kuća u Beogradu (1920–1941)*, Beograd, 2000, 23.

2 Z. Manević, „Pojava moderne arhitekture u Srbiji“ (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Beograd, 1979, 87.

3 Blagojević, *Moderna kuća u Beogradu...*, 24.

4 Z. Manević, „Beogradski arhitektonski modernizam 1929–1931“, *Godišnjak Praga Beograda* 26, 1979, 210.

5 A. Kadijević, „Značaj zaostavština arhitekata za istoriografiju srpskog graditeljstva i službu zaštite“, *Nasleđe* 3, 2001, 211.

većinu zaostavština čuvala porodica arhitekata.⁶ Posebno je otežavajuća okolnost da određeni arhitekta nije imao porodicu ili bliže srodnike koji bi očuvali sećanje na njegov život i rad, što je slučaj sa Dušanom Babićem.

Od svih nekadašnjih poznanika i prijatelja arhitekta Dušana Babića, nešto određenije ga se seća porodica Milana Zlokovića, i to iz prvih posleratnih dana. U novinskim napisima retko se pronalazi Babićevo ime.⁷ Zapisi i sećanja savremenika jedva da su nekakav trag koji bi vodili razumevanju njegove osobite uloge u razvoju srpske arhitekture. Nešto više o tome svedoče crteži koji su ostali sačuvani na stranicama časopisa ili u fondu Tehničke direkcije beogradske Opštine, koji se danas čuva u Istorijском архиву grada Beograda.

Pouzdanost se zna da je Dušan Babić rođen 11. decembra 1894. godine u Banja Luci, od oca Spasoja i majke Ane, rođ. Ljubojević.⁸ Studirao je u Beču, na Akademiji likovnih umetnosti, gde je diplomirao 1923. godine. Najpre je radio u sarajevskoj građevinskoj direkciji, a zatim prelazi u Beograd i zapošljava se u Ministarstvu građevina.⁹ Bio je angažovan kao mladi arhitekt-pripravnik, u najznačajnijoj instituciji koja je u međuratnom periodu dostigla status stručne ustanove najvišeg ranga. Mlađi arhitekti poput Dušana Babića tu su sticali nova znanja i praktična iskustva od starijih kolega, dok su se raznorodne ideje razmenjivale na licu mesta.¹⁰ Za njih je rad u Arhitektonskom odeljenju bio prilika za stručnu afirmaciju, rasadnik velikih stručnih i kreativnih potencijala u vidu kadrova koji su kasnije ostvarili veoma uspešne karijere na Univerzitetu ili u privatnim arhitektonskim biroima. Po dolasku u Beograd, upoznao se i sprijateljio sa Milanom Zlokovićem, u čijoj je kući na Kotež Neimaru i stanovao jedno vreme.¹¹ Prema sećanjima Branislava Marinkovića, u nastupu nervnog rastrojstva izvršio je samoubistvo negde oko 1948. godine.¹² Opisao ga je sledećim rečima: „Dušan Babić je dobar arhitekta bio. On je radio isto neko vreme u Ministarstvu, a nešto posle malo radio i privatno. Međutim, posle rata se razboleo nervno i tako izvršio samoubistvo. Ima nekoliko zgrada.“¹³ U kartoteci žitelja grada Beograda i Zemuna nalazi se podatak da je nakon 20. decembra 1946. godine otišao u Sarajevo, odakle mu se gubi svaki trag.¹⁴ Nije poznato gde je sahranjen.

Profani opus

Iako je početak svog profesionalnog angažmana proveo u Sarajevu, objekti koje je tamo projektovao nisu adekvatno dokumentovani. Bio je prvi arhitekta koji je u Sarajevu imao zajedničku izložbu sa jednim akademskim slikarom. Bilo je to 1925. godine, ili ranije, sa slikarom Romanom Petrovićem.¹⁵ Jedan od njegovih retkih sačuvanih objekata u tom gradu jeste Osnovna škola „Ivan Cankar“ u Saburinoj ulici, na Kovačima¹⁶ (sl. 1), koja je osobena po inventivno koncipiranoj fasadnoj površini, sa istaknutim ulaznim tremom.

Godine 1927. dolazi u Beograd, ali tokom prvih godina članstva u GAMP-u malo je projektovao i gradio. Bio je nadzorni arhitekta prilikom izgradnje novog paviljona za Hirurško-urološko odeljenje Opšte državne bolnice, koju je projektovao Branislav Kojić 1925. godine.¹⁷ Godinu dana nakon osnivanja Grupe, učestvovao je na tri konkursa – prvo za Ratnički dom, koji svojom fasadom podseća na Zlokovićev prerađeni projekat za Sarajevsku hipotekarnu banku¹⁸, sa nizom stubova i

6 Nav. mesto.

7 Z. Manević, „Naši neimari – Dušan Babić“, *Izgradnja: časopis Ministarstva građevina Narodne Republike Srbije* 8–2, 1981, 43.

8 Istorijски архив Beograda, Uprava grada Beograda, kartoteka žitelja grada Beograda i Zemuna, Babić Dušan, prijava.

9 С. Тошева, *Градињелъство у служби државе – Делатност и остварења Архитекционској одељења Министарства грађевина у српској архитектури 1918–1941*, Beograd, 2018, 270.

10 *Isto*, 258.

11 В. Камилић, „Осврт на делатност Групе архитеката модерног правца“, *Годишњак града Београда* 55–56, 2008–2009, 255.

12 Manević, „Naši neimari...“, 43.

13 Citat preuzet iz transkripta intervjua dr Zorana Manevića i arhitekta Branislava Marinkovića, zapisanog na osnovu zvučnog zapisa razgovora, koji je autorki rada ustupljen ljubaznošću dr Vladane Putnik Prica.

14 Istorijски архив Beograda, Uprava grada Beograda, kartoteka žitelja grada Beograda i Zemuna, Babić Dušan, prijava.

15 П. В. Милошевић, *Архитектура у Краљевини Југославији (Сарајево 1918–41)*, Србиње, 1997, 314.

16 Nav. mesto.

17 Тошева, *Градињелъство у...*, 86.

18 З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара = Encyclopaedia architectonica*, Beograd, 2008, 16.



Sl. 1. Dušan Babić, Osnovna škola „Ivan Cankar“ u Saburinoj ulici na Kovačima, glavno pročelje (Izvor: <http://ossaburina.edu.ba/>)

kamenom oblogom, u stilu akademizma. Treba ukazati na analogno stilsko rešenje zgrade Čehoslovačkog poslanstva u Bulevaru kralja Aleksandra (1928) češkog arhitekta Alojza Mezera. Stilistiku fasade Mezer pročišćava u drastičnijoj transformaciji ideje, u kojoj se gube dekorativni motivi akademizma, klasični kapiteli, koji se javljaju u Babićevom radu.¹⁹ Zatim, Kolumbovu kulu u Santo Domingu, koju je Đurđe Bošković okarakterisao kao rešenje puno patosa.²⁰ Najzapaženije je prošao projekat za Terazijsku terasu, nagrađen prvim otkupom. Likovni kritičar Branko Popović navodi da je rešenje moderno, ličnog akcenta, sa uočljivim uticajima Ota Vagnera. U historiografiji se smatra da je to Babićev najraniji projekat na kojem je očigledan modernistički metod koji će kasnije osloboditi njegov arhitektonski vokabular.²¹ Nešto kasnije, učestvovao je na konkursu za projekat Kulturnog doma u Velikom Gradištu, koje je na savremenike ostavilo utisak modernističke smelosti usled primene „rascrtane“ perspektive kojom se Babić koristio.²²

Projekat hotela pod Avalom Đurđe Bošković poredi sa Zlokovićevim hotelom u Mataruškoj banji, ali ne iznosi elemente po kojima bi Babićeva ideja mogla biti identifikovana.²³ Pošto projekat ne postoji, nije moguće utvrditi stilske karakteristike i potencijalne uzore. Poslednji konkursni projekat na kojem je učestvovao jeste onaj za Dom UJIA iz 1930. godine, čije oblikovno rešenje podseća na Zlokovićev projekat za Kolarčev narodni univerzitet. Čeona fasada asocira na jugoslovenski paviljon sa Svetske izložbe u Barseloni Dragiše Brašovana.²⁴ Takva zapažanja svedoče o bliskim međusobnim vezama beogradskih modernista, ali i uticajima zakasnelog ekspresionizma. Naime, može se tumačiti prisutnošću ar dekoa koji tridesetih godina ulazi u svoju poznu fazu, karakterističnu po primenama dekorativne skulpture i reljefa na pročišćenim fasadnim površinama. Istovremeno, arhitektonske forme pozne faze ar dekoa poprimaju asocijativno-simbolične elemente, koje ih povezuju sa brodovima, avionima i drugim mašinama koje su obeležile moderno doba, a upravo takve formalne asocijacije javile su se u potonjim projektima Dušana Babića.²⁵

19 M. Просен, „Ар деко у српској архитектури“ (докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 2014, 393.

20 Manević, „Naši neimari...“, 45.

21 Manević, „Pojava moderne...“, 134.

22 Isto, 191.

23 Nav. mesto.

24 Isto, 144.

25 Просен, „Ар деко...“, 576.



Sl. 2. Dušan Babić, Stambena zgrada Džoje Levi u Ulici maršala Birjuzova 21 u Beogradu, glavno pročelje (Izvor: J. Gačić)

Neposredno nakon konkursa za Terazij-sku terasu, Babić je počeo da se intenzivno bavi stambenom arhitekturom, projektujući vile i višeporodične stambene zgrade. To su ujedno njegova najznačajnija dela, nastala između 1930. i 1931. godine, na kojima je razvio karakterističan stil. Prvi projekat u domenu stambene arhitekture, zgrada Džoje Levi (poznata pod imenom „Lektres“) iz 1931. godine, koja se nalazi u Ulici maršala Birjuzova 21, svojom umetničkom postavkom se uklapa u grupu modernistički osmišljenih višespratnica tog vremena zbog elevacije i rešavanja osnove (sl. 2).²⁶ Projekat je već sredinom iste godine izložio na Prvoj izložbi jugoslovenske savremene arhitekture, ali ga koriguje Valerije Staševski, koji je preradio osnove.²⁷ U tom projektu je prepoznata stalna težnja arhitekta Babića ka isticanju zidnih masa artikulisanih horizontalnim prugama u malteru, što se često pripisuje uticajima Adolfa Losa i njegovog ostvarenja, kuće Džozefine Beker. Izazvala je pozitivnu recepciju savremenika, pa tako arhitekta Marinković govori: „Ima jednu zgradu u Kosmajskoj ulici. Dosta interesantna. Opet u stilu, kako smo mi zvali onda, Đure Borošića, sa onim sitnim elementima i tako

dalje, ali gde se osetio arhitekta. To je sve bilo ovako, što kaže Bogdan Nestorović, da to ima nekog opravdanja, da tu ima nekog rezonovanja, itd.“²⁸ Ovaj objekat predstavlja prvo ostvarenje na kojem je aplicirao parapete sa reljefima na kojima se nalaze reljefna polja u četiri spratna nivoa. Međutim, one su bile rezultat intervencija oko 1930. godine tako da je izostalo funkcionalistički čisto zidno platno blisko purizmu Stevenove vile u Kroa.²⁹ Kombinovanu upotrebu reljefa i fasadne ornamentike dijament kvaderima, Babić je realizovao na kući Gojka Todića, podignutoj u Molerovoj ulici 16 u Beogradu, 1930–31. godine (kasnije porušena).³⁰

Između 1931. i 1934. godine arhitekta Babić nije izgradio nijedan visoki stambeni objekat. Jedini projekat te vrste, projekat stambene zgrade u Takovskoj ulici u Beogradu, ostao je nerealizovan, ali ne krivicom samog autora. Naime, osnova stana je shematična i odgovara u svemu tipu tzv. beogradskog stana.³¹ Fasada je bliža akademskom nego modernističkom duhu, što je posebno izraženo na prizemnom delu. Tek u spratovima se prepliću akademski i modernistički metodi, sa pravougao- no postavljenim telom građevine obloženim mermerom i neizostavnim jarbolom za zastavu.

Među manjim porodičnim objektima, odnosno vilama u Beogradu, antologijski primeri su vila inženjera Protića (danas više ne postoji) i obližnja vila Marije Rajh na Topčiderskom brdu, smeštene na strmoj padini između ulica Sanje Živanović i Žanke Stokić. Babićev projektantski pristup je dosledan u oba objekta, pa iako različitih karaktera, obe odaju jedan autorski pristup moderne arhitekture. U projektantskom postupku on se približava Losovom principu oduzimanja (karakteristični za kuće Rufer i Šeu u Beču, arhitekta Adolfa Losa), čime su rešene funkcija i forma, rezultirajući mo-

26 Камилић, „Осврт на...“, 255.

27 Manević, „Naši neimari...“, 45.

28 Citat preuzet iz transkripta intervjua dr Zorana Manevića i arhitekta Branislava Marinkovića, zapisanog na osnovu zvučnog zapisa razgovora, koji je autorki rada ustupljen ljubaznošću dr Vladane Putnik Prica.

29 М. Јовановић, „Француски архитект Експер и 'ар деко' у Београду“, *Наслеђе* 3, 2001, 81.

30 *Исцо*, 233.

31 Manević, „Pojava moderne arhitekture...“, 191.

dernom formom.³² Iz osnovne forme paralelopipeda na frontu vila oduzeti su ugaoni kubusi da bi se oformili trem glavnog ulaza i lođa prema ulici. Veštom kombinacijom konstrukcije masivnih zidova i konstrukcije stubova na obodnim ivicama, Babić je postigao efekat lakoće i dinamike moderne forme kuće. Identitet modernog u tim vilama ogleda se pre svega u primarnoj plastici i tendenciji otvaranja prema bašti. Dosledno sprovođenje principa otvaranja prozorskih otvora i velikih terasa prema bašti, u kombinaciji sa funkcionalistički primenjenim geometrijskim principom oduzimanja mase i uvođenja stubova, te vile svrstavaju među najistaknutije primere beogradske moderne arhitekture. Međutim, organizaciona shema stana je uobičajena: u središtu vila nalazi se hol na koji se otvaraju salon (prema ulici) i trpezarija (prema bašti), preko kojeg se vezuju pomoćne prostorije u prizemlju i privatni deo stana na spratu, sa spavaćim sobama.³³ Vitki stubovi i prostrane terase obeležja su njegovog oblikovnog postupka, obogaćene snažnim horizontalama, iznenadnim oblinama u kubičnim strukturama, kao i horizontalama ispred i iznad prozora, usitnjenom podelom prozorskih otvora.³⁴ Manje inventivne osnove su obeležje beogradskog modernizma, predstavljajući nefunkcionalna rešenja velikog broja hodnika i veza karakterističnih za period između 1930. i 1935. godine.

Na sličan način koncipirane su vile u Beogradu čiju su izgradnju investirali imućni pripadnici građanske klase – vila Jelene Plevan u Ulici Osmana Đikića (1933), vila Arkadija Miletića u Puškinovoj ulici 1–3 (1933), vila Alađemovića u Ulici Branka Krsmanovića 24 (1933), vila u Bregalničkoj 9 (1934) i mnoge druge. Slične karakteristike svake vile pojedinačno jesu bezornamentalne, jednostavne fasade sa horizontalnim prugama u malteru, naglašene ulazne partije i reljefi sa figuralnom kompozicijom. Vredi istaći da je autor na vilu Dragutina Smejkalu u Bregalničkoj ulici plasirao figuralni reljef „Bahantkinje“ Riste Stijovića, čiji je drvorezani model bio objavljen u ljubljanskom časopisu *Arhitektura* 1, 1934. godine.³⁵ Razlog zbog kojeg je arhitekta Babić većinu svojih ostvarenja realizovao u domenu stambene arhitekture leži u činjenici da je po završetku Prvog svetskog rata građevinska delatnost naglo porasla usled velikog priliva stanovništva u glavni grad i administrativni centar novonastale Kraljevine SHS. Beograd se do 1930. godine udvostručio po broju stanovnika u odnosu na raniji period, što je prouzrokovalo manjak životnog prostora.³⁶ Osim višeporodičnih stambenih objekata, po narudžbini bogatijih sopstvenika, a u skladu sa urbanističkim uslovima, arhitekti su projektovали unikatne jednoporodične vile u naseljima poput Senjaka, Kotež Neimara, Profesorske kolonije i drugih.

Međutim, u potonjim delima Dušan Babić nije nastavio stil razvijen na početku četvrtve decenije 20. veka tako da je primetna stilaska varijacija. U Mačvanskoj ulici 25 i 27 projektovao je, 1939. godine, dve interesantne višeporodične stambene zgrade sa međusobno usaglašenim fasadama, čiji su investitori bili Ljubisav Petrović i Milka Ristić.³⁷ Na simplificiranim fasadnim površinama akcentovani su balkoni sa kamenim ogradama i usećenim horizontalnim linijama. Krovni venac je rešen u vidu istaknutih konzola, dok je u prizemlju centralno pozicionirao ulaze koji stepeništem vode do spratova sa stanovima.

Godine 1940. projektovao je stambenu zgradu u Skender-begovoj ulici 9 na Dorćolu, za investitora Zorku Britvić.³⁸ Spoljašnjost građevine je drugačije osmišljena od prethodnih rešenja. Naime, u prizemlju je sa bočne strane postavio ulaz koji stepeništem vodi do spratova na kojima su smešteni stanovi. Između prozora prizemlja nalaze se horizontalne pruge u malteru. Glavna fasada prepoznatljiva je po ritmičnom nizu prozora povezanih parapetima sa horizontalnim prugama, čineći na taj način sadejstvo sa donjim delom objekta. Na levoj strani arhitekta Babić postavlja kružne medaljone sa figuralnim kompozicijama, što je primenio prvi put u tom poznom periodu svoje profesionalne karijere. Potpuno drugačije je realizovao svoje poslednje do sada evidentirano delo, stambenu zgradu u Šantićevoj ulici 4, za investitora Elu Furman, 1940. godine (sl. 3).³⁹ Na prvom spratu se

32 Blagojević, *Moderna kuća u Beogradu...*, 72.

33 *Nav. mesto.*

34 Маневић (ур.), *Лексикон неимара...*, 17.

35 Просен, „Ар деко...“, 238.

36 В. Путник, „Прилог проучавању развојних токова међуратне стамбене архитектуре Београда“, *Наслеђе* 13, 2012, 153.

37 Istorijski arhiv grada Beograda, Opština grada Beograda, Tehnička direkcija. Opšta dokumentacija; IAB, OGB, TD, f – XXX – 12 – 1939; IAB, OGB, TD, f – V – 4 – 1939.

38 Opšta dokumentacija; IAB, OGB, TD, f – III – 1 – 1940.

39 Opšta dokumentacija; IAB, OGB, TD, f – I – 21 – 1940.



Sl. 3. Dušan Babić, Stambena zgrada u Šantićevoj ulici 4 u Beogradu, glavno pročelje (Izvor: J. Gačić)

nalazi snažno istaknut balkon sa prozorima koji su podeljeni valjkastim polustubovima, što je čitavom objektu utisnulo specifičnu pojavnost u urbanom ambijentu u kojem se nalazi. Međutim, gornji deo fasade je pre nekoliko godina prefarban u žutu boju, koja na jedan degradativan način narušava originalan izgled građevine.

U celini gledano, razlog stilske divergentnosti pomenutih stambenih objekata modernistički naklonjenog autora može se tumačiti činjenicom da bezornamentalna fasada nije bila opšteprihvaćena u širim krugovima građanske klase. Za njih je fasada lišena dekoracije značila skromnost i siromaštvo. Zato su, osim bogato obrađenih fasada, posebno tretirani ulazi i hodnici. Dušan Babić je dizajnirao vrata i brave jer su kao deo eksterijera privlačili veliku pažnju. Nove dekorativne forme koje su se pojavile tokom četvrte decenije mahom su zbog svedenosti fasadne dekoracije isticale upravo rešenja ulaznih vrata.⁴⁰

Za vreme svog aktivnog stvaralačkog opusa, arhitekt Babić je projektovao različite stambene objekte za investitore koji do sada nisu bili rekogniscirani u istoriografiji, poput vile u Puškinovoj ulici 1–3 u Beogradu i mnoge druge. Ti primeri iniciraju buduća temeljnija istraživanja koja bi se sastojala od uvida u tehničku dokumentaciju i stanja objekata na terenu, rezultirajući celovitijom kontekstualizacijom njihove povezanosti sa tokovima stambene arhitekture date epohe i uloge arhitekta Babića u demokratizaciji i modernizaciji srpske arhitekture.

Sakralni opus

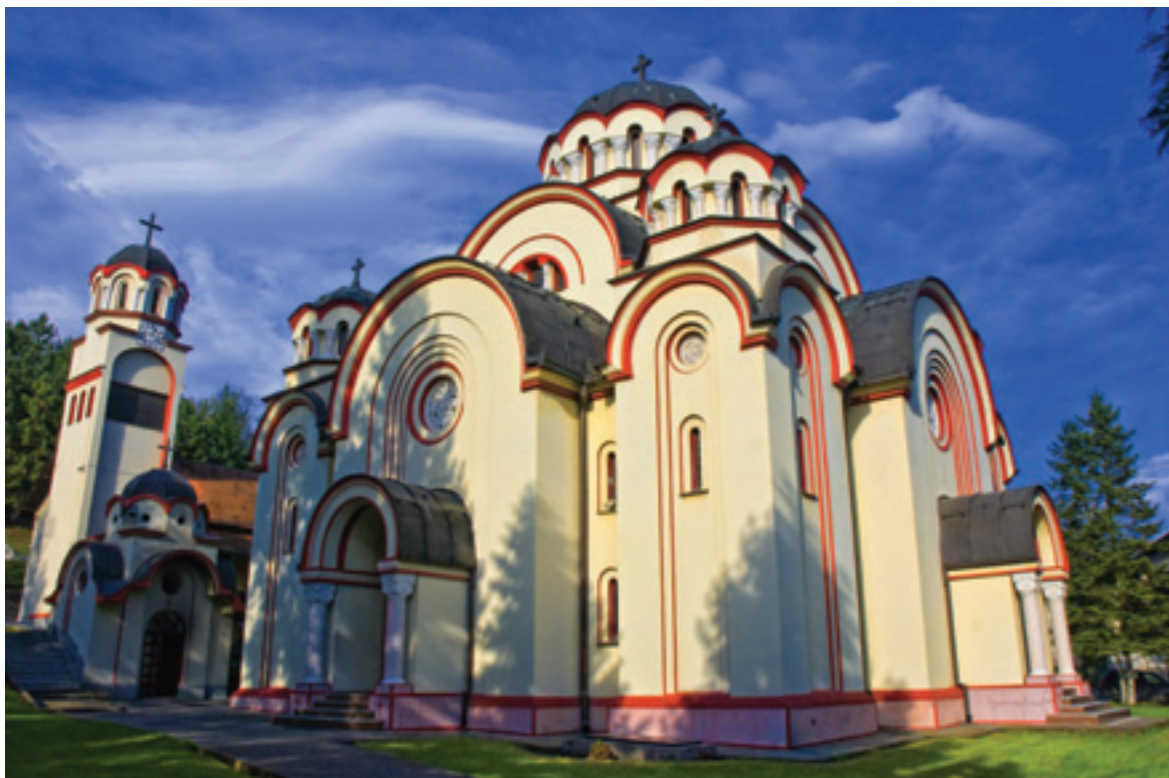
U domenu sakralne arhitekture Dušan Babić je ostvario značajna ostvarenja. Učestvovao je u, bez sumnje, najznačajnijem događaju u arhitekturi nacionalnog stila treće decenije, a možda i celog perioda, koji je podstakao stručnu polemiku o shvatanju savremene srpske sakralne arhitekture – konkursu za gradnju Hrama Svetog Save na Vračaru. Nakon neuspešnih pokušaja u predratno doba, definitivni konkurs za arhitektonsko rešenje hrama konačno je raspisano 1926. godine. Osnovni konkursni preduslov bio je da građevina „treba da bude u srpsko-vizantijskom stilu iz doba kneza Lazara“, s napomenom da je cilj unutrašnja i spoljašnja grandioznost, ostvarenje prostora od tri hiljade kvadratnih metara i mesta za šest hiljada vernika.⁴¹ Predviđen je i jedan zvonik, povezan s hramom. Ukazano je da je cilj monumentalno delo, ali ne suviše raskošno; predviđeno je da spoljna obrada bude kamena i ostale najpostojanije građe, a obrada unutrašnjosti ostavljena je takmičarima na volju.

Od radova prispelih na konkurs nijedan nije dobio prvu i treću nagradu. Arhitekta Bogdan Nestorović je na konkursu osvojio drugu nagradu, i potom sa arhitektom Aleksandrom Derokom izradio idejno rešenje. Konkursni radovi su se uglavnom temeljili na stilskim odlikama zasnovanim na izgledu Gračanice i carigradske Sv. Sofije.⁴² Budući da se konkursni rad Dušana Babića, koji je objedinio obe koncepcije, poput mnogih drugih, prilično udaljio od srpsko-vizantijskih

40 Путник, „Прилог проучавању...“, 155.

41 А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Београд, 2007, 213.

42 Видети више у: М. Церанић, „Неовизантијски елементи у архитектури храма Св. Саве на Вračару“, *Ниси и Византија* 3, 2005, 400. А. Кадијевић, „Света Софија у Цариграду као узор српских архитеката новијег доба“, *Зограф: часопис за средњовековну уметност* 43, 2019, 225.



Sl. 4. Dušan Babić, Spomen hram Svetih apostola Petra i Pavla u Doboju, glavno pročelje (Izvor: <https://www.eparhijazt.com/sr/news/vijesti-iz-eparhije/1729.proslava-svetih-apostola-petra-i-pavla-u-doboju.html>)

graditeljskih predložaka, ni on na tom konkursu nije imao šansi da pobedi. Iako su ga savremenici smatrali kombinacijom vizantijsko-gračaničkih oblika, Babićev projekat je bio najbliži savremenim ekspresionističkim modelima crkvene građevine.⁴³ Monumentalistički koncept građevine, koji je tražen na tom velikom konkursu, bio je dobar povod da autori pokažu svoje sklonosti prema ekspresionizmu. Na Babićevom projektu ekspresionistički elementi se ogledaju u originalnom modelovanju niskih, isturenih ulaznih partija hrama, koje svojim živim plastičnim ritmom modernizuju ukupni izgled građevine.⁴⁴ U sličnom maniru Babić je sledeće decenije projektovao dve crkve.

Naime, to su crkve izgrađene krajem treće decenije kada su njegov rad još uvek opterećivala stilska kolebanja. Podignute u severoistočnoj Bosni i Hercegovini, u Doboju (1938) i Šamcu (1938), te crkve su veoma slično osmišljene, kao svojevrsne ekspresionističke transpozicije tradicionalnog srpskog sakralnog neimarstva.⁴⁵ Monumentalnih dimenzija i reprezentativnog izgleda, ti objekti su nesumnjivo doprineli popularizaciji srpskog stila u zapadnim krajevima Jugoslavije. Na petokupolnom spomen-hramu Svetih apostola Petra i Pavla u Doboju (sl. 4) Dušan Babić je poput nemačkih ekspresionista naglasio hipertrofirani lučni motiv ulaznih delova građevine, koji, osoben po svojim velikim rasponima, zauzima dominantno mesto u kompoziciji celine, značajnije od centralnog kubiteta.⁴⁶ Sličan motiv je korišćen i u obradi nižih zona na njegovom nacrtu za svetosavski hram.⁴⁷ Projekat je izložio na Prvom salonu arhitekture 1929. godine. Skulptor Karlo Baranji (1894–1978) bio je angažovan na izradi nacrtu, a potom i realizacije plastične dekoracije, koja je u direktnoj vezi sa tradicijom kamenorezačkih dela nastalih po ugledu na spomenike iz moravske stilske grupe, sa čime Baranji svakako nije bio detaljno upoznat.⁴⁸

43 Кадијевић, *Један век...*, 217.

44 А. Кадијевић, „Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата“, *Момент* 17, 1990, 92.

45 Кадијевић, *Један век...*, 309.

46 *Нав. месџо.*

47 *Нав. месџо.*

48 В. Митровић, „Карло Барањи и Злата Марков-Барањи: Међуратни скулпторски опус“, *Грађа за истраживање сџоменика културе Војводине* 32, 2019, 89.

Dinamizovanje i ritmizovanje delova zidnih površina, kontrasti naglašeno isturenih i uvučenih segmenata, lučnih otvora i niša, javljaju se i na nešto mlađem objektu, Hramu Svetog Dimitrija u Šamcu, na kome je veza sa srpskim srednjim vekom izrazitija (u kompoziciji je evidentan uticaj Gračanice i Matejča).⁴⁹ Očigledno je da tip statične, mirne i nenametljive crkvene građevine nije privlačio arhitektu Babića. On je težio upečatljivom, nametljivo snažnom izrazu, oblikujući crkve sa uzburkanim, maštovito zatalasanim fasadama, zaodnutim lučnim dekorativnim motivima. Primetni su selektivan odnos prema tradiciji i velikim uzorima iz prošlosti, snaga i originalnost romantičarsko-ekspresionističke vizije.⁵⁰

Vredi istaći da je od zime 1929. do proleća 1930. godine, kao član GAMP-a, arhitekta Babić zajedno sa svojim kolegama predstavljao beogradskoj javnosti njihovu delatnost na Kolarčevom narodnom univerzitetu i Klubu arhitekata, u kojima su se bavili tumačenjem moderne arhitekture u svetu i kod nas.⁵¹ Tako je on održao predavanje „Moderna arhitektura u inostranstvu“, u kojem je izložio karakteristike i samu suštinu modernog pokreta, što je poprimilo opštu edukativnu notu. Tada je istakao da pojava armiranog betona i njegova sve češća upotreba označava izraz ekonomičnosti i jednostavnosti. Ali, bar prema onome što je zapisao novinski izveštač, na tom predavanju nije zapazio da su se beogradski modernisti opredeljivali između novih tendencija i pravaca u arhitekturi, koje je očigledno Babić samo spomenuo.⁵²

Zaključak

Arhitekta Dušan Babić je svojim projektima i kao član GAMP-a bio jedan od inicijatora oslobađanja likovne forme i izraza kreirajući objekte različitih namena koji su se isticali u miljeu tadašnje srpske arhitekture, poput fasadnih površina upotpunjenih reljefima sa figuralnim kompozicijama, kubičnim strukturama i prostranim balkonima. Iako je bio modernistički nastrojen, svoje objekte je projektovao uz određene dekorativne elemente kako bi bili prihvatljivi za konzumente i investitore, što svedoči o jakom uticaju šire javnosti na arhitekturu i rad projekatana. Pregled Babićevog opusa prezentuje do sada nepoznate činjenice o životu i delu koje podrazumevaju uvid u prijavu iz kartoteke žitelja grada Beograda i Zemuna, stilske analize objekata, njihov aktuelni izgled i egzaktnu hronologiju. Na taj način se upotpunjavaju dosadašnja istraživanja i podstiču nova koja će dodatno odgovoriti na nerazjašnjena pitanja i sagledavanja značaja arhitekta Dušana Babića za srpsku arhitekturu 20. veka.

49 Кадидевић, *Један век...*, 309.

50 *Нав. месно.*

51 Камидић, „Осврт на...“, 245.

52 Маневић, „Београдски архитектонски...“, 219. Видети и: Анон., „Модерна архитектура у иностранству, Предавање архитекте г. Душана Бабића“, *Правда*, 6. фебруар 1930.

Arhitektura i javnost

Časopisi i arhitektonska kritika u Hrvatskoj dvadesetih i tridesetih godina 20. veka: akteri, ideje, ideologije

Jasna Galjer

Nakon prvih organiziranih zajedničkih javnih nastupa umjetnika i arhitekata na izložbama, pod okriljem hrvatske Moderne na prijelazu 19. i 20. stoljeća, tema arhitekture sve se češće pojavljuje i u osvrtima na izložbe koji se objavljuju u časopisima i dnevnom tisku. Za razliku od strukovnih glasila poput *Vijesti društva inženjera i arhitekta*¹ gdje su prilozi namijenjeni stručnoj javnosti, te prevladavaju tehnički opisi i izvještavanje o aktualnostima, časopisi i dnevni tisak donose znatno širi raspon tema koje populariziraju arhitekturu u široj javnosti. Teme dobivaju i primjerenu strukturu tekstova, od programatskih tekstova do feljtona u nastavcima koji su nerijetko poligoni za polemike, što ukazuje na profiliranje arhitektonske kritike kao žanra. Da je kritika u posredovanju između sfere ideja i projekata s javnošću bila djelotvorna, potvrđuje i činjenica da se kritikom osim arhitekata sve češće bave povjesničari umjetnosti i novinari, od Izidora Kršnjavog i Koste Strajnića do Antuna Gustava Matoša i Vladimira Lunačka.

Pitanje tko su ključni akteri arhitektonske kritike u Hrvatskoj toga doba ukazuje na nedostatnost faktografskog pristupa.² Kao što je dokazao Wilhelm Pinder u knjizi *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (1928)³ simultano djelovanje i interakcije različitih generacija u određenom razdoblju, koji vlastitu epohu razumiju i tumače na različite načine, ovisno o vlastitom „umjetničkom htijenju“, naizgled paradoksalne pojave „nesuvremenih suvremenosti“⁴ u arhitektonskoj kritici međuratnog razdoblja u Hrvatskoj mogle bi se, objasniti upravo supostojanjem protagonista različitih generacija koji zastupaju različite, povremeno konfliktne stavove. Analogno metodologiji istraživanja povijesti umjetničke kritike,⁵ povijest arhitektonske kritike nije moguće razmatrati u nacionalnim okvirima. U prilog navedenom govori i institucionalizacija profesionalne scene u novonastavnoj državi, na čelu s Udruženjem jugoslavenskih inženjera i arhitekata, koje je organizirano po sekcijama, a djelovanje se već od 1919. dokumentira u strukovnom glasilu *Tehnički list*.⁶ Također, pitanje nacionalnog identiteta otvara se i zbog znatnog udjela arhitekata koji dolaze iz inozemstva, kao i arhitekata židovskog porijekla, koje u kontekstu historiziranja hrvatske moderne arhitekture dosad nisu u cijelosti rasvijetljene.

U kontekstu internacionalizacije evropske avangarde, časopisi početkom 1920-ih uspostavljaju nove modele medijalizacije umjetničkih praksi. Pokretanje, objavljivanje i oblikovanje časopisa kao što su, između ostalih, *L'Esprit Nouveau*, *De Stijl*, *Het Oversicht*, *Merz*, *G*, *ReD*, *Ma*, *Blok*, *Contimpuranul*, *Lef* i *Zenit* odvija se u kontekstu internacionalizacije zbivanja na europskoj umjetničkoj sceni. Posredstvom vizualnog i tekstualnog materijala, tzv. „mali časopisi“ razmjenjuju ideje, informacije i ideologije, tvoreći čvrsto povezanu transdisciplinarnu mrežu suradnika, a time i čitalačke publike.⁷ Koncepti i metodologije djelovanja ključnih pojava u europskoj avangardi, kao što su *De*

1 Naziv glasila višekratno se od 1884 mijenjao, ovisno o trenutnim nazivima Udruge.

2 Značaj društveno-angažirane arhitektonske kritike međuratnog razdoblja u Hrvatskoj prepoznao je T. Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata: nova tradicija*, Zagreb, 1990, 145–157.

3 W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Leipzig, 1928.

4 Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. 11.

5 J. Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868–1851*, Zagreb, 2000.

6 Časopis izlazi pod nazivom *Tehnički list Udruženja Jugoslavenskih inženjera i arhitekata* od 1919. do 1923, a od 1924. naziv je *Tehnički list*.

7 P. Brooker, A. Thacker (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Vol. III: Europe 1880–1940, Oxford, 2013.



Sl. 1. *Naša epoha*, 1, 1926. Naslovna stranica

U populariziranju arhitekture posredstvom arhitektonske kritike i publicistike specifična je pozicija Viktora Kovačića,¹² arhitekta koji je gotovo aklamacijom stekao status oca hrvatske moderne arhitekture. Za razliku od disonantnih tonova koji su nerijetko pratili Kovačićevo djelovanje za života, povodom njegove smrti 1924. u rezimiranju njegovog opusa prevladava mišljenje o ključnoj ulozi programatskog teksta „Moderna arhitektura.“¹³ Također, Kovačićevo se djelovanje razmatra primjenom usporedne analize s novim generacijama arhitekata. Za tadašnju recepciju suvremene arhitekture karakterističan je primjer Krležin tekst „Slučaj arhitekta Iblera“¹⁴ gdje se o Ibleru i Kovačiću piše kao „žrtvama hrvatskog provincijalnog mentaliteta,“ koji su ipak pokazali potencijal suvremene arhitekture u generiranju društvenog napretka. Među odjecima avangardnih stremljenja koji izraz dobivaju u pokušajima radikalnih iskoraka u polju kulturne produkcije je i časopis *Naša epoha* (1926). U pomalo naivnom amalgamu tehno-utopijske vizije, dolazak novog doba na naslovnoj stranici najavljuje čovjek-stroj, neboderi, tvornički dimnjaci i film (sl. 1). U skladu s tim je i širok raspon sadržaja, od plakata i suvremene arhitekture do kubističkog nakita, filma i prikaza domaće industrije povezuje, u kojima se zbivanja u lokalnoj sredini propituje u širem kontekstu. Mali časopis Stoga članak Egona Steinmanna „Savremeni izraz arhitekture“¹⁵ napisan pod dojmom pariških zbivanja i Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes 1925 i upućen sredini koja je prema arhitekturi avangarde bila rezervirana, ima dodatnu težinu. Autorov je stav u dijagnosticiranju domaće situacije nedvosmisleno kritički: „novi kvartovi u Zagrebu i Beogradu su dokument strahovite mizerije naših urbanih prilika“ i posljedica neobaviještenosti društva o globalnim transformacijama. Simptomatično je, da je među

Stijl, ruski konstruktivizam i Bauhaus upravo posredstvom referentnih časopisa, novina i revija postaju globalni fenomeni, kao što potvrđuju prilozi Thea van Doesburga i Adolfa Loosa u njujorškom časopisu *The Little Review*. Također, u časopisu *Zenit* surađivali su Paul Dermée,⁸ jedan od osnivača časopisa *L'Esprit Nouveau* (1920–1925) i André Salmon,⁹ jedan od najistaknutijih promotora kubizma.

Novi vizualni kodovi avangardnih časopisa prelaze lokalne i nacionalne granice jezičnih barijera, u kojem fotografija arhitekture postupno zamjenjuje grafičke slikovne prikaze i dobiva sve značajniji udio u medijaliziranju sadržaja.¹⁰ U prilog tome svjedoče i analogije između časopisa *Manomètre* koji je izlazio u Lyonu od 1922. do 1928. i časopisa *Zenit*, kao povezanost njihovih osnivača i urednika; Emilea Malespineia, i Ljubomira Micića. Oba časopisa razmjenjuju informacije o aktualnostima „od Hannovera i Rima do Krakova i Trsta;“ *Manomètre* donosi tekste o Le Corbusieru i Tonyju Garnieru, a Micić „novoj“ arhitekturi Zagreba i Beograda oštro zamjera da nije u duhu novog vremena. Izdvaja jedino Viktora Kovačića, posebno crkvu Sv. Blaža kao primjer primjene kubističkih načela u arhitekturi.¹¹

8 P. Dermée, „Passe – Sports“, *Zenit* 12, 1922, 12–13.

9 A. Salmon, „L'Age de l'humanité“, *Zenit* 9, 1921, 4.

10 Značajan doprinos kulturnoj povijesti arhitektonskih časopisa donosi H. Jannière, *Politiques éditoriales et architecture moderne: l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie, 1923–1939*, Paris, 2002.

11 Lj. Micić, „Arhitektura“, *Zenit* 13, 1922, 24.

12 Opus Viktora Kovačića kroz historografski model publicistike predstavljen je u: Z. Jurić, *Tko je gospodin Viktor Kovačić K.H.A.? Povijest kritičke misli o arhitektu Viktoru Kovačiću od 1896. do 1943. godine*, Zagreb, 2019.

13 V. Kovačić, „Moderna arhitektura“, *Život* 1, 1900, 26–28.

14 M. Krleža, „Slučaj arhitekta Iblera“, *Književna republika* 4, 1924/1925, 170–173.

15 E. Steinmann, „Savremeni izraz arhitekture“, *Naša epoha* 1, 1926, 5–8.

slikovnim priložima grafički prikaz Le Corbusierove vile i otvoreno afirmativna ocjena njegovog djelovanja: „U ‘L'esprit nouveau’ sakupili se ti novi ljudi. Le Corbusier je izrekao novu parolu jasnu i jednostavnu, kako je to prirodjeno francuskom puritanskom duhu.“¹⁶ Nasuprot tome, lokalna sredina gubi se u ispraznom lamentiranju o stilu i modernosti, te bi mogla još više zaostati za suvremenim svijetom. Recepciji arhitekture u široj javnosti značajno je sredinom 1920-ih pridoinijela pojava ilustrirane revije *Svijet*, koja je je prateći sva važnija zbivanja u rasponu od politike do sporta imala velik utjecaj na kulturu svakodnevice. Zahvaljujući layoutu s ilustracijama Otta Antoninija u duhu artdecoovske estetike, *Svijet* je ubrzo postao opinion maker koji je oblikovao dinamičnu sliku tadašnjeg Zagreba kao modernog europskog grada. Nije stoga nimalo neobično, što se u rubrikama revije *Svijet* pojavljuje i arhitektura. Prvi veliki arhitektonsko-urbanistički natječaj u Kraljevini Jugoslaviji, natječaj za Zakladni blok u Zagrebu, predstavljen je člankom simbolički naslovljenim „Futurističke osnove.“¹⁷ Činjenica da je upravo taj članak najpotpuniji izvor podataka o jednom od najvećih arhitektonsko-urbanističkih događaja međuratnog razdoblja u tadašnjoj državi, kao i da je izložba natječajnih radova u glavnom izložbenom prostoru Salona Ullrich produžena zbog interesa javnosti, te da se u povodu natječaja vodila u dnevnom tisku žestoka polemika, svjedoči o senzibiliziranosti javnosti za aktualna pitanja arhitekture. Iako je, među podijeljenim mišljenjima za i protiv radikalnih rješenja, prevladala opcija kompromisa odnosno interes eksploatacije na štetu kvalitete, ovaj je događaj značajan pokazatelj svijesti o društvenoj ulozi arhitekture.¹⁸ Navedeni primjer nipošto nije izolirani slučaj. Kronologija arhitektonskih izložbi održanih samo u Zagrebu od 1928. do kraja 1930-ih ukazuje na kontinuiranu i vrlo intenzivnu aktivnost. U tipologiji podjednako su zastupljene izložbe u povodu natječaja, revijalne izložbe čehoslovačke (1928), njemačke (1931) i francuske arhitekture (1934), kao i izložbe strukovnih udruženja te tematske izložbe poput izložbi Udruženja umjetnika Zemlja na kojima su sudjelovali arhitekti.¹⁹ Arhitektura je izlagana u najreprezentativnim prostorima, kao što su Umjetnički paviljon, Salon Ullrich i Dom likovnih umjetnosti, a posljedično se u osvrtima na navedene izložbe profilira novi žanr pisanja o arhitekturi.

Početak 1930-ih godina u arhitektonskoj publicistici označava sve intenzivnije uključivanje arhitekture u javnu sferu posredstvom medija. Informiranosti lokalne sredine o aktualnim pojavama na svjetskoj sceni doprinosi i sve širi spektar časopisa za kulturna zbivanja. Na primjer, u časopisu *Hrvatska revija*,²⁰ objavljen je 1931. tekst Thea Van Doesburga „Obnova umjetnosti i arhitekture u Europi“ opremljen reprodukcijama slikovnim priložima radova Gropiusa, Poelziga, Tauta, Scharouna i drugih protagonista moderne arhitekture. Tekst je od autora naručila redakcija zagrebačkog časopisa, a trebao je imati i drugi dio, no zbog Doesburgove smrti nije došlo do nastavka suradnje.

Nedvojbeno najznačajniji doprinos standardizaciji i razini govora i pisma o arhitekturi i urbanizmu doprinijela je pojava časopisa *Arhitektura*, specijaliziranog mjesečnika koji osim suvremene arhitekture uključuje i likovnu te primijenjenu umjetnost.²¹ S redakcijskim odborima u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani časopis je donosio prikaze aktualnih tema iz područja čitave Jugoslavije. U skladu s uredničkim takvim uredničkim konceptom, ciljevi časopisa bili su primarno afirmiranje suvremenih pojava u arhitekturi. Stoga su indikativni primjeri kao što je tekst Koste Strajnića, „Savremena arhitektura Jugoslovena“²² gdje se kritički ocjenjuje suvremene dosege. Uspoređujući zagrebačku i beogradsku situaciju, autor zaključuje da najmlađi zagrebački arhitekti „sa razumevanjem i oduševljenjem koriste principima najvećih francuskih, holandskih, nemačkih i čeških arhitekata“, dok se beogradska arhitektura nije uspjela osloboditi provincijalnih obeležja: „Daleko od savremenog umetničkog shvatanja, ona ističe ili eklektički stil konservativnih profesora ili nevešto, i često neukusno, podražavanje arhitektonskih oblika srpskih srednjevekovnih crkvenih spomenika.

16 E. Steinmann, „Savremeni izraz arhitekture“, 7.

17 Anonim, „Futurističke osnove“, *Svijet* 18. siječnja 1930.

18 Vidjeti: T. Bjažić Klarin, *Ernest Weissmann: društveno angažirana arhitektura 1926–1939*, Zagreb, 2015, 61–73.

19 Za kronologiju i pregled arhitektonskih izložbi navedenog razdoblja vidjeti: T. Bjažić Klarin, „Internacionalni stil – izložbe međuratnog Zagreba (1928–1941).“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31, 2007, 313–326.

20 *Hrvatska revija* 8, 1931, 419–432.

21 Časopis je izlazio u Ljubljani od 1931. do 1934.

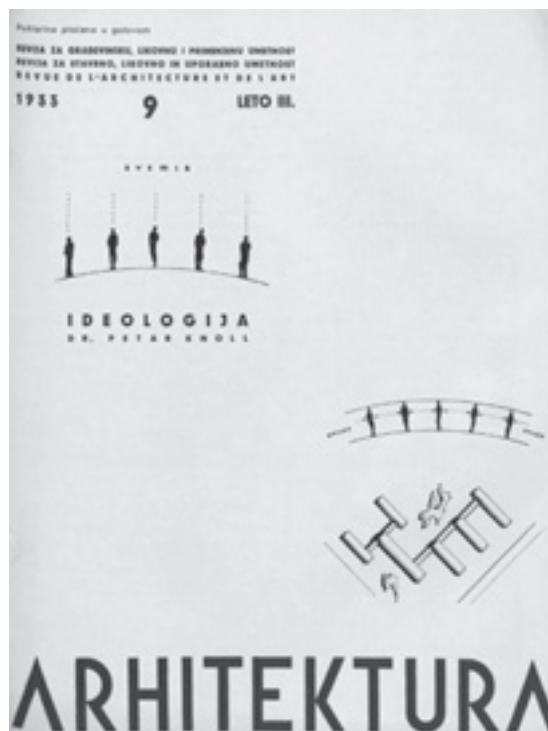
22 K. Strajnić, „Savremena arhitektura Jugoslovena“, *Arhitektura* 4, 1932, 108–113. Tekst je prethodno objavljen u češkom časopisu *Architekt* 10, 1930.

U suvremenoj jugoslavenskoj arhitekturi, Strajnić razlikuje tri smjera. Prvi je eklektički, pod utjecajem njemačkih, bečkih ili pariških škola; drugi je u znaku autorske osobnosti Josipa Plečnika; a treći izražava tendencije suvremene arhitekture u Evropi i Americi. Kao predstavnika trećeg smjera, koji je prema njegovom uvjerenju najbolji, analizira djelovanje Nikole Dobrovića. Za kontinuitet arhitektonske teorije i kritike ilustrativan je primjer Petra Knolla, posebno njegovog teksta „Ideologija moderne arhitekture“²³ (sl. 2) jednog od posljednjih pokušaja sinteznog prikaza u kojem se modernu arhitekturu razmatra kao apstraktnu nadstilsku kulturnu tvorevinu.

Umrežavanje započeto uspostavljanjem suradnje na personalnoj i na razini časopisa kao medijskog prostora u kojem se odvijaju intenzivni transferi arhitektonske kulture se konsolidira početkom 1930ih.²⁴ U fokusu arhitektonske kritike su pitanja društvenog angažmana arhitekture i arhitekata, odnos starog i novog, odnosno tradicionalističkog pristupa i modernog (novog) građenja kao simbol demokratizacije društva, te udio mlade generacije arhitekata u tim procesima. Karakterističan je primjer vodeći francuski časopis *L'architecture d'aujourd'hui* koji od početka izlaženja 1930. ima izrazito internacionalnu orijentaciju. U rubrici „L'Architecture à l'étranger“ objavljuju se prilozi stranih dopisnika ikoji časopisu osiguravaju vjerodostojnost i globalnu razinu.²⁵

L'architecture d'aujourd'hui pohvalno piše o pojavi strukovnih glasila *Građevinski vjesnik* i *Arhitektura*, ali uz zamjerku što nema čak ni osnovnih podataka na francuskom ili engleskom jeziku. Ipak, taj nedostatak bar djelomično umanjuje arhitektonska fotografija. Kao dopisnici za Jugoslaviju u *L'architecture d'aujourd'hui* pojavljuju se imena Ljubomira Ilića (Illitch) od 1932. i Stjepana Planića (od 1933). Ljubomir Ilić, arhitekt s diplomom Tehničkog fakulteta u Parizu, ključna je spona u umrežavanju pariške i lokalne kulturne scene, u čemu su posebnu ulogu imali članci koje je objavljivao u časopisima *L'architecture d'aujourd'hui* i *Građevinski vjesnik* od 1932. do kraja 1934.²⁶ Jednako značajnim dometima međunarodne recepcije pripada sudjelovanje na izložbi mladih arhitekata u galeriji Cahiers d'art detaljno predstavljenoj u istoimenom časopisu Christiana Zervosa²⁷ Uz tekst objavljeni su i prilozi s radovima Jurja Neidhardta i Ernesta Weissmanna.

Početkom 1930-ih politički opredijeljeni časopisi ili u potpunosti negiraju ili radikalno modificiraju nasljeđe svojih prethodnika. Uz postupno sve više eksplicitnu lijevu, prosocijalističku platformu, prevladava kritičko-polemički profil časopisa „za sve kulturne i socijalne probleme“ s priložima s područja književnosti, vizualnih umjetnosti, politike, ekonomije i filozofije te arhitekture. Socijalistička orijentacija časopisa *Danas* i *Pečat*, kao i *Književnika* (1928–1939), *Literature* (1931–1932), *Nove literature* (1934), *Savremene stvarnosti* (1933), *Kulture* (1933), i *Almanaha savremenih problema* (izlazi s povremenim prekidima, 1932. 1933. i 1935) očituje se i u podržavanju grupe Zemlja,



Sl. 2. *Arhitektura*, 9, 1933. Naslovna stranica

23 Dr. Petar Knoll, „Ideologija moderne arhitekture“, *Arhitektura* 9, 1933, 124–140.

24 D. Radović-Mahečić, „Internacionalizacija hrvatske arhitektonske avangarde“, u: D. Radović-Mahečić (ur.), *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Zagreb, 2007, 33–53.

25 Od novembra 1930. u časopisu surađuju Andre J. Robin (SAD), Szymon Syrkus (Poljska), Manuel Dacosta za SSSR, Julius Posener (Srednja Evropa), Piet Zamstra (Nizozemska), Joseph Vago (Švicarska i Mađarska), Pietro Aschieri (Italija), Luis Guittierrez-Soto (Španjolska), W. W. Wood (Ujedinjeno Kraljevstvo).

26 Lj. Ilitch, „L'architecture en Yougoslavie“, *L'architecture d'aujourd'hui* 6, 1933, 41–55, Lj. Ilić, „Pregled savremene francuske arhitekture“, *Građevinski vjesnik* 2 i 4, 1933, 17–22; 49–55, Lj. Ilić, „Izložba moderne arhitekture u Parizu“, *Građevinski vjesnik* 5, 1933, 70–71.

27 Ch. Zervos, „Jeunes Architectes. A propos de leur exposition a la Galerie de Cahiers d'art Fevrier-Mars 1935“, *Cahiers d'art* 1–4, 1935, 75–94.

prve skupine umjetnika u tadašnjoj državi kojima je društveno angažirano djelovanje osnova programa. Kako je razilaženje sa sve ekstremnijom „socijalnom umjetnošću“ postajalo izravnije, pojedini časopisi su se sve više pretvarali u poligone suprotstavljenih strana.

Usporedba aktivnosti hrvatskih arhitekata u području arhitektonske kritike i publicistike tijekom prve polovine 1930-ih s djelatnošću koja se odvija na međunarodnoj sceni, u rasponu reprezentacijskih oblika od CIAM-a do udjela u francuskom Narodnom frontu, ukazuje na znatno intenzivniji politički i društveni angažman nego u prethodnom razdoblju. Arhitektura time definitivno izlazi iz polja elitističkog profesionalnog djelovanja. Ipak, svojevrsnu kulminacijsku točku u javnoj recepciji društveno angažirane arhitekture čini sudjelovanje arhitekata u aktivnostima grupe Zemlja, pri čemu su problemske izložbe na temu gorućih pitanja stambenih prilika uspostavile nove načine izrazito kritički angažiranog aktivizma. Njegovi su akteri arhitekti, mediji lijevo orijentirani časopisi za kulturu, a polje djelovanja usmjereno široj javnosti, s ciljem osvješćivanja tema koje se izvan sfere intelektualnog i kritičkog djelovanja zapravo nisu mogle realizirati.²⁸ Istovremeno u arhitektonskoj publicistici se osim ranije ustanovljenih žanrova pojavljuje novi žanr, koji objedinjava koncept teorijske i kritičke literature. Ogladni primjer tog hibridnog modela je knjiga-zbornik *Problemi savremene arhitekture* ili *Treba progres graditeljstva znati* (1932)²⁹ (sl. 3) koncipirana kao programatski katalog novog građenja koji najavljuje žarišne točke sučeljavanja zagovornika društvene modernizacije koja podrazumijeva demokratizaciju, nasuprot onima koji su s tim idejama bili u sukobu interesa. Nije stoga slučajno što su glavni akteri arhitektonske kritike arhitekti koji preuzimaju uloge medijatora, nastojeći na najdjelotvorniji način aktualizirati arhitekturu u javnosti, od teorijskih tekstova i izložbi do popularnih članaka i polemičkih rasprava, koristeći sva raspoloživa sredstva u medijskom prostoru.

Umjesto zaključka, završetak međuratnog razdoblja krajem 1930-ih donosi prve pokušaje sinteznih prikaza arhitekture. Među njima središnju poziciju ima izložba „Pola vijeka hrvatske umjetnosti“, 1888. do 1938, gdje je arhitektura predstavljena kao integralni dio umjetničke produkcije. Izbor i katalog izložbe, objavljen kao temat časopisa *Građevinski vjesnik*,³⁰ koncipirao je Vladimir Potočnjak. Time je dionica moderne arhitekture dobila prvi retrospektivni osvrt, a time i pokušaj kritičkog historiziranja.



Sl. 3. Stjepan Planić (ur.), *Problemi savremene arhitekture* ili *Treba progres graditeljstva znati* (1932). Oblikovanje: Ernest Tomašević

28 Arhitektonskom kritikom kao vidom osobnog istupanja u javnosti, odnosno programatskog djelovanja intenzivno su se osim Stjepan Planića, bavili Bogdan Rajakovac i Ernest Weissmann.

29 S. Planić, (ur.), *Problemi savremene arhitekture*, Zagreb, 1932.

30 V. Potočnjak, „Arhitektura u Hrvatskoj 1888–1938“, *Građevinski vjesnik* 4–5, 1939, 49–79.

Zenitistička arhitektura u kontekstu jugoslovenske međuratne umetničke scene*

Vesna Kruljac

Zenitizam je bio prvi izvorno jugoslovenski avangardni pokret, koji je artikulisan između 1921. i 1926. godine u Zagrebu i Beogradu. Njegov idejni tvorac i predvodnik bio je Ljubomir Micić (1895–1971), književnik i jedan od prvih aktivista, promotivnih kritičara i teoretičara avangarde u jugoslovenskoj sredini.¹ Motivisan idejom da se na marginama evropskog područja kreira nova, autentična i društveno angažovana umetnost, on je nizom manifesta i programskih tekstova objavljenih u časopisu i ediciji *Zenit* dao ključan doprinos definisanju ideologije i poetike zenitizma.² Uprkos balkanocentričnoj matrici, antitradicionalna koncepcija i socijalno angažovana, levičarska orijentacija pokreta i njegovog glasila privukle su veliki broj saradnika, naprednih intelektualaca i umetnika različitih profila iz zemlje i sveta. Funkcionišući kao internacionalna platforma razmene umetničkih ideja i iskustava, časopis *Zenit* je imao ključnu ulogu u profilisanju domaćih eksponenata zenitizma. Kao i u drugim avangardnim pokretima, likovna praksa zenitizma prednjačila je u artikulaciji inovativnih rešenja i posredovala u njihovoj transmisiji u domen arhitekture.³ Za artikulaciju zenitističkog arhitektonskog diskursa bili su posebno važni umetnički koncepti i prakse utemeljeni na geometrijskoj apstrakciji, principima masovnih medija i tehničko-tehnološkim inovacijama, koji su afirmisali holistički pristup arhitekturi kao sintezi svih umetnosti i insistirali na njenoj estetskoj komponenti, društvenoj utilitarnosti i humanističkom karakteru.⁴ Kao urednik časopisa *Zenit*, Micić je pokazao istančan prosuditeljski dar za odabir referentnih tema, tekstualnih priloga i ilustracija arhitekture, koje su odgovarale programskim načelima zenitizma, ali i drugih avangardnih i modernih pokreta. Počev od ekspresionizma zasnovanog na nesputanoj imaginaciji i futurizma kao paradigme dinamizma i mašinizma modernog doba, preko kubizma kao stabilizujućeg faktora, do koncepta arhitekture kao modela novog sveta svojstvenog konstruktivizmu,⁵ purizmu, De Stijlu i Bauhausu.⁶

* Ovaj rad rezultat je istraživanja u okviru naučnog projekta *Srpska umetnost XX veka. Nacionalno i Evropa* (br. 177013), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

1 Detaljnije o zenitizmu, *Zenitu* i Ljubomiru Miciću sa referentnom literaturom videti: V. Golubović i I. Subotić, *Zenit i avangarda 20-ih godina*, Beograd, 1983; V. Golubović i S. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у њероудици*, Нови Сад – Beograd, 1996; И. Суботић, *Од авангарде до аркадије*, Beograd, 2000; V. Golubović i I. Subotić, *Zenit 1921–1926*, Beograd – Zagreb, 2008.

2 Videti: Lj. Micić, „Čovek i umetnost“, *Zenit* 1, Zagreb, 1921, 1–2; Lj. Micić, B. Tokin i I. Goll, *Manifest zenitizma*, Zagreb, 1921; Lj. Micić, „Zenit manifest“, *Zenit* 11, Zagreb 1922, 1; „Zenitizam kao balkanski totalizator novog života i nove umetnosti“, *Zenit* 21, Zagreb, 1923, s.p.; „Zenitizofija ili energetika stvaralačkog zenitizma“, *Zenit* 26–33, Beograd, 1924, s.p., i „Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima“, *Zenit* 38, Beograd, 1926, s.p.

3 M. R. Perović, *Srpska arhitektura XX veka. Od istoricizma do drugog modernizma*, Beograd, 2003, 73; *Idem*, „Zenitism and Modern Architecture“, in: J. Bogdanović, L. Filipovitch Robinson and I. Marjanović (eds.), *On the Very Edge. Modernism and Modernity in the Arts and Architecture in Interwar Serbia (1918–1941)*, Leuven 2014, 94. Za transfer invencija slikarstva u domen arhitekture ključan je bio programski tekst mađarskog aktiviste Lajoša Kašaka „Arhitektura slike“, objavljen u *Zenitu* (br. 19–20) krajem 1922. godine.

4 U tom pogledu posebno važni su bili tekstovi koje su u *Zenitu* 1924. objavili Jozef Peters („Katehizis prijatelja umetnosti“, br. 26–33), El Lisicki („Moderna reklama“, br. 34) i arhitekt potpisan inicijalima „P. T.“ („Novi sistem grade-nja“, br. 34), čiji je članak bio ilustrovan fotografijom Mendelsonove *Ajnštajnovе kule* (1921) u Potsdamu.

5 Godine 1926. Nikolaj Ladovski i El Lisicki, osnivači Udruženja za novu arhitekturu (ASNOVA, 1923–1929), pominju Micića kao jedinog eksponenta sa Balkana te asocijacije arhitekata konstruktivističke orijentacije. Prema: J. Bogdanović, „Evocations of Byzantium in Zenitist Avant-Garde Architecture“, *Journal of the Society of Architectural Historians/JSAH* 75 (3), 2016, 313.

6 Pozitivna recepcija ruske avangarde na stranicama *Zenita* započinje 1922. reprodukcijom Tatlinovog *Nacrta za Spomenik Trećoj internacionali* (1920) u broju 11 i kulminira u dvobroju 17–18 (1922), „ruskoj svesci“ koju su pri-

Ipak, zenitizam je generisao relativno autentičan arhitektonski diskurs, teorijski formulisan u Micićevim programskim tekstovima i kritički intoniranim osvrtima,⁷ a demonstriran u arhitektonskim projektima Josipa Sajsla (Josip Seissel, 1904–1987), koji je u kontekstu zenitizma bio poznat kao Josif Jo Klek.⁸ Mada je u zenitistički krug ušao kao srednjoškolac krajem 1922. godine, kada je kao član Akademskog kluba *Traveleri* učestvovao u kreiranju i izvođenju eksperimentalne pozorišne predstave u zagrebačkoj Realnoj gimnaziji,⁹ on se ubrzo profilisao kao jedan od vodećih eksponata zenitizma. Stvaralaštvo tog studenta arhitekture suštinski je obeležilo zrelu, beogradsku fazu zenitizma od 1923. do 1925. godine. Njegova ostvarenja u domenu likovnih, primenjenih, scenskih umetnosti i arhitekture predstavljala su egzemplum interdisciplinarnog, sinkretičkog i eksperimentalnog karaktera umetničke produkcije pokreta.¹⁰ Na Klekovu odluku da 1923. godine upiše Tehnički fakultet u Zagrebu¹¹ presudno je uticala, kako navodi u jednom pismu upućenom Miciću iz novembra iste godine, „samo volja za realizaciju zenitističke balkanske arhitekture i slikarstva“.¹² Iako tesno vezani za Micićeve zamisli i ideologiju pokreta, Klekovi vizionarski projekti zenitističke arhitekture proistekli su iz individualnih istraživanja. Tome u prilog govore njegovi rani eksperimenti sa „papirnom arhitekturom“, tačnije modeli kuća od hartije, koji nažalost nisu sačuvani.¹³ Međutim, izvesne naznake o nekonvencionalnom karakteru tih modela moguće je naći u seriji slika *Karte za igru* (1923), u kojima se Klek bavio artikulacijom fluidnog arhitektonskog prostora. Paradigmatični primer je slika *Vinotočje/Krčma* (1924), u kojoj je arhitektonski ansambl kreiran kontinuiranim savijanjem jedne ravni, lista papira. On se postepeno transformiše od dvorišta, preko pločnika, do razudene strukture ugostiteljskog objekta i formira ambivalentan arhitektonski prostor, u kojem se enterijer i eksterijer prožimaju.

Reklama (1923) je Klekov prvi arhitektonski artikulisan crtež-akvarel (sl. 1), objavljen u *Zenitu* (br. 34) 1924. kao ilustracija programskog članka Ela Lisickog *Moderna reklama*. Objekat je koncipiran u duhu kubizma, ruskog konstruktivizma i bauhausovskog funkcionalizma. Bazičnu arhitektonsku jedinicu čini neutralna i zatvorena, kubična forma kioska postavljena na šahovsko polje. Njena statična forma ne konkuriše gornjoj, fizički nezavisnoj i otvorenoj konstrukciji sa dinamično raspoređenim reklamnim panoima. Nehijerarhijska geometrijska struktura, čiste boje i jasno komu-

redili Ilja Erenburg i El Lisicki. Principi funkcionalizma elaborirani u okviru pokreta De Stijl, afirmisani su u *Zenitu* (br. 24) 1923, kada su objavljeni izvodi iz predavanja Tea van Duzburga *Volja ka stilu*. Tokom 1926, *Zenit* (br. 40) promovise izdanja Bauhausa (autorske publikacije Valtera Gropijusa, Pola Klea, Van Duzburga, Pita Mondrijana i Lasla Moholj-Nađa) i objavljuje Gropijusov tekst *Internacionalna arhitektura*, ilustrovan fotografijom makete *Kuće Rozanber* (1923) Van Duzburga i Kornelisa van Esterena i reprodukcijom Esterenovog prvonaagrađenog konkursnog rešenja za preuređenje berlinske avenije Pod lipama (1925).

- 7 U programskom tekstu „Savremeno novo i slučeno slikarstvo“ (*Zenit* 10, 1921) Micić definiše arhitekturu kao konstrukciju i apostrofira da kubizam ima najsnažniji potencijal za realizaciju nove arhitekture. U *Zenitu* 26–33 (1924), objavljen je Micićev programski tekst *Nova umetnost* pisan povodom Prve Zenitove međunarodne izložbe nove umetnosti, održane u Beogradu 1924. godine, uz koji je bila reprodukovana maketa Losove *Vile Moizi*, godine 1923. podignuta na Lidu u Veneciji. U polemičkom tekstu „Beograd bez arhitekture“ (*Zenit* 37, 1925) Micić kao autentične i vredne valorizuje jedino srednjovekovne sakralne objekte i nekoliko očuvanih primera tradicionalnog balkanskog graditeljstva. Njihovim izvornim kvalitetom, koji naziva „zenitizmom arhitekture“, smatra skladne proporcije, jednostavne kubične forme i čiste fasade lišene dekorativnih elemenata.
- 8 Opširnije o životu i ukupnom umetničkom radu Josipa Sajsla videti: V. Horvat Pintarić, *Josip Seissel*, Zagreb, 1978; V. Bužanić, *Josip Seissel*, Bol, 1989; I. Subotić i Ž. Kipke, *Josip Seissel. Izložba slika i crteža*, Beograd, 1990; В. Голубовић и И. Суботић, *Зенић 1921–1926*, Београд – Загреб, 2008; Ješa Denegri, *Modernizam / Avangarda. Ogleđi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*, Beograd, 2012, 210–221 i dr.
- 9 Horvat Pintarić, *Josip Seissel*, s.p.; Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 127–128.
- 10 U njima je evidentan Klekov dominantno konstruktivistički pristup u organizaciji geometrijskih formi i načinu prostorne realizacije, kombinovan sa elementima dadaističkog i futurističkog mašinizma, suprematističke autoreferencijalnosti i bauhausovskog funkcionalizma. Paradigmatičan primer je u jugoslovenskoj umetnosti prva apstraktna slika *PaFaMa* (1922), u kojoj je Micić prepoznao autentičan doprinos zenitističke umetnosti. Klekov neologizam *PaFaMa* izveden je iz nemačkih reči *Papier-Farben-Malerei* i implicira nemimetičnost i funkcionalnost materijala i tehnike, a Micić je za taj tip slike koristio akronim *ArBoS*, izveden iz srpskih reči: (h)artija, boja, slika. Lj. Micić, „Nova umetnost“, *Zenit* 34, Beograd, 1924, s.p.
- 11 Uvidom u arhivsku građu Tehničkog fakulteta u Zagrebu, Dubravka Kisić je korigovala podatak da je Sajsl započeo studije arhitekture u Beogradu, koji se redovno sreće u stručnoj literaturi. D. Kisić, „Avangardno slikarstvo Jo Kleka i arhitektura Josipa Seissela“, *Facta Architectonica* 2, Zagreb, 2011–2013, 136.
- 12 Документација Народног музеја у Београду, Заоставштина Љубомира Мицића, Епистолярна грађа: I/58 Писмо Јо Клека Љубомиру Мицићу у Београду, од 24.11.1923.
- 13 В. Голубовић, „Из преписке око Зенића и зенитизма“. Антон Подбевшек, Јо Клек (Јосип Сајсел) и Владимир Скерл“, *Љејојис* 3, Српско културно друштво „Просвјета“, Загреб, 1998, 202.



Sl. 1. Josip Sajsl/Jo Klek, *Reklama*, 1923, akvarel i tuš na papiru, 39,3 cm x 29,4 cm (Izvor: Narodni muzej u Beogradu, inv. br. 035_2893)

nikacijsko dejstvo reklamnih poruka potenciraju urbani karakter objekta. Izvesne analogije Klekovom rešenju Irina Subotić nalazi u *Nacrtu za kiosk* (1919) Aleksandra Rodčenka, a sličnosti prepoznaje u organizaciji prostora i ukrštanju horizontalnih i vertikalnih elemenata, koji su u Klekovom radu obogaćeni suprematističkim grafičkim simbolima (kvadrat, krug, pravougaonik).¹⁴ Ljiljana Blagojević, pak, kao najbližu paralelu navodi *Novinski kiosk* (1924) Herberta Bajera, ali naglašava da u njemu, za razliku od Klekovog rešenja, arhitektura i reklame čine jedinstvenu celinu.¹⁵ Osim naziva poznatih firmi: *Ford*, *Arko*, *Berson*, *Bor*, *Boks*, reč „Zenit“ i Klekovo ime kao sastavni deo reklamnog ansambla, daju tom delu programski i propagandni karakter. Rad reprodukovan u zenitističkom glasilu neznatno se razlikuje od sačuvanog dela iz Narodnog muzeja u Beogradu, na kojem su, umesto reklame za *Zenit*, na jednom od panoa u centru kompozicije istaknuta slova SKF. Takođe, umesto futurističke poruke „Vreme – važno“, koju u ruci drži figura predstavljena u donjem desnom uglu, na primerku iz Micićeve kolekcije, u objavljenoj verziji stoji reč „Zenit“. Obe verzije ukazuju na svest autora o ulozi sredstava masovne komunikacije u kreiranju stavova javnog mnjenja, a konsekvantno i novog pogleda na svet.

Klekova istraživanja i eksperimenti u domenu arhitekture nisu bili usmereni isključivo na poetiku konstruktivizma. Godine 1924. nastala su dva posve drugačija, vizionarska arhitektonska nacrt za *Zeniteum*, takođe objavljena u *Zenitu* (br. 35, 1924). Ideja o centru zenitističke umetnosti i filozofije koncipiranom po uzoru na antički *Panteon*, prvi put se pominje 1923. godine u Micićevom uvodnom tekstu „Prema optikoplastici“ za monografiju-album *Aleksandar Arhipenko*.¹⁶ Mada je Micić u programskim tekstovima promovisao zenitizam kao „novu teofaniju“ i „novi misticizam“, ideologija pokreta je bila okrenuta čoveku modernog doba i antagonistički nastrojena prema tradicionalnom konceptu religioznosti. U zenitizmu, radilo se o emocionalnoj i intelektualnoj duhovnosti, odnosno prosvetljenju koje se dostiže putem nepatvorenog, nesvesnog primitivizma Balkana i novog boga – „Barbarogenija“.¹⁷ Iako osmišljeni u skladu sa tim idejama, Klekovi nacrti za *Zeniteum* proistekli su iz autonomnih formalnih istraživanja, lične imaginacije i sklonosti ka fantastičnom. Sledeći liniju čitanja Klekovih projekata za *Zeniteum*, koju su uspostavili Irina Subotić i Aleksandar Kadijević tumačeći Klekove projekte za *Zeniteum* u kontekstu avangarde i ekspresionističke arhitekture „na papiru“,¹⁸ težište eksplikacije usmereno je na horizontalne analogije i komparaciju sa prvim *Geteanumom* (1921/22) u Dornahu Rudolfa Štajnera i *Ajnštajnovom kulom* (1921) u Potsdamu Ericha Mendelsoona. Međutim, predloženi pristup ne počiva na negaciji drugačijih rezultata prethodnih istraživanja, *de facto* analitički pouzdanih nego pre u sofisticiranom nijansiranju stavova, u kojem se različite ocene poimaju kao dragocen doprinos širem sagledavanju predmeta, ali ne i kao kanon.

Zeniteum I (1924) koncipiran je kao građevina centralnog plana, koja počiva na koncentrično stepenovanoj, cilindričnoj strukturi sa kupolnom krovnom konstrukcijom (sl. 2). Ulaz je akcento-

14 Subotić i Kipke, *Josip Seissel*, s.p.; Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 114–115, 183–184.

15 Lj. Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*, Cambridge – London, 2003, 17.

16 Љ. Мичић, *Архипенко. Нова ѿласѿика*, Загреб, 1923, 1.

17 Videti tekstove Lj. Micića: „Čovek i umetnost“, 1–2; „Duh zenitizma“, *Zenit* 7, Zagreb, 1922, 3–5; „Zenit manifest“, 1; „Nova umetnost“, *Zenit* 34, Beograd, 1924, s.p.; „Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma“, s.p.

18 Subotić i Kipke, *Josip Seissel*, s.p.; И. Суботић, *Од авангарде до аркадије*, Београд, 2000, 11–25; Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 179; А. Кадѿевић, „Експресионизам у београдској архитектури (1918–1941)“, *Наслеђе* 13, Београд, 2012, 68–69.



Sl. 2. Josip Sajsl/Jo Klek,
Zeniteum I, 1924, olovka i
tuš na papiru, 25,8 cm x 33,3
cm (Izvor: Narodni muzej u
Beogradu, inv. br. 035_2890)

van usećenim stepeništem, naizmenično otvorenim i zasvedenim polukružnim lukovima. Osim što naglašava osu simetrije i hijerarhijski raspored masa, pristupno stepenište istovremeno ukazuje na oduhovljenu znakovitost objekta. Ono čitavoj građevini daje karakter urbane pećine kao metafore skrivenog znanja i umetnosti, a istovetan koncept svojstven je i drugim paradigmatičnim primerima ekspresionističke arhitekture, kao što su: *Stakleni paviljon* (1914) u Minhenu Bruna Tauta, *Veliko pozorište* (1919) u Berlinu Hansa Pelciga i Štajnerov prvi *Geteanum* u Dornahu.¹⁹ Svojom postupnom uzlaznom linijom ka vrhu slepe kupole kao zenitnoj tački, stepenište Klekovog zdanja sugeriše da je put ka duhovnom prosvetljenju kroz zenitizam dug i postepen proces. Lišene dekorativne ornamentike, jednostavne bele fasade na crnom fonu stvaraju iluziju svetlosnog „isijavanja“, što građevini daje auru sakralnog objekta. Njegova hijerarhičnost je u suprotnosti sa prostornom iluzijom, koju kreira šahovsko polje. Dve ljudske figure u donjem levom uglu ukazuju na monumentalne razmere objekta, a zajedno sa šahovskim poljem impliciraju da je on stožerna tačka urbanog ambijenta. Sugerisući atmosferu „duhovnog mraka“ koja okružuje zenitistički hram, neutralna crna pozadina u funkciji je siluetnog naglašavanja te retorički višeznačne arhitektonske strukture. Na metaforičkom nivou čitanja, *Zeniteum* simbolizuje zenitistički univerzum u kojem čovek kao pojedinac predstavlja centar, a umetnost i filozofija najviše ljudske domete. Miloš Perović i Jelena Bogdanović kao njegov inicijalni predložak navode hramove centralnog plana Justinijanove epohe načelno i Crkvu Svete Sofije posebno.²⁰ Uprkos činjenici da je carigradski hram iz 6. veka bio opštepoznat i jedan od najšire prihvaćenih arhitektonskih uzora s kraja 19. i početka 20. stoleća,²¹ neimitativni karakter *Zeniteuma* nalaže preispitivanje navedenih tvrdnji. Pre svega zato što Klekov metod transsemiotičke citatnosti onemogućava detektovanje konkretnog izvora inspiracije, a tip građevine centralne osnove sa jednim ulazom i kupolom postoji u arhitekturi od praistorije do danas. Najzad, Klekovi nacrti su nastali u idejno, kulturološki i sociološki posve drugačijem kontekstu u odnosu na one iz kojih su proistekli formalno slični primeri minulih epoha. Horizontalne analogije sa *Vidovdanskim hramom* (1911) Ivana Meštrovića koje, na temelju zajedničkih idejnih ishodišta zenitističke ideologije, s jedne strane, i političkog konstrukta integralnog jugoslovenstva i partikularnog nacionalističkog diskursa, s druge strane, apostrofiraju Aleksandar Ignjatović i Cvetomila Pauli,²² čine se preteranim.

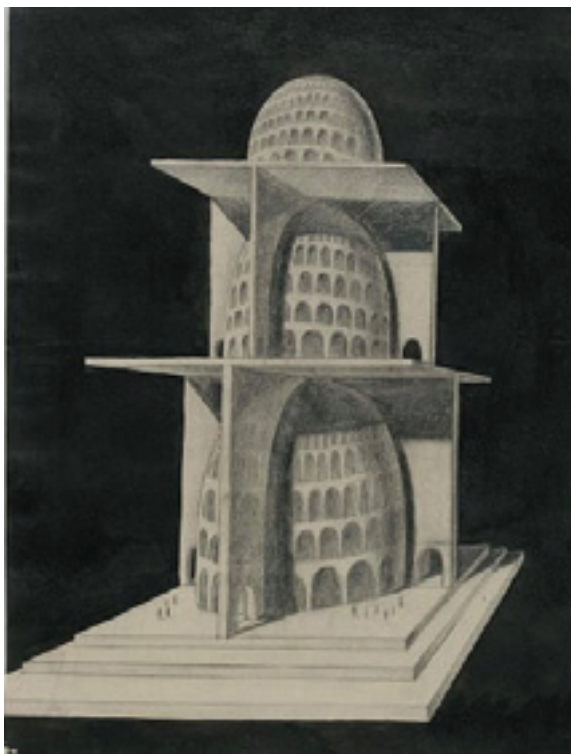
19 M. R. Perović (prir.), *Istorija moderne arhitekture. Antologija tekstova. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokret*. Knj. 2/B, Beograd, 2000, 116, 120–121, 134, 157, 214.

20 M. R. Perović, *Srpska arhitektura XX veka*, 69, i „Zenitism and Modern Architecture“, 92; Bogdanović, „Evocations of Byzantium in Zenitist Avant-Garde Architecture“, 299, 311.

21 Opširnije o Crkvi Sv. Sofije u Carigradu kao arhitektonskom uzoru i njegovim semantičkim aspektima i ideološkim implikacijama u domaćem i inostranom graditeljstvu 19. i 20. veka videti: A. Кадијевић, „Евокације и парафразе византијског градитељства у српској архитектури од 1918. до 1941. године“, у: М. Ракоција (ур.), *Нису и Византија II. Зборник радова*, Ниш, 2004, 379–392; A. Ignjatović, *U srpsko-vizantijskom kaledioskopu: arhitektura, nacionalizam i imperijalna imaginacija 1878–1941*, Beograd, 2016, 245–337.

22 A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd, 2007, 156; T. Pauly, *Nation, Tradition and Regionalism in the Avant-Garde Magazine Zenith (Zagreb – Belgrade, 1921–1926)*, 2012, s.p., https://www.academia.edu/5026277/Nation_and_Tradition_in_the_Avant-Garde_Magazine_Zenith.

Klekovi nacrti imaginarne zenitističke arhitekture rezistentni su i na imperativnu identifikaciju sa ideologijom zenitizma i na naknadna učitavanja značenja koja su konvenirala tada dominantnim političkim programima. U prvom redu zato što je Klekova pozicija na jugoslovenskoj umetničkoj sceni u tom trenutku bila autsajderska, marginalna i neopterećena pretenzijama za učešće u borbi za prevlast na institucionalnoj mapi značenja. Nasuprot tome, Meštrovićev dominantan umetnički uticaj i etablirana pozicija počivali su na činjenici da je mitska retorika njegovih ostvarenja u novoformiranoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca (1918, Kraljevina Jugoslavija od 1929) bila institucionalno podržavana i izdašno finansirana kao ideološki korektan i politički poželjan model identifikacije Južnih Slovena.



Sl. 3. Josip Sajsl/Jo Klek, *Zeniteum II*, 1924, tuš na papiru, 31,8 cm x 26,8 cm (Izvor: Narodni muzej u Beogradu, inv. br. 035_2891)

strukturu objekta i dinamizuju prostor, njihova svrha je i funkcionalna. Kao svojevrsan eho futurističkih pasarela i koridora u skicama za *Novi grad* (1914) Antonia Sant'Elije, horizontalne ravni funkcionišu kao otvorene terase, koje omogućavaju nesmetanu cirkulaciju, kretanje na nekoliko nivoa i u više pravaca. Bezornamentalne fasade oživljene su polukružnim lukovima arkadnih nizova na više nivoa, koji grade kontrastne odnose punog i praznog, svetlog i tamnog. Nasuprot prvom projektu, ovde postoji više ravnopravnih ulaznih partija, do kojih se stiže stepeništem pristupne platforme. Njena otvorenost sa sve četiri strane implicira slobodnan pristup, a time i demokratskost zenitističkog hrama. Hipnotičko dejstvo objekta sugerisano je kontrastiranjem njegove svetle forme na tamnom fonu. Taj utisak nadrealnog Klek, verovatno svesno, potencira i senkama, pogrešno predstavljenim u odnosu na skriveni izvor svetlosti i položaj objekta u prostoru.²⁴ Tom Klekvom projektu Pauli idejne analogije nalazi u *Nacrtu za Spomenik Trećoj internacionali* (1919) Vladimira Tatlina, a formalne u mikenskim grobnicama (14–13. vek pre n. e.), poznatijim kao „košnice“.²⁵ Međutim, pažljivom analizom uočava se da je *Zeniteum II* zasnovan na ravnoteži aistoričnih geometrijskih formi skladnih proporcija i istraživanjima prostornih odnosa započetim u Klekovom

Projekat za *Zeniteum II* (1924) pripada kategoriji fantastične arhitekture (sl. 3). To je apstraktna struktura zasnovana na kontrastnom uklapanju oštih i zakrivljenih geometrijskih formi. Poput Mendelsonove *Ajnštajnovne kule* u Potsdamu, koncipirana je ekspresionistički kao slobodnostojeća kula, ali je obogaćena futurističkim, konstruktivističkim, purističkim i nadrealističkim elementima. Osnovu čini trostepena ortogonalna baza, na koju je postavljena glavna arhitektonska struktura centralne osnove. Vertikalnu kompoziciju kondenzovano stepenovanih masa grade tri elipsoidne kupole, postavljene jedna na drugu. Njihovim izduženim formama Bogdanović najbliže paralele nalazi u Tautovom *Staklenom paviljonu* i vizionarskim projektima *Alpske arhitekture* (1919), dok u trostepenoj strukturi Klekove arhitektonske zamisli prepoznaje asocijacije na vizantijski koncept zemaljske i nebeske hijerarhije, utemeljene na neoplatonističkom učenju Dionisija Areopagita,²³ o kojem zagrebački student arhitekture u tom trenutku teško da je imao ikakvih saznanja. Horizontalne i vertikalne ravni koje se seku pod pravim uglom u osnovi tvore krst, koji funkcioniše kao glavni organizacioni princip Klekove kompozicije. Osim što raščlanjavaju kompaktnu

23 Bogdanović, „Evocations of Byzantium in Zenitist Avant-Garde Architecture“, 305, 307–308, 310.

24 Zahvaljujem se Slobodanu Mišiću, profesoru Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu, koji mi je skrenuo pažnju na taj detalj.

25 Pauly, *Nation, Tradition and Regionalism*, s.p.

konstruktivistički koncipiranom crtežu *Zenit, zenitizam* (1923),²⁶ idejno i formalno bliskom istovremenim PROUN radovima Ela Lisickog.²⁷ Projekti za *Zeniteum* jesu autonomne vizuelne tvorevine, ali i svojevrsne u slici predstavljene ideološke izjave o zenitističkom pogledu na svet, koji je počivao na individualnoj kreativnosti i utopijskoj veri u potencijale arhitekture da utiče na transformaciju strukture savremenog sveta i kreira bolje i humanije društvo.

Finalna faza Klekove zenitističke aktivnosti obeležena je nacrtom za *Vilu Zenit* (1924/25), koja simbolično označava kraj njegove saradnje sa *Zenitom* (br. 36, 1925) i Ljubomirom Micićem (sl. 4). U pitanju je tektonski razuđena, asimetrična struktura slobodnog plana, zasnovana na rešenjima Adolfa Losa (*Vila Moizi* 1923, Lido kod Venecije), Le Korbizjea (*Vila Bezni* 1922, Vokerson) i De Stijla (Teo van Duzburg i Kornelis van Esteren, *Kuća Rozanber* 1923; Gerit Ritveld, *Kuća Šreder-Šreder* 1924, Utreht), kao i programskim načelima ruskog konstruktivizma i Bauhauusa. Uprkos tome, Klekov sintezni postupak rezultirao je autentičnom arhitektonskom kreacijom. Njen aksonometrijski prostorni prikaz nudi nekoliko različitih vizura, od kojih nijedna nije dominantna. Prednji, bočni i krovni izgled objekta ravnopravni su i oblikovani sa jednakom pažnjom. Ravna krovna konstrukcija i čiste fasade naglašavaju kaskadni karakter celokupne strukture. Dominiraju purističke kubične forme, ali je kompozicija dinamizovana njihovim superponiranjem i smicanjem. Jednostavni kvadratni otvori velikih dimenzija raščlanjavaju fasadne površine i pojačavaju utisak prostorne interferencije enterijera i eksterijera. Asimetrija i lomljenje mase čeonog fronta i stepeništa pod tupim uglom, kao i izmeštanje ulaza i pristupnih stepeništa na bočnu stranu objekta, predstavlja radikalni otklon od konvencionalnih, akademističkih rešenja pročelja. Ahromatika fasada ukazuje na to da bi eventualna realizacija tog projekta podrazumevala primenu novih konstruktivnih sistema i građevinskih materijala (beton, čelik, staklo).

Međutim, Klekova arhitektonska zamisao insistira prvenstveno na sintezi racionalne analize i individualne umetničke ekspresije, a ne na tehničkim i funkcionalnim aspektima. Kao jedini polihromni element, mural integrisan u krovnu konstrukciju ukazuje na Klekov afinitet prema konstruktivizmu, koji domen arhitekture poima kao ultimativnu mogućnost sinteze svih umetnosti. I dok Perović u Klekovom projektu vidi samo „maštovitu konstrukciju“ blisku arhitektonskim zamislima Morisa Ešera,²⁸ Blagojević u njemu prepoznaje direktnu prethodnicu *Kuće Zloković* (1928), koju ističe kao prvu modernu vilu podignutu u Beogradu prema projektu Milana Zlokovića,²⁹ člana Grupe arhitekata modernog pravca (GAMP, 1928–1934). Za *Kuću Zloković* može se reći da predstavlja prvu slobodnostojeću, modernistički koncipiranu vilu, ali bi trebalo imati u vidu činjenicu da porodična kuća vajara Petra Palavičinića (1928) u Beogradu, istovremeno podignuta na Kopitarevoj gradini,



Sl. 4. Josip Sajsl/Jo Klek, *Vila Zenit*, 1924/25, akvarel, 17,5 cm x 12,3 cm (Izvor: Narodni muzej u Beogradu, inv. br. 035_2894)

26 Detaljnije videti: S. Briski Uzelac, "Visual Arts in the Avant-gardes between the Two Wars", in: D. Djurić and M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge – London, 2003, 147–148.

27 Голубовић и Суботић, *Зенитизам 1921–1926*, 180.

28 Perović, *Srpska arhitektura XX veka*, 69, i „Zenitism and Modern Architecture“, 92.

29 Blagojević, *Modernism in Serbia*, 21, 27.

predstavlja pionirski primer moderne vile inkorporirane u stambeni blok.³⁰ Jedinствен u Klekovom zenitističkom opusu i celokupnom jugoslovenskom arhitektonskom diskursu treće decenije, nacrt za *Vilu Zenit* predstavlja samo anticipaciju nekoliko modernistički koncipiranih projekata domaćih autora. Uprkos izvesnim reminiscencijama na Klekovo rešenje u pomenutoj i drugim Zlokovićevim porodičnim kućama podignutim u jugoslovenskoj prestonici (*Vila Zaborski* 1930, *Vila Prendić* i *Vila Šterić* 1933)³¹ i nerealizovanim projektima *Vile na Topčiderskom brdu* i *Vile za umetnike na Topčiderskom brdu* (oba iz 1929) Branislava Kojića, njihove veze su posredne i ne mogu se posmatrati izvan kruga uticaja Losovih, Le Korbizjeovih, De Stijlovih, Bauhausovih i drugih inovativnih ostvarenja u svetskoj arhitekturi međuratnog perioda.

Iako jedini akter u kontekstu zenitističke arhitekture, Jo Klek je dao autentičan i problemski korespondentan doprinos međunarodnom avangardnom graditeljskom diskursu. U kontekstu jugoslovenske međuratne umetničke scene njegovi projekti su predstavljali ne samo formalnojezičku inovaciju, već i svojevrsnu idejno-ideološku paradigmu, koja je položila temelje jednom novom shvatanju društvene funkcije arhitekture. Afirmišući utopijski koncept arhitekture kao modela demokratskog društva u kojem su svi antagonizmi i razlike (rasne, klasne, nacionalne, verske, političke) poništeni, Klekovi arhitektonski eksperimenti zenitističke faze imali su posve apartnu, marginalnu poziciju na institucionalnoj mapi značenja. Egzistirajući isključivo u formi idejnog projekta i izvan zvaničnog „sistema umetnosti“, oni nisu doveli do značajnijih konceptualnih pomaka u lokalnoj arhitektonskoj praksi. Utemeljena na principima akademizma i oživljavanju tradicionalnih graditeljskih koncepata, ona se tokom treće decenije odvijala pretežno u znaku njihovog osavremenjivanja i traženja nacionalnog identiteta u arhitekturi, a srpsko-vizantijski stil bio je jedna od vodećih, institucionalno prihvaćenih struja istoricizma.³² Uprkos tome što je časopis *Zenit* posredovao u informisanju o modernim i avangardnim tokovima u svetskoj arhitekturi, njegovo dejstvo u domaćoj sredini bilo je ograničeno jer i za nosioce modernističke paradigme ta paradigma nije predstavljala radikalni raskid sa prošlošću i instrument za stvaranje novog društvenog poretka nego evropeizaciju lokalnog graditeljskog diskursa.

30 Videti: Љ. Милетић Абрамовић, „Копитарева градина III: модерна архитектура (1928–1998)“, *Архитектура и урбанизам* 11, 2002, 67; А. Кадијевић, „Палавичинијева кућа на Копитаревој градини – градитељско остварење Јарослава Прхала и Вјекослава Муршеца“, *Годишњак града Београда* 58, 2011, 111–126.

31 Опширније о животу и раду Милана Злокочића видети: М. Ђурђевић, „Живот и дело архитекте Милана Злокочића (1898–1965)“, *Годишњак града Београда* 38, 1991, 145–168; В. Панић, *Милан Злокочић: афирмација модернизма*, Београд, 2011.

32 Детаљније о академизму и националном стилу у српској архитектури видети: А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX – XX век)*, Београд, 2005, и *Један век изражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Београд, 1997; Игњатовић, *У српско-византијском каледиоскопу*, 2016.

Revija *Arhitektura* (1931–1934). Prelom s tradicijo*

Alenka Di Battista

Časovni okvir

Revija *Arhitektura* ni bila deležna še temeljite znanstvene obravnave, kljub temu, da je to prva arhitekturna revija, ki je izhajala na Slovenskem. Nekateri predvojni in povojni kritiki so glasilo običajno le bežno omenili oziroma subjektivno in površno ocenili njene vsebine ali pa so se je posluževali le kot vir informacij za raziskovanje in znanstveno pisanje o arhitekturi, urbanizmu in notranjemu oblikovanju med obema vojnama.¹ Povsem drugače je v tujini, kjer se je raziskovanje arhitekturnih revij oziroma poglobljenega odnosa med strokovno publicistiko in arhitekturnimi stvaritvami začelo že v sredini sedemdesetih let in se je intenziviralo v zadnjih desetletjih preko različnih raziskovalnih projektov, mednarodnih simpozijev, razstav in publikacij.² Namen prispevka je zato osvetlitev doslej neznanih okoliščin nastanka in delovanja *Arhitekture* ter njena postavitve v širši časovni in zgodovinski kontekst. S pomočjo primejav s sočasnimi domačimi in tujimi arhitekturnimi revijami želi utemeljiti njeno prelomno vlogo za razvoj specializirane periodike na prostoru tedanje Kraljevine Jugoslavije, nakazati vzore po katerih se je zgledovala in izpostaviti posebnosti po katerih se je bistveno razlikovala od sočasnega strokovnega časopisja.

Nastanek *Arhitekture* sodi v čas vzpona in postopne uveljavitve mlajše generacije moderno usmerjenih jugoslovanskih arhitektov na začetku tridesetih let, ki so svoje napredne ideje razglašali v dnevnem in periodičnem tisku, postopoma pa so se uveljavili tudi na domačih arhitekturnih natečajih.³ Začetek izdajanja revije soupada z obdobjem gospodarske krize, ki pa še ni prizadela

* Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru (P6-0061), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Agencija Republike Slovenije za raziskovalno dejavnost.

1 Prvo kritično oceno prvih dveh letnikov revije je sicer že leta 1933 prispeval France Mesesnel v reviji *Sodobnost*, po drugi svetovni vojni pa jo je bolj poglobljeno obravnaval šele Peter Krečič v pregledu likovne kritike med obema vojnama na Slovenskem (F. Mesesnel, „Likovna kritika – ‘Arhitektura’“, *Sodobnost* 9, 1933, 421–423; P. Krečič, „Likovna kritika med obema vojnama“ (diplomska naloga), Ljubljana, 1960, 40–41; P. Krečič, „Slovenska likovna kritika med dvema vojnama“, Zbornik za umetnostno zgodovino n. s. 11–12, 1974–1976, 252–254). Leta 1993 je Andrej Hrausky kronološko obravnaval spreminjajočo se strukturo revije in prvič „Arhitekturo“ umestil v širši evropski kontekst (A. Hrausky, „Funkcionalizem v slovenski arhitekturi med obema vojnama“, *AB – Arhitektov bilten* 117–118, 1993, 30–34). Stane Bernik je poudaril, da je čas njenega izhajanja »najdejavnije obdobje modernistične tradicije slovenske arhitekture« in je izpostavil »toleranten in občutljiv odnos« revije „Arhitektura“ do vseh pobud, ki so kazale različne »modernistične« izraze (S. Bernik, „Slovenski arhitekturni in oblikovalski modernizmi“, v: S. Bernik (ur.), *Slovenska arhitektura 20. stoletja*, Ljubljana, 2004, 43–44). Fedja Košir je izpostavil njeno »neutajljivo jugoslovensko usmerjenost«, kot podcenjujoč je ocenil odnos do Jožeta Plečnika, prispevke Dragotina Faturja in drugih slovenskih arhitektov pa ocenil za povprečne in manj kvalitetne v primerjavi s tistimi hrvaških in srbskih kolegov (F. Košir, „Od tradicionalizma k funkcionalizmu 1920/1945“, v: F. Košir (ur.), *K arhitekturi. Razvoj arhitekturne teorije na Slovenskem*, Ljubljana, 2007, 78–84). Med srbskimi pisci je potrebno omeniti Zorana Maneviča, ki je v doktorski disertaciji predstavitev ljubljanskega glasila vključil v širšo obravnavo beograjske Grupe modernog pravca (Z. Manević, „Pojava moderne arhitekture u Srbiji“ (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Beograd, 1979, 176–179). Ključnega pomena pa je članek Darje Radović Mahečić, ki je *Arhitekturo* uvrstila v skupino novih arhitekturnih časopisov druge polovice dvajsetih in začetka tridesetih let na osnovi raziskav francoske in italijanske periodike Héléne Janniére (D. Radović Mahečić, „Teme, teze i autori zastupljeni na stranicama hrvatski stručnih časopisa u 20. stoljeću“, v: T. Premerl (ur.), *Hrvatska arhitektura XX. stoljeća*, Zagreb, 2009, 129–134).

2 G. Caramellino, „Mapping the Exchange: Magazines as Platform for Urban Knowledge“, *CIRAS discussion: Architectural and Planning Cultures Across Regions – Digital Humanities Collaboration Towards Knowledge Integration* 81, 2018, 63–64, https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1066261/320820/ciasdp81_63.pdf, (vpogled 19. 4. 2020).

3 Rodili so se na prehodu 19. v 20. stoletje, študij arhitekture so dokončali v dvajsetih letih v tujini oziroma na domačih arhitekturnih oddelkih tehničnih visokih šol v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu ter na Akademiji lepih umetnosti v Zagrebu (Maneвиć, „Pojava moderne...“, 2; T. Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata*, Zagreb,

gradbenega sektorja, o čemer priča tudi komentar v *Slovenskem narodu*, ki pravi, da revija »ne bi bila potrebna in nikdar ne bi nastala, če bi ne zidali tako mnogo.«⁴ Skoraj sočasno je bila uvedena diktatura kralja Aleksandra Karađorđevića, ki je še dodatno utrdila centralizem in unitarizem jugoslovanske države ter uvedla nad množičnimi mediji še strožji nadzor.⁵ Dopolnjeni zakon o tisku je dokončno ukinil svobodo tiska in uvedel preventivno cenzuro domačih in tujih publikacij preko Centralnega presbiroja v Beogradu in referentov pri banskih upravah.⁶ Ohranjeni dokumenti o delovanju centralnega urada v Beogradu pričajo o tem, da je moralo državno tožilstvo v Ljubljani redno poročati osnovne podatke o vseh periodičnih publikacijah, ki so začele in prenehale izhajati v Dravski banovini, banski svetnik pa evidenčne podatke o spremembah v posameznih časopisih.⁷ Vse to je prav gotovo vplivalo na odločitev slovenskih arhitektov za jugoslovanski značaj revije, kar je bilo jasno izpostavljeno v uvodnih besedah k prvi številki in v poročilih v dnevnem tisku. Ali so v jugoslovansko ideologijo tudi verjeli ostaja neznanka, nedvomno pa so se zavedali, da jim bo skupno javno nastopanje v domačem okolju in tujini omogočalo večji trg in širši domet revije.

Okoliščine nastanka revije *Arhitektura*

Pobudo za ustanovitev *Arhitekture. Mesečne revije za likovno in uporabno umetnost*, je imel ljubljanski Klub arhitektov Udruženja jugoslovanskih inženjerjev in arhitektov (odslej UJIA). Na sestanku 12. januarja leta 1931 so arhitekti razpravljali o konceptu revije, o njenem uredništvu in založništvu.⁸ Revija bi izhajala od prvega do petega vsakega meseca, prva številka pa je bila prevedena julija. Vsaka številka, ki bi vsebinsko tvorila zaključeno celoto, naj bi okvirno obsegala od dvaintrideset do osemindeset strani in sto klišejev. Sprva so načrtovali tisk 5.000, nato pa 2.000 izvodov v velikosti t. i. velikega oktava (22 x 30 cm) s kartonskim ovitkom po vzoru nemške revije *Der Bau-meister*. Prizadevali so se, da bi bila »izraz sodobnega napredka v arhitekturi, likovni in uporabni umetnosti...« in naj bi zato iz njene vsebine izključili »vsa sodobna dela, ki ne prikazujejo stremljenja k napredku življa« in »vsa historična dela«. Za »oblikovno vsebinski« videz revije bi poskrbel arhitekt in njegov namestik, »za literarno slovstveni« pa »filozofsko in estetsko izobrazena oseba.« Imeti bi morala povsem jugoslovanski značaj. Posamezni članki bi bili zato objavljeni v izvornem jeziku avtorja v latinici, vse reprodukcije pa bi bile označene z napisi v »jugoslovanskem, ruskem, francoskem in nemškem jeziku.« Založnik revije naj bi bil »Konzorcij za izdajanje revije *Arhitektura* in Tehnične knjižnice«. Nosil naj bi vse stroške priprave in izdaje revije, zadolžen naj bi bil, da razširi glasilo med najširše plasti naroda ter da vodi izmenjavo s tujimi strokovnimi listi, ki bi bili nato lahko na razpolago vsem sodelavcem revije.⁹

Na osnovi pisma Dragotina Faturja Kostu Strajniću z dne 7. februarja 1931 vemo, da so pri zbiranju gradiva za novo glasilo sodelovali tudi zagrebški in beograjski arhitekti.¹⁰ O nameri ustanovitve sodobne arhitekturne revije v Jugoslaviji, ki naj bi izšla v Ljubljani oktobra istega leta pod imenom *Arhitekt*, je poročal tudi novinar beograjskega dnevnega časopisa *Vreme* ob priliki predstavitve prve Jugoslovanske razstave moderne arhitekture, ki jo je organizirala beograjska skupina Grupa arhitekata modernog pravca (odslej GAMP) februarja leta 1931 v paviljonu Cvjete Zuzorić v Beogradu.¹¹ Mesec dni kasneje se je na pobudo slovenskih arhitektov iz Ljubljane odvijal v Splitu sesta-

1990, 149–152; A. Di Battista, „Arhitekturno ustvarjanje med obema vojnama na Slovenskem. Revija „Arhitektura“ in krog njenih sodelavcev“ (doktorska disertacija), Podiplomska šola ZRC SAZU, Ljubljana, 2017, 71–72, 179, 181).

4 Di Battista, „Arhitekturno ustvarjanje...“, 2017, 70–71.

5 D. Nečak in B. Repe, *Kriza. Svet in Slovenci od prve svetovne vojne do sredine tridesetih let*, Ljubljana, 2008, 124.

6 A. Smilja, *Tisk in politika v Jugoslaviji (1918–1941)*, Ljubljana, 145; B. Balkovec, „Zaplemba tujega tiska v prvi Jugoslaviji – primer tiska iz ZDA“, v: A., Kornelija, B., Balkovec, B., Repe (ur.) *Nečakov zbornik: procesi, teme in dogodki iz 19. in 20. stoletja*, Ljubljana, 2018, 175–187.

7 Arhiv Jugoslavije, Predsedstvo Ministarskog saveta. Centralni presbiro 38, 63, 167, 1929–1939.

8 Uredništvo naj bi imelo sedež v Ljubljani, biti bi moralo na tekočem s sodobnim dogajanjem na področju arhitekture, likovne in uporabne umetnosti, voditi bi moralo evidenco zbranega gradiva in skrbeti za zadostno količino materiala za najmanj šest števil. (Biblioteka Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani, Zapuščina Koste Strajnića, R 78/II-8 Klub arhitektov v Ljubljani, 17. 1. 1931).

9 *Isto*.

10 Biblioteka Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani, Zapuščina Koste Strajnića, R 78/II-3 Dragutin Fatur, 7. 2. 1931.

11 „Изложба југословенске савремене архитектуре у Београду“, *Vreme*, 19. 2. 1931, 7.

nek splitskih arhitektov, na katerem so sklenili dogovor o sodelovanju in podpori pri izdaji centralne jugoslovanske revije sodobne arhitekture, ki naj bi pod imenom *Arhitektura* izhajala v Ljubljani.¹² O reviji so proti koncu leta 1931 in v prvi polovici naslednjega leta razpravljali tudi na različnih zasedanjih UJIA. Od ljubljanske sekcije so zahtevali pojasnila v zvezi s pobudo slovenskih arhitektov o izdaji specialnega jugoslovanskega arhitekturnega lista, saj je bilo v zvezi s tem precej nejasnosti in zmede. Širile so se namreč govorice, da naj bi bila to akcija ljubljanske sekcije UJIA oziroma njenega kluba arhitektov, zato je bilo predsedništvo stanovskega društva v Ljubljani primorano objaviti v *Tehničnem listu* izjavo, da *Arhitekturo* izdaja zasebni konzorcij, s katerim nimata sekcija in klub nikakršnih stikov.¹³ Vzrokov zakaj se je ljubljanski klub oddaljil od izdajanja novega glasila ne poznamo. Morda ga je v to prisililo jugoslovansko usmerjeno Udruženje, ki je v *Arhitekturi* videlo konkurenčno glasilo *Tehničnemu listu*, ali pa je prišlo med predstavniki ljubljanskega kluba do notranjih nesoglasij in razprtij. Prav gotovo je odločitev kluba botrovala k ustanovitvi privatnega konzorcija pod vodstvom arhitekta Dragotina Faturja in je omogočala uredništvu *Arhitekture* svobodnejšo izbiro vsebin ter drugačen način njihove predstavitve.

Vizualna podoba revije

Mesečna revija za stavbno, likovno in uporabno umetnost *Arhitektura* je začela izhajati oktobra leta 1931. Tiskala jo je v domnevno 2000 izvodih na dobrem umetniškem papirju Jugoslovanska tiskarna v Ljubljani, tedaj največje slovensko tiskarsko podjetje v Dravski banovini in eno izmed najsodobnejših v tedanji Jugoslaviji. Za tisk revije je bila namreč najbolj primerna, saj je imela kot prva na Slovenskem lastno večbarvno klišarno za tiskanje slik in je nudila litografijo in offset tisk z direktnim fotokemičnim kopiranjem, bakrotisk, posodobljeno knjigovoznico ter specializiran oddelek uporabne grafike s prvimi zaposlenimi slovenskimi grafičnimi oblikovalci.¹⁴ Konzorcij in uredništvo revije sta namreč veliko pozornost posvečala grafičnemu oblikovanju naslovnice, prelomu in postavitvi strani, izbiri kvalitetnega slikovnega gradiva in primerne tipografske pisave.

Za večino oglasov in daljših člankov, ki so predstavljali jedro vsake številke, je bila določena tedaj moderna linearne pisava, medtem ko je pri krajših zapisih o aktualnejših arhitekturnih tematikah in pri vesteh iz sočasnih mednarodnih revij prevladovala običajna serifna pisava. Besedila člankov so bila obojestransko poravnana in gosto potiskana. Sprva (1931 in 1932) so bila postavljena v en stolpec, kasneje (1933 in 1934) pa v dva. Vsebino člankov in oglasov je dopolnjevalo bogato slikovno gradivo, ki je obsegalo načrte, skice, makete in fotografije izvedenih del po tujih in domačih klišejih. Slednje so po vsej verjetnosti posneli arhitekti sami, ki so se v tem času vedno bolj zanimali tudi za fotografijo. Največ sprememb je skozi čas doživela naslovnica. V prvem letniku (1931 in 1932) so bile črke in kontrastne barve bistveno izrazno sredstvo. Ime revije je segalo v živ rob in je bilo odtisnjeno v rdeči barvi v osrednjem delu strani, prekrivala ga je zaporedna številka izdaje modre barve, preostali podatki pa so bili potisnjeni na zgornji in spodnji rob (sl. 1). Avtorstvo



Sl. 1. Naslovnica revije *Arhitektura*, 1931 (Avtorica fotografije: A. Di Battista).

- 12 „Revija jugoslovanske arhitekture“, *Novo doba*, 26. 2. 1931, 6; „Revija jugoslovanske arhitekture“, *Jutro*, 1. 3. 1931, 6.
- 13 „Zapisnik Godišnje glavne skupštine Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekta Sekcije Zagreb“, *Tehnički list* 18, 1931, 290–292; „Zapisnik II. plenarne sednice Glavne skupštine Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekta“, *Tehnički list* 22, 1932, 354–356; Uredništvo, „Sekcija Ljubljana UJIA i časopis ‘Arhitektura’“, *Tehnički list* 1, 1932, 16.
- 14 C. Kranjc, „Naše tiskarstvo v letih 1918–1938“, v: J. Lavrič, J. Mal, F. Stele (ur.), *Spominski zbornik Slovenije ob dvajsetletnici kraljevine Jugoslavije*, Ljubljana, 1939, 238–240, 241–242; C. Požar, *Stoletje plakata. Plakat 20. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana, 2015, 37–50; G. Hudolin, *Ljubljanski tiskarji in tiskarne*, Ljubljana, 2019, 10, 27, https://www.mklj.si/images/Ljubljanske_zgodbe/kulturna_dediscina/za_pregled_tiskarji_3_pop.pdf (vpogled 19. 4. 2020).

vizualne podobe ostaja vprašljivo kljub temu, da je na posameznih številkah zabeleženo, da je „Arhitektura“ grafično delo Jugoslovanske tiskarne. Sorodnosti z grafičnim oblikovanjem platnic literarnih revij *Mladine* (1925–1928) in *Modre ptice* (1930–1940) namiguje ta namreč na dejstvo, da je prvo naslovnico *Arhitekture* načrtoval arhitekt Ivo Spinčič, eden izmed tesnejših sodelavcev revije, ki je imel bogate izkušnje pri opremljanju različnih sočasnih leposlovnih knjig in revij.¹⁵ Leta 1933 je mesečnik po vzoru nemških *Der Baumeister* in *Die Form* dobil novo vizualno podobo, ki se je v glavnih obrisih obrdžala vse do konca. Barvna lestvica se je omejila na rdečo in črno barvo, v sredinskem delu naslovnice je bilo objavljeno raznoliko in kvalitetno slikovno gradivo, občasno pa tudi kazalo vsebine oziroma naslov obravnavane tematike. Naziv *Arhitektura* je bil potisnjen na spodnji rob, medtem ko je bilo celotno ime publikacije objavljeno v slovenskem, srbskem oziroma hrvaškem in francoskem jeziku ter potisnjeno na zgodnji rob (sl. 2).¹⁶



Sl. 2. Naslovnica revije *Arhitektura*, 1933 (Avtorica fotografije: A. Di Battista).

Uredniška politika

V uredništvu mesečnika je sodelovala raznolika skupina piscev, arhitektov, inženirjev, umetnostnih zgodovinarjev, likovnih umetnikov in obrtnikov iz celotne Kraljevine Jugoslavije. Skozi čas se je stalno spreminjala in dopolnjevala. Za prvega odgovornega urednika je bil s strani sodelujočih, zlasti slovenskih, arhitektov imenovan umetnostni zgodovinar Rajko Ložar (1904–1985). Po njihovem mnenju je bil edini, ki je pokazal »izrazito veselje za kritično presojo sodobne domače arhitekture«. ¹⁷ Verjeli so, da bo »redigiral revijo v estetičnem pogledu tako, da bo odgovarjala sodobnim stremljenjem.« ¹⁸ Iz neznanih razlogov je od funkcije odstopil že po izdaji prvih dveh števil. Njegovo vlogo je prevzel arhitekt Jože Mesar, ki je že opravljal funkcijo tehničnega urednika (od druge do osme številke v letih 1931 in 1932), ob pomoči novoustanovljenih uredniških odborov za Beograd, Zagreb in Ljubljano. Le-ti so delovali do konca leta 1932 oziroma do skupne tretje in četrte številke leta 1933. Sestavljali so jih izključno arhitekti in z izjemo ljubljanskega je njihova sestava ostala vseskozi nespremenjena. V beograjskem so bili predstavniki moderno usmerjene beograjske skupine GAMP Jan Dubovy (1892–1969), Milan Zloković (1898–1965), Branislav Kojić (1899–1987) in Branko Maksimović (1900–1988), ki so javno nastopanje v obliki razstav, predavanj in publiciranja lastnih projektov ter gojenje stikov s sorodno mislečimi arhitekti iz Zagreba in Ljubljane postavili med svoje ključne programske smernice. Člani zagrebskega odbora so bili moderno usmerjeni arhitekti Marko Vidaković (1890–1976), Ivan Zemljak (1893–1963) in Josip Pićman (1904–1936), ki so bili sicer člani zagrebske sekcije Kluba arhitekta UJIA, a z razliko od beograjskih urednikov niso

15 Ivo Spinčič je med drugim leta 1931 skupaj z Jožetom Mesarjem (1907–2002) sestavil ter opremil tudi „Stanovanje“, prvo strokovno knjigo o sodobni stanovanjski kulturi v slovenskem jeziku, od pete do osme številke leta 1933 pa je opravljal funkcijo tehničnega urednika revije *Arhitektura*. (J. Mesar (J. M.) in I. Spinčič (I. S.), „Stanovanje“, *Vestnik jugoslovanske tiskarne* 1, 1931, 14; J. Žagar (J. Ž.), „Pogovor z arh. I. Spinčičem o opremi knjige“, *Modra ptica* 12, 1933, 355; Di Battista, „Arhitekturno ustvarjanje...“, 2017, 61, 134–135).

16 Di Battista, „Arhitekturno ustvarjanje...“, 2017, 55–57.

17 Rajko Ložar je v pojasnjevanju in propagiranju sočasnih sodobnih iskanj in gibanj v slovenski likovni umetnosti videl pravo poslanstvo. Že leta 1929 je namreč trdil, »da je že čas, da prično slovenski arhitekti misliti na izdajanje svojega strokovnega organa, seveda ne zaradi objavljanja različnih statotov, nego zlasti in edino zaradi propagande svojega dela. Je vendar škoda, da te stvari ostajajo javnosti več ali manj neznane, večinoma seveda tudi inozemstvu, ko pa ne gre tu za kako specialno stroko, nego za celotno slovensko delo na teh poljih, tudi za delo slovenskega obrtnika, s katerim vendar ljubljanska arhitekturna šola vsak hip in vselej računa, na ta način pravilno zavračajoč mehanizacijo.« (R. Ložar, „Umetnostna kronika“, *Dom in svet* 1–2, 1930, 55–57; Di Battista, „Arhitekturno ustvarjanje...“, 2017, 180–181).

18 Arhiv Republike Slovenije, Ložar Rajko 926, t. e. 1, *Arhitektura*.

bili povezani v enotno skupino. Podobna je bila situacija v ljubljanskem odboru, ki so ga sprva sestavljali Herman Hus (1896–1960), Stanislav Rohrman (1899–1973) in Gustav Ogrin (1900–1962), pri peti številki se jim je kratkoročno pridružil Rado Kregar (1893–1962), Rohrmana pa je od šeste številke dalje nadomestil Janko Omahen (1898–1980). Na osnovi doslej znanih podatkov so bili vsi člani ljubljanskega Kluba arhitektov UJIA, nekateri izmed njih, Herman Hus, Stanislav Rohrman in Janko Omahen, pa obenem predstavniki neformalne skupine, znane pod imenom „petkovci“, ki je zagovarjala moderna izhodišča v arhitekturi, urbanizmu in notranjemu oblikovanju.¹⁹

Proti koncu leta 1932 je funkcijo odgovornega in tehničnega urednika prevzel ponovno humanistično izobražen človek, in sicer literarni zgodovinar, dramatik in pesnik Jože (Joka) Žigon (1899–1983).²⁰ Njegov prihod je soupadal s strukturno prenovno revije, ki se je nato v celoti uresničila leta 1933. *Arhitektura* je namreč namenoma začela izhajati v dvomesečnih presledkih v dvojnih številkah, kar je omogočalo pripravo rednejših, vsebinsko bogatejših, tematsko zaokroženih in tehnično bolj izpopolnjenih izdaj. Regionalni uredniški odbori so se postopoma ukinili, analiza objavljenih vsebin pa kaže na to, da so odgovornost za pripravo tematskih števil sprva prevzeli slovenski, nato pa hrvaški sodelavci revije.²¹

V letu 1933 načrtovana razširitev kroga sodelavcev z dolgoletnimi praktičnimi izkušnjami na področjih stavbne, likovne in uporabne umetnosti se je naslednjega leta uresničila s strukturno prenovno publikacije in uvedbo stalnih tematskih rubrik z novimi uredniki: za urbanizem in domnevno tudi za arhitekturo je bil odgovoren Marko Vidaković, za hortikulturo inženir Ciril Jeglič (1897–1988), za uporabno umetnost najverjetneje Dragotin Fatur, za likovno umetnost akademski slikar Miha Maleš (1903–1987), nad celoto pa je še vedno bdel odgovorni urednik Joka (Jože) Žigon. V primerjavi s prvim letnikom (1931/1932), ko je v reviji objavljala široka paleta sodelavcev iz celotne Jugoslavije, se je sedaj sodelovanje večinoma omejilo na ljubljanske in zagrebške dopisnike.²² Obseg posameznih števil se je skrčil za polovico. Likovna umetnost, ki je bila načelno v nazivu revije zastopana že od vsega začetka, pa je bila sedaj mnogo bolj enakopravno predstavljena. Na podoben način je tudi hortikultura dobila svoje mesto v reviji, saj je bila pred tem le občasno zastopana s sporadičnimi članki v nekaterih številkah.²³

Kljub številnim menjavam urednikov, je generalno gledano struktura mesečnika ostala bolj ali manj vseskozi enotna. Jedro vsake številke so predstavljali prispevki domačih dopisnikov. S konciznimi besedili in bogatim slikovnim gradivom so predstavili svoja že izvedena dela in številne natečajne oziroma nerealizirane projekte, ki so razkrivali raznolikost izrazov moderne arhitekture, urbanizma in notranjega oblikovanja v medvojni Jugoslaviji.²⁴ Izbira in postavitve člankov v reviji je bila s strani

19 Di Battista, „Arhitekturno ustvarjanje...“, 2017, 63–64; J. Omahen, *Izpoved*, Ljubljana, 1976, 9–12, 273–274.

20 B. Reisp, „Žigon, Joka (1899–1983)“, *Slovenska biografija. Slovenska akademija znanosti in umetnosti*, Ljubljana, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi901654/#slovenski-biografski-leksikon> (3. maj 2020).

21 5/6 številka, ki je bila posvečena notranji opreми stanovanj, in 7/8, v kateri je bila predstavljena sodobna hotelska arhitektura, sta bili v domeni slovenskih arhitektov. Za tehnično plat obeh števil je poskrbel Ivo Spinčič, prispevki slovenskih sodelavcev so številčno prevladovali nad ostalimi, na naslovnih pa sta bili objavljeni fotografiji ene izmed postavitev razstav izdelkov domače notranje opreme, ki jih je v svoji trgovini ponujala družba Oprema, in makete novega hotela Park na Bledu arhitekta Hermana Husa (Di Battista, „Arhitekturno ustvarjanje...“, 65, 143, 167–177). Pri 9. številki o ideologiji moderne arhitekture hrvaškega umetnostnega zgodovinarja Petra Knolla, 10. na temo urbanizma, 11. v spomin na nedavno preminulega utemeljitelja moderne arhitekture Adolfa Loosa in 12. o načrtovanju modernih šolskih stavb v Jugoslaviji pa je bil doprinos hrvaških piscev izrazito močnejši (*Isto*, 167–168, 295–301, 303, 319).

22 Od druge polovice leta 1933 dalje se je aktivnost slovenskih piscev bolj ali manj omejila le na besedila Dragotina Faturja. Točnih razlogov zakaj je do tega prišlo ne poznamo. Domnevamo lahko, da so dali prednost pripravi prve razstave mlade slovenske arhitekture, ki se je odvijala oktobra 1933 v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani pod okriljem ljubljanskega Kluba arhitektov UIJA. Na podoben način se je od druge polovice leta 1933 sodelovanje beograjskih dopisnikov omejilo na objave Branislava Kojića, z razpustitvijo GAMPA leta 1934, pa so njihovi prispevki povsem izginili. Člankov splitskih arhitektov Nike Armanda (1899–1981), Josipa Kodla (1887–1971), Emila Cicilianija (1907–1944) in Zdenka Tončić Sorinjskega (1904–1976) ravno tako ne zasledimo več, med bosanskimi arhitekti pa leta 1934 najdemo le arhitekta Mate Baylona (1903–1995) (*Isto*, 65–66, 133).

23 Avtor večine člankov s področja hortikulture je bil inženir Ciril Jeglič, ki je bil eden izmed prvih akademsko izobraženih vrtarskih strokovnjakov v Kraljevini Jugoslaviji, pionir na področju krajinskega načrtovanja in varstva naravnih krajin ter plodovit pisec različnih poljudnih in strokovnih člankov v dnevnem časopisju, ilustriranih revijah in vrtnarskih strokovnih glasilih dvajsetih in tridesetih let (*Isto*, 182–183).

24 Opustili so prvotni namen, da bojo objavljali v reviji izključno modernistična dela, saj so se zavedali, da si »jugoslovanski arhitekti niso enotni v svojih stremljenjih, nazorih in prepričanju« in da je posledično tudi njihova moderna umetnost različna. Objavljeni idejni načrti Ministarstva socialne politike in narodnog zdravlja beograjskega arhitekta

uredništva skrbno premišljena, saj so bile sorodne vsebine namenoma nanizane ena za drugo, kar je omogočalo lažjo primerjavo med posameznimi rešitvami. Večkrat so bile tematike predstavljene izključno z načrti oziroma fotografijami ali pa so bile postavljene ob tekst, s katerim niso imele nobene neposredne povezave (sl. 3). Uredniki so se namreč zavedali mednarodnega jezika vizualnega sporočanja vsebin, ki ni potreboval nobenih dodatnih pojasnil razen kratkih večjezičnih podnapisov. Ker je želela *Arhitektura* propagirati domačo moderno arhitekturo, urbanizem in uporabno umetnost tudi izven svojih meja, so uredniki objavljali tudi nekatere ključne projekte starejšega datuma kot na primer fotografije zunanjsčine in notranjsčine vile Pfeffermann (1928–1929) Marka Vidakovića, ki velja za prvi primer modernistične stavbe v Zagrebu, ali pa fotografije in načrte hiše z ateljejem (1928–1929) kiparja Petra Pallavicinija češkega arhitekta Jaroslava Prchala in hrvaškega kolega Vjekoslava Muršeca (1897–?), ki predstavljata enega izmed zgodnejših primerov moderne arhitekture v Beogradu, oziroma fotografijo in načrte Perhavičeve vile Iva Spinčića v Mariboru iz leta 1929, ki velja danes za prvi primer moderno oblikovane stavbe v tem mestu.²⁵

Predstavitve del so vebinsko dopolnjevali teoretični članki, v katerih so arhitekti poskusili pojasniti in približati najširšemu sloju bralcev principe „moderne“, „sodobne“ in „nove“ arhitekture. Posluževali so se tudi odlomkov iz že objavljenih strokovnih knjig kot sta na primer Spinčićevo in Mesarjevo „Stanovanje“ in Maksimovićevo „Problemi urbanizma“ oziroma ponatisov strokovnih člankov, ki so bili pred tem objavljeni drugod.²⁶ Posebno pozornost so namenili burnim razpravam o aktualnih problemih na področju arhitekture, urbanizma in notranjega oblikovanja, med katerimi velja izpostaviti zlasti vprašanje primernosti oziroma neprimernosti moderne arhitekture za novogradnje v historičnih dalamatinskih mestih.²⁷ Vpogled v mednaro-



Sl. 3. Nepovezanost med besedilom „Osnutek“ in načrti lekarne Žabkar na Jesenicah Dragotina Faturja, *Arhitektura* 3–4, 1933, 53 (Avtorica fotografije: A. Di Battista).

Dimitrija M. Leka (1887–1964) so na primer izhajali še iz akademizma, medtem ko je Hirurško-urološki paviljon državne bolnice v Beogradu Branislava Kojića veljal za prvi v duhu moderne zasnovani javni objekt v glavnem mestu, številni natečajni projekti Nikolaja Dobrovića (1897–1967) pa so bili znanilci t. i. internacionalnega stila moderne v kraljevini (R. Gregar, „Naša sodobna arhitektura“, *Arhitektura* 3, 1931, 68–70, *Isto*, 43, 222).

25 D. Damjanović, „Arhitekt Marko Vidaković i arhitektura Zagreba između dva svjetska rata“, v: L. Merenik (ur.), *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, Beograd, 2016, 147–151; A. Kadijević, „Tri poticajne modernističke realizacije hrvatskih arhitekata u Beogradu (1928–1935)“, *Prostor* 48, 2014, 270–272; I. Spinčić, „Enodružinska vil u Mariboru“, *Arhitektura* 5/6, 1933, 71.

26 Di Battista, „Arhitekturno ustvarjanje...“, 2017, 41–46.

27 Razprava se je proti koncu 1930 in na začetku naslednjega leta razvnela med mestnim konservatorjem v Dubrovniku, Kosto Strajničem, in urednikom splitskega časopisa, Vinkom Brajevićem, ob ocenjevanju načrtov za nova hotela v Dubrovniku, Kursalon na Pilah in hotel Excelsior na Pločah. Le-to omenja arhitekt Nikola Dobrović v članku „U odbranu savremenog graditeljstva“, ki je izšel v drugi številki „Arhitekture“, posredno pa so jo sodobniki zaznali tudi pri objavi Dobrovićevega modernističnega projekta za Kursalon na Pilah v naslednji številki mesečnika (N. Dobrović, „U odbranu savremenog graditeljstva“, *Arhitektura* 2, 1931, 33–36; N. Dobrović, „Kursalon na Pilama“, *Arhitektura* 3, 1931, 74–79). Ponovno sta jo privlekla na dan v letniku 1933 objavljena članka Marka Vidakovića in Nike Armanda, pri čemer je prvi poudarjal, da morajo novogradnje upoštevati tudi historični urbani kontekst, v katerem so zgrajene, medtem ko je Armanda temu ostro nasprotoval (M. Vidaković, „Zar moderna arhitektura u

dno dogajanje na področju urbanizma, arhitekture in notranjega oblikovanja so ponujali pregledni uvodni članki o švedski, češkoslovaški in japonski arhitekturi izpod peresa domačih in tujih dopisnikov ter povzetki objav iz tuje arhitekturne publicistike, ki so običajno bralcem odpirali nova obzorja glede različnih možnosti udejstvovanja moderno usmerjenih arhitektov.²⁸ Vpetost ljubljanskega glasila v mednarodno publicistiko so prav tako nakazovala poročila o izdajah tujih časopisov in knjig, ki so se pojavila na začetku oziroma na koncu posameznih števil v letih 1932 in 1933. Pisali so jih večinoma slovenski arhitekti, ki so bili k sodelovanju povabljeni s strani uredništva, in so bili zaradi študija ali dela v tujini dobro seznanjeni s sodobno strokovno literaturo države, o kateri so poročali.²⁹

Mednarodni vzori in prelom s tradicijo

Revijo *Arhitektura* lahko po strukturi in pomenu, ki ga je namenila vizualnemu sporočanju vsebin, mirno postavimo ob bok evropskih strokovnih arhitekturnih časopisov, ki so s svojim delovanjem pripomogli k legitimaciji moderne arhitekture in urbanizma v svetu ter k uveljavitvi nove vrste arhitekturne periodike tridesetih let.³⁰ Mednje prištevamo tudi francosko revijo *L'Architecture d'Aujourd'hui*, ki je začela izhajati leta 1930 v Parizu in je imela med drugim med letoma 1932 in 1935 redna jugoslovanska dopisnika, arhitekta Stjepana Planića (1900–1980) in Ljubomirja Ilića (1905–1994).³¹ V primerjavi z avantgardnimi revijami dvajsetih let sta *L'Architecture d'Aujourd'hui* in ljubljanska *Arhitektura* opustili objavljenje heroičnih in polemičnih manifestov posameznih avantgardnih skupin ter utopičnih arhitekturnih načrtov. Z ustanovitvijo širših uredništev in rednega pregleda sočasne domače in tuje strokovne periodike sta želeli poudariti svojo strokovnost. Slednja je bila tudi odsev stikov in brezplačnih izmenjav, ki sta jih uspeli vzpostaviti s tujimi uredniki. Obe sta izdajali tematske številke, posvečene predstavitev arhitekturnega dogajanja v številnih evropskih državah oziroma različnim tipologijam modernih stavb. Leta 1934 sta prenovili zasnovo revije in uvedli področne urednike. Posebno pozornost sta namenili diseminaciji vedenja o novih tehničnih materialih, konstrukcijah in proizvodih, ki se niso oblikovno razlikovali od reklamnih objav na uvodnih in zaključnih straneh vsake številke. Veliko časa sta posvečali lastni promociji z objavami izvlečkov o tekočih izdajah v dnevnem časopisju. Ker sta se zavedali pomembnosti dobrega grafičnega oblikovanja in vizualnega sporočanja vsebin, sta uvedli manjši format in tisk na kvalitetnem papirju, ki je omogočal dobre reprodukcije slik in njihovo vključitev neposredno v tekst. Vsako številko je bilo zato potrebno obravnavati kot zaokroženo celoto, v okviru katere so se med tekstom in ilustracijami ustvarila različna semantična razmerja. Objavljene fotografije že izvedenih arhitekturnih idr. stvaritev so bile pogosto predstavljene z drznimi rakurzi in so imele funkcijo dokumentiranja resničnosti oziroma legitimacije stremljenj moderno usmerjenih arhitektov (sl. 4). Zlasti pri predstavitvi slednjih veže *L'Architecture d'Aujourd'hui* in *Arhitekturo* tudi odločitev, da nista zavzeli radikalnih stališč, ampak sta enakovredno predstavili raznolike usmeritve sočasne domače in mednarodne arhitekture, urbanizma in oblikovanja.³²

Dalmaciji?“, *Arhitektura* 3–4, 1933, 61–62; N. Amanda, „Dalmacija i moderna arhitektura. Odgovor na postavljeno pitanje“, *Arhitektura* 7–8, 1933, 122–123; Isto, 47–49).

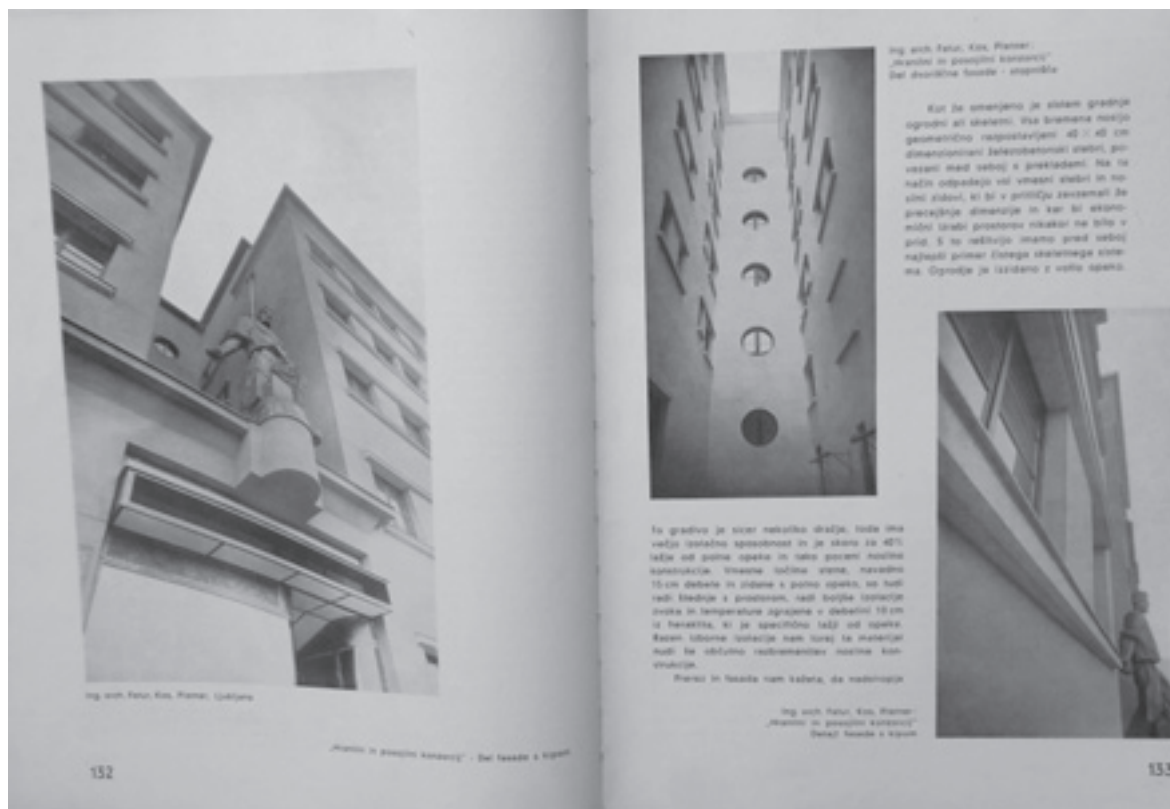
28 Z. Strižić, „Sverige (Švedska), Općeniti prikaz razvitka arhitekture“, *Arhitektura* 9–10, 1932, 233–240; R. Kregar, „Sodobna češkoslovaška arhitektura“, *Arhitektura* 1–2, 1933, 3–8; M. Makino, „O arhitekturi Japana“, *Arhitektura* 3–4, 1933, 35–38; S. Lindström, „Dvoje oprem za potniška letala“, *Arhitektura* 11, 1933, 284–285.

29 Di Battista, „Arhitekturno ustvarjanje...“, 2017, 117–130.

30 Radović Mahečić, „Teme, teze...“, 129.

31 Tuja, zlasti francoska in nemška periodika, je bila namreč slovenskim arhitektom na voljo v bogato založeni knjižnici francoskega inštituta v Ljubljani in društveni knjižnici ljubljanske sekcije UJIA oziroma so bili nanjo posamezni arhitekti naročeni (Di Battista, „Arhitekturno ustvarjanje...“, 16–17, 115–117, 193).

32 Isto, 205–212, 223; H. Janniére, „Distilled Avant-Garde Echoes: Word and Image in Architectural Periodicals of the 1920s and 1930s“, *Architectural Histories* 1 (Special Collection: Building Word Image: Printing Architecture 1800–1950), 2016, 1–21, <http://doi.org/10.5334/ah.211> (dostop 8. 5. 2020); H. Janniére, *Architectural Magazine in /for History*, „History, Theory + Practice“, Politecnico di Milano, 29. 01. 2016, https://www.youtube.com/watch?v=25g6D_Myilw (dostop 8. 5. 2020).



Sl. 4. Fotografije Hranilnega in posojilnega konzorcija v Ljubljani po načrtih Dragotina Faturja, Miroslava Kosa in Josipa Platnerja, *Arhitektura* 5, 1932, 132–133 (Avtorica fotografije: A. Di Battista).

Poleg mednarodnih vzorov je bilo za izdajanje *Arhitekture* odločilno vsesplošno nerazpoloženje mlajše generacije jugoslovanskih arhitektov do *Tehničnega lista* UJIA, sprva edinega tehničnega glasila v medvojni Jugoslaviji. Bil je namreč odraz delovanja UJIA in njegovih članov, ki so ga ob plačilu članarine mesečno tudi prejeli.³³ Naklada je v tridesetih letih tako kot pri *Arhitekturi* znašala okvirno 2000 izvodov.³⁴ Glavno uredništvo je bilo v Beogradu, pri posameznih sekcijah UJIA pa so delovala regionalna uredništva. Objavljene vsebine in vizualna podoba razkrivajo zakoreninjenost v ustaljene oblike strokovne publicistike iz druge polovice 19. stoletja, ki je pokrivala široko paleto inženirskih področij in se je izražala v glavnem z besedo, grafičnemu oblikovanju pa ni posvečala nobene pozornosti. List je bil tiskan v Zagrebu na cenejšem papirju in z zelo majhnim številom kličejev slabe kakovosti, kar je bilo morda povezano z omejenimi finančnimi sredstvi revije oziroma z nerazumevanjem želja in potreb arhitektov po objavi kvalitetnih arhitekturnih posnetkov novo projektiranih stavb. Za razliko od *Arhitekture* so bila besedila tiskana v cirilici in latinici. Poročila o mednarodnem sodelovanju združenja s sorodnimi tujimi organizacijami, prispevki posameznih članov z mednarodnih kongresov in redni pregledi strokovne publicistike so redno odražala mednarodno vpetost glasila. Mnogo bolj redki so bili med letoma 1931 in 1934 prispevki slovenskih dopisnikov, ki so bili omejeni le na besedila nekaterih gradbenih in elektrotehničnih inženirjev. Slovenske moderno usmerjene arhitekture ni privabilo k pisanju niti dejstvo, da so bili članki načeloma honorirani v mejah proračunskih zmožnostih Udruženja.³⁵

33 Isto, 70.

34 Čeprav ostaja naklada večine medvojnih revij in časopisov v glavnem neznana, kot na primer pri glasilu *Građevinski vjesnik. List za arhitektonske i tehničke gradnje*, je mogoče s pomočjo ohranjenega gradiva Centralnega presbiroja v Beogradu in tuje literature povleči nekaj zanimivih primerjav. Slovensko literarno glasilo *Dom in svet* in prva slovenska likovna revija *Umetnost* sta izhajala v manjši nakladi 1500 izvodov, prav tako kot začetna naklada francoskega *L'Architecture d'Aujourd'hui* 1930–40, *Revue de l'Art* 89, 1990, 78, https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1990_num_89_1_347859 (dostop 8. 5. 2020); Arhiv Jugoslavije, Predsedstvo Ministrastog saveta. Centralni presbiro 38, t. e. 74, Dravska banovina 1931–1940).

35 Di Battista, „Arhitekturno ustvarjanje...“, 196–202.

Na prvi pogled konkureco ljubljanski *Arhitekturi* je zato predstavljal le *Građevinski vjesnik*. *List za arhitektonske i tehničke gradnje*, ki ga je začel maja 1932 izdajati v Zagrebu zasebni založniški konzorcij za strokovno literaturo pod uredništvom inženirja Branka Širole. Sestavljen je bil iz mesečne številke in tedenske izdaje. Slednja je bila namenjena objavi javnih licitacij in pregledu zasebne gradbene dejavnosti, medtem ko je mesečnik obsegal bogate praktične vsebine iz različnih področij gradbeništva, strogo znanstvene članke, ki naj bi bili rezultat laboratorijskih raziskav, ter številne strokovne razprave. V primerjavi z ljubljanskim glasilom je bil sicer vsebinsko ožje zastavljen in izrazito tehnično usmerjen. Njegova struktura je bila od vsega začetka jasna in enotna vse do zadnje številke leta 1941. Podobno kot *Tehnički list* je bil osrednji del revije namenjen člankom oziroma razpravam, sledile so objave aktualnih jugoslovanskih in mednarodnih natečajev, splošne in tehnične novice, pregled aktualne strokovne literature in domačih ter tujih revij s področja gradbeništva in arhitekture. Posebno pozornost je posvečal seznanjanju bralcev z mednarodnim dogajanjem na področju arhitekture, urbanizma in gradbeništva. Izbor recenzij in prevodov tuje literature in člankov ter poročil iz domačih in tujih kongresov je bil zato premišljeno zasnovan. Uredništvo je v primerjavi z *Arhitekturo* skrbneje načrtovalo pregled domače in tuje strokovne periodike, ki je bila sprva omejena na nemško/avstrijsko, češko/slovaško, francosko in jugoslovansko območje. Če upoštevamo zlasti obdobje med letoma 1932 in 1934, opazimo, da pri tujih sodelavcih prevladujejo inženirji in arhitekti nemškega in češkoslovaškega porekla, ki so navadno lastne članke iz tujih revij prilagodili potrebam hrvaškega glasila ali pa so v zagrebškem listu predstavili objekt, ki je po njihovih načrtih nastal v Kraljevini Jugoslaviji. Kljub temu, da se je revija od vsega začetka zavzemala za moderno arhitekturo, med tujimi dopisniki ni slavnih imen mednarodne moderne arhitekturne scene, kar je uredništvo poskusilo dopolniti s preglednimi članki o francoski arhitekturi arhitekta Ljubomirja Ilića. Med domačimi je mogoče zaslediti številne predstavnike moderne arhitekture, ki pa so bili z izjemo beograjčana Branislava Kojića večinoma hrvaškega porekla. Med slednjimi velja omeniti banovinska arhitekta Ivana Zemljaka in Egona Steinmana, ki sta tematsko sorodne, a vsebinsko povsem drugačne prispevke na temo modernih šolskih stavb objavila bodisi v *Građevinskem vjesniku* kot v *Arhitekturi*, saj sta se zavedala različne ciljne publike obeh revij. Uredništvo *Građevinskega vjesnika* je prepoznalo pomen in moč vizualnega sporočanja vsebin, nikoli pa ni k temu pristopilo tako radikalno kot *Arhitektura*, ki je poskrbela celo za grafično oblikovanje nekaterih oglasov. Tudi pri *Građevinskem vjesniku* je pri grafičnem oblikovanju nove naslovnice leta 1933 viden naslon na tuje vzore, saj je nastala po klišejih pariškega sodelavca Ilića v Nathan studio *L'Architecture d'Aujourd'hui* in je idejno povzemala concept nove naslovnice francoske revije po zamisli grafičnega tehnika Jacquesa Nathana Garamonda.³⁶

Kljub njenemu kratkotrajnemu izhajanju, je zato *Arhitektura* pomenila prelom v dotedanji praksi izdajanja arhitekturne strokovne periodike v Kraljevini Jugoslaviji in je postavila temelje za njen vsestranski razmah po drugi svetovni vojni. Bila je za tedanje čase izrazito sodobna in primerljiva z novo vrsto evropskih arhitekturnih revij tridesetih let, obenem pa tudi eden prvih poskusov legitimacije in promocije skupne jugoslovanske arhitekture doma in v tujini.

36 *Isto*, 183–195; Radović Mahečić, „Teme, teze...“, 131–134.

Savremena arhitektonska kritika u časopisu *Umetnički pregled*: 1937–1941.

Ivan R. Marković

Istraživanje porekla historiografske misli i inspiracija arhitekata, odnosno autora koji su pisali stručnu arhitektonsku kritiku u časopisu *Umetnički pregled* predstavlja pokušaj rekonstrukcije metodologije primenjene u kreiranju rubrike posvećene savremenom domaćem i svetskom graditeljstvu, a naročito arhitektonskoj istoriji. Imajući u vidu obim takve teme, neophodno je izbegavati analizu i vrednovanje pojedinačnih učinaka autora u tom stručnom glasilu već se koncentrisati na analizu elemenata metodološkog mehanizma u formiranju njihovih kritičkih osvrta.

U međuratnom periodu, srpska intelektualna zajednica u Kraljevini SHS/Jugoslaviji raspolagala je zavidnim brojem naučnih i stručnih časopisa, kao što su: *Misao*, *Život i umetnost*, *Srpski književni glasnik*, *20. vek*, *Letopis Matice srpske*, *Stožer*, avangardni časopis *Zenit* i drugi. Takođe, likovni kritičari i arhitekti objavljivali su kritike u dnevnoj štampi, u *Politici*, *Pravdi*, *Vremenu*, *Štampi*, *Republici* itd.

U relativno maloj srpskoj sredini, opterećenoj tradicijom i prizorima socijalne bede nakon Prvog svetskog rata, intelektualna elita je ipak uspevala da održi korak u difuziji internacionalnih uticaja, s jedne strane, i borbi za isticanje nacionalnog identiteta, s druge strane, pri čemu su



Sl. 1. Ulaz u Muzej kneza Pavla, Beograd (Izvor: *Pravda*, 17. januar 1936. godine)

upravo učene rasprave o kulturi, umetnosti i nauci dolazile u prvi plan. Tadašnje diskusije i zapažanja prilagođavani su vremenu i sredini, odnosno savremenim društvenim okolnostima, epicentrirajući se oko nekoliko ključnih pitanja: da li umetnost treba da služi nacionalnom identitetu i da se vodi konzervativnijim i tradicionalnijim momentima ili treba da bude autonomno delo koje će živeti sopstveni život izvan vremenskog konteksta?

To je bio odraz nove realnosti koja se prvi put na organizovan i pragmatično vođeni način, u naučnim ili stručnim kritičkim osvrtima i polemikama, u domaćoj sredini pojavljuje od početka treće decenije 20. veka. Umetničko delo prestaje da se posmatra kroz temu i kroz njegovu buduću društvenu ulogu, kroz religiju, politiku ili afirmisanje nacionalnog identiteta, već se bavi konkretnim elementima umetničkog dela kao što su forma, boja, struktura, dekoracija, konstrukcija i dr. Istovremeno, uvodi se i savremeno gledište na emocionalno stanje umetnika, njegovu perspektivu fizičkog sveta, spiritualna uosećavanja prostora i analizu umetničkog dela koje postaje materijalizacija delovanja takvih faktora. Specifično gledište stvarnosti je bilo sveprisutno među istoričarima umetnosti i

estetičarima međuratne epohe, a naročito književnicima koji su otišli najdalje u njenom opisivanju, imajući na raspolaganju mogućnost da neposredno izraze svoj stav i ukažu na potrebu rasterećenja stega u umetnosti.

To je u značajnoj meri doprinelo trenutnoj obnovi, odnosno neposrednom nastavku tradicije organizovanja izložbi, započetoj pre Prvog svetskog rata. U Beogradu međuratnog perioda gotovo svakodnevno su organizovane samostalne i kolektivne izložbe domaćih i inostranih umetnika, starih majstora, ali i retrospektive godišnjih učinaka zanatskih udruženja. Kritičari su tada imali gde da pišu i, još važnije, o čemu da pišu. S druge strane, umetnici su morali da se prilagođavaju sredini, naručiocima, umetničkim tekovinama evropskih centara, što im je naposljetku obezbeđivalo egzistenciju. U takvim okolnostima umetnici su imali i luksuz da povremeno eksperimentišu i time zadovolje svoje personalne umetničke inhibicije, što su kritičari zdušno primećivali i komentarisali. U svakom slučaju, to je bilo doba cvetanja umetničke kritike u Srbiji.

Posmatran u takvoj klimi, jedan od najznačajnijih kulturnih događaja za Srbiju potiče iz 1935. godine kada je spajanjem Narodnog muzeja, odnosno Istorijsko-umetničkog muzeja, i Muzeja savremene umetnosti osnovan Muzej kneza Pavla (sl. 1) kao jedna institucija.¹ Iako je proces osnivanja trpeo izuzetan otpor struke, naročito tadašnjeg direktora Narodnog muzeja dr Vladimira Petkovića,² Narodni muzej i Muzej savremene umetnosti su 1933. godine ipak reorganizovani i preseljeni pod isti krov u adaptirane prostorije Novog dvora, na današnjem Andrićevom vencu 1, odnosno nesuđenog dvora kralja Petra I Karađorđevića. Naredne 1934. godine dobio je naziv Kraljev muzej, dok je 1935. godine taj naziv promenjen u Muzej kneza Pavla. U aprilu iste godine za prvog direktora je imenovan istoričar umetnosti, pisac i književnik Milan Kašanin koji je sa knezom namesnikom Pavlom Karađorđevićem svečano otvorio novi muzej 18. januara 1936. godine.

Primarna namena te ustanove bila je strogo muzeološkog karaktera, iako su tada postojale, ali i danas opstaju, različite kritičke retrospekcije, odnosno da je muzej imao i drugu, više ideološku dimenziju glorifikacije panslovenskog jedinstva i veličanja ideje integralnog jugoslovenstva troimenog naroda.³ Kritičke zablude i nedovoljno naučno utemeljena zapažanja o Muzeju kneza Pavla, kao latentnom stožeru ideje jugoslovenstva, principijalno pobija umetnički program te institucije kulture, pre svega izložbe internacionalnog karaktera, a naročito izdavačka delatnost pratećih kataloga kao i stručnog mesečnika *Umetnički pregled*.

Za razliku od većine stručnih časopisa toga doba, koji su se bavili temom umetnosti, često se programski umeravajući na valorizaciju jednog kreativnog pravca, pokreta ili duha, časopis *Umetnički pregled* je sabirao kritička gledišta različitih umetničkih epoha, od antike do 20. veka, i tehnika likovnih i primenjenih umetnosti, od antičkih novčića, preko renesansnih palata i baroknog slikarstva do savremeno uređenih vrtova i arhitekture modernog pravca. Jedinstveno integrativno gledište i kritičko promatranje umetnosti i umetničkih evropskih tekovina u sadržajima časopisa moraju se posmatrati prevashodno kao odraz specifičnog senzibiliteta njegovih osnivača i matične institucije u kojoj je ponikao.

Prvi broj časopisa *Umetnički pregled* (sl. 2) izašao je iz štampe 1. maja 1937. godine, dok je u kontinuitetu do marta 1941. godine objavljeno ukupno trideset šest brojeva, odnosno trideset jedan primerak sa pet dvobroja. To je istovremeno bio prvi umetnički časopis koji je tiražom ali i tehničkim karakteristikama odgovarao evropskim standardima sličnog sadržaja.



Sl. 2. Prvi broj časopisa *Umetnički pregled*, 1937. godina

1 Videti u: T. Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Београд, 2009.

2 O Vladimiru Petkoviću videti: Д. Поповић, „Библиографија радова Владимира Р. Петковића“, *Стирарна* 5–6 за 1954–1955, 1956, XV–XXIV; С. Радојчић, „Др. Владимир Петковић“, *Гласник САН* 2, 1957; S. Petković, „Petković Vladimir“, u: A. Mohorović (ur.), *Enciklopedija likovnih umjetnosti*. Knj. 3, Zagreb, 1964, 662.

3 A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd, 2007, 427–433.

Patron mesečnog glasila muzeja bio je lično knez Pavle Karađorđević,⁴ dok je Milan Kašanin brinuo o ostalim elementima njegovog planiranja i objavljivanja, od izbora autora i uređivačke politike koju je vodio zajedno sa sekretarom časopisa arhitektom Ivanom Zdravkovićem, do tiraža i komercijalne organizacije poslovanja. U periodu od oktobra 1937. do marta 1941. godine, sa manjim izmenama, članovi Upravnog odbora bili su: Đorđe Mano Zisi, Todor Manojlović, Pavle Vasić, Miodrag Grbić, Predrag Milosavljević i Jozo Petrović.

Iako je zvanično objavljivan kao mesečnik Muzeja kneza Pavla, često se zanemaruje činjenica da je časopis *Umetnički pregled*, osim što je pratio sve kulturne aktivnosti matične institucije (izložbe, predavanja, promocije, izdanja, posete i događaji vezani za rad i aktivnosti muzeja), časopis je značajnu pažnju poklanjao objavljivanju preglednih stručnih radova, kritičkim osvrtima i istraživanjima iz oblasti slikarstva, vajarstva, arhitekture, arheologije i pomoćnih istorijskih nauka poput veksikologije, numizmatike i dr. Autori članaka su bili neki od najistaknutijih ličnosti srpske kulturne i umetničke scene, poput Stanislava Vinavera, Tadora Manojlovića, Branka Popovića, Svetozara Radojčića, Mila Milunovića, Jovana Dučića i dr.

Osim naročito negovanja umetničke kritike i muzeološkog pristupa likovnim umetnostima i arheologiji, posebnu kategoriju proučavanja u časopisu činila je arhitektonska kritika, koja je skoro bez izuzetaka bila zastupljena u 98% svih izdanja, odnosno u trideset tri od ukupno trideset šest brojeva. Učešće autora je bilo naizmjenično na mesečnom nivou, nisu postojali pravilnik njihovog učešća, članarina ni dodatne obaveze koje bi cenzurisale učešće stručnjaka i naučnika. Teme i hronološki okviri proučavanja bili su međusobno neujednačeni i na mesečnom nivou i u sadržajima samih časopisa, zbog čega se opravdano čini da je autorima na taj način neposredno ukazano neograničeno poverenje u samostalnom izboru tema. Iz priložene građe se vidi da brojevi nisu bili tematski, što je dodatno motivisalo autore na samostalan izbor tema, ali ta činjenica nije uticala na njihov kvalitet.

Međutim, iako je metodologija uređivačke politike izbora i predstavljanja radova do danas ostala nedovoljno istražena, raznorodnost pristupa različitim temama iz oblasti proučavanja istorije arhitekture i savremenim tendencijama u graditeljstvu nije naškodila njenom ujednačenom kvalitativnom obrascu. Indikativno je da su se autori najmanje bavili domaćom savremenom arhitekturom, a najviše inostranim primerima reprezentativnih zdanja renesanse i baroka, kao i antike na prostoru današnje Italije i Hrvatske, koja se tada nalazila u sastavu Kraljevine Jugoslavije. Međutim, naročitoj vrednosti tih članaka doprinosi činjenica što su autori lično videli, posetili, obišli i fotografisali graditeljska ostvarenja koja su analizirali i o kojima su pisali. To je veoma važno istaći naročito s aspekta današnje epohe, u kojoj se može raspravljati ne samo o objektu koji autor nije lično video već i o objektu koji još uvek nije izgrađen i vidljiv je samo na renderima.

Izvan konteksta tehničkih karakteristika, kao što su odabir tema, hronološko usaglašavanje, terenski rad i lični obilasci građevina, koje predstavljaju temu članka, nameće se pitanje vrste metodološkog mehanizma u teorijskoj identifikaciji tema proučavanja.

Evolucija teorije estetike je u međuratnom periodu u Evropi iznedrila nekoliko primarnih postulata koji su brzo zavladali na svim većim univerzitetima, pa tako i na beogradskom, na kome je studirala većina autora arhitektonske kritike u časopisu *Umetnički pregled*. Savremena estetička misao je u sebi sadržavala neposredan zaključak da zakoni umetnosti u svojoj suštini nisu u interakciji sa estetikom prirodno lepog. Odgovor na pitanje šta to konkretno znači u univerzalnom obliku dao je estetičar Vilhelm Vorringer kada je rekao da „...nije reč o tome da se analiziraju uslovi pod kojima se jedan pejzaž pojavljuje kao lep, već o analizi uslova pod kojima predstavljanje ovog pejzaža postaje umetničko delo“.⁵ Vorringerov odgovor se zapravo nastavlja na polemičku misao Adolfa Hildebranda koji u svom delu *Problem forme u likovnoj umetnosti* navodi: [...] „Delatnost umetnosti ovladava predmetom kao nečim što tek načinom prikazivanja valja preobraziti, a ne kao predmetom koji je već po sebi poetski ili etički delotvoran i značajan.“⁶

4 U prvom broju časopisa nalazi se faksimil autografa kneza Pavla: „Pozdravljam prvi broj Umetničkog pregleda sa osobitom radošću. Takav visoko kulturni časopis nedostajao je do sada našoj javnosti i ta se praznina osećala. Naš narod je uvek imao dubok smisao za umetnost kao što dokazuju mnogobrojni spomenici koji, iz najranije istorije, krase našu domovinu. Srećan sam što se taj duh i danas ispoljava na snažan i vidan način.“ Videti: *Уметнички преглед* 1, Beograd, 1937–1938, 1.

5 W. Worringer, *Apstrakcija i uosećavanje. Prilog psihologiji stila*, Bogovađa, 1996, 43.

6 Isto, 117.

ВЕНЕЦИЈАНСКЕ ПАЛАТЕ

Средњи век је оставио у Венецији толико савршене примере готске архитектуре да она чини једну од главних лепота овог јединственог града. Профили готске архитектуре у Венецији карактеристично лебе са стубовима, са отворима и прозорима који су закрпљени луковима на поклона и кардинално утицано уграђени, нека пут јединствено и декоративно, нека пут као чинија изложених каменом.

Често су четине палате прорезане тим финим израђеним коњанима и отворима, окруженим аркама, амањом, на који је она јавно утицан. Те кањанске лебе и балони, са њиховим стубовима, розетина и луковима, дали су Венецији специјалан и монументалан карактер, који не лежи у величани Ринаскаса, него у њиховој лепоти својим израђеним објектима.

Једна од ових и највећих архитектонских споменика, палата Дужина, прави пут познатица, око 814, готска је зграда, али је узео с великим сјајем доградња и објектима.

Најстарија две државне палате, — јувано крило, који гради на крају Града, — датира из 1209 до 1240; познато крило, на Панајта, подигнуто је четири века дотле (1424—1436).

212



ПАЛАТА ДОЖИНА

својим грађевинама. Може бити да су њихова познатија крила са фасадом објектима својим профилним лебима тако да би проналазили изгледају као леба, то је и њихово карактерно знамење. На источни страни великог дворца, Дужина палата је израђена од мермера и готског пења израђених у стилу Ринаскаса, мада се још могу видети остаци готске архитектуре у којој је раније било оно крило познато. Леополдо Ризи је прерадио једног редова аркаде (1485—96), који су имали луку на поклона, закрпљених из позатуркујем; њихови су и статуе Адам и Ева у великим отворима израђеним аркама споменика Титана.

Најстарија пример палате је споменика, са необичног фасадом италијанске готике, то је палата под именом Сц'Алоро. Она износила, црква дрвима, највећим монументална палата српског краља, је у граду Милано, Катери, Глојни и Бартоломео Пино (1421—36), она проналази се пет отвора, од којих се средњи одваја позатуркујем луком, док су остали у виду величаних лукова на поклона. Иама три средња отвора у

горњим спратовима израђени су велика декоративна леба са пет отвора, франкози са две стране по једном прозору и балкону. Цела фасада је украшена финим готским профилима и розетина, а она мало просторна равних познатица објектима је разновидних прозора, — карактеристичан начин који се, докт са Орентица, одолично у Венецији. Ради монументалности још су познати орнаменти и поклонама.

Iako se u *Umetničkom pregledu* dragoceni radovi iz oblasti arhitektonske kritike (sl. 3) mogu smatrati dovoljno udaljenim od teorija Adolfa Hildebranda, ne treba zanemariti činjenicu da su njeni autori bili izvanredno dobro upoznati sa arhitektonskim tokovima u Evropi i svetu. Osim što su bili đaci ili specijalizirani inostranih univerziteta – Milan Zloković, Aleksandar Deroko, Branislav Marinković i Branislav Kojić su početkom 1937. godine već imali zavidan graditeljski opus za sobom i studentska putovanja po svetu, dok je Milutin Borisavljević doktorat odbranio na prestižnoj Sorboni. S druge strane, Bogdan Nestorović je u međuratnom periodu putovao po velikim evropskim metropolama, a istovremeno je bio jedini domaći arhitekta toga vremena koji je posetio Meksiko i Indiju i bio kvalitetno informisan o tamošnjoj arhitekturi.

Kritička misao u korelaciji sa evropskim shvatanjem estetike arhitekture vidljiva je u stručnim radovima tih autora objavlјivanim u *Umetničkom pregledu*, u kome pažljivi čitalac primećuje da se ne navode autori graditeljskih ostvarenja o kojima se raspravlja, čak i

Sl. 3. Članak arh. Bogdana Nestorovića „Venecijanske palate“ (Izvor: *Umetnički pregled* 6–7, 1938)

ako pripadaju savremenicima pisaca članaka. S druge strane, pojavljuje se specifična nota koja je „načinila odlučujući korak od estetičkog objektivizma ka estetičkom subjektivizmu tj. estetika koja u svojim istraživanjima polazi ne od forme estetičkog objekta, već od odnosa posmatrajućeg subjekta“.7 Prevedeno na univerzalni jezik, reklo bi se da je primarni element teorijske identifikacije graditeljskih ostvarenja, koja predstavljaju subjekte posmatranja i analize autora arhitektonske kritike, zapravo teorija uosećavanja, zbog čega se postavlja opravdano pitanje: da li su autori savremene kritičke misli temeljili sadržaje svojih radova prevashodno na personalnim opservacijama, neretko zapostavljajući konotaciju nepristrasnosti?

S jedne strane, to je logično, ako ne i očekivano, zbog toga što naši autori u domaćoj sredini nisu imali na raspolaganju raspravni kapacitet prethodnih tumačenja tema kojima su se bavili, bar ne stručnih i naučnih, koji bi stvorili odgovarajuće historiografske temelje. Zapravo, autori su na osnovu ličnog iskustva bili kadri da sami grade sliku stvarnosti primenjujući je na široko polje istorije arhitekture. Iako se časopis *Umetnički pregled* nije svrstavao u kategoriju naučne periodike, primetan je izostanak neophodnog historiografskog aparata navođenja izvora ili pozivanja na poreklo informacija, citate, korišćenu literaturu i dr. Nedoumice su često povezane sa unutrašnjim težnjama ličnog viđenja dela, zbog čega se neretko mogu uočiti nesigurni stavovi autora.⁸

7 Nav. mesto.

8 To se pre svega odnosi na elemente većine radova čiji autori zadržavaju oprezan stav u valorizaciji predmeta procuavanja neretko ponavljajući pojmove „verovatnog“ ili „eventualnog“, zatim često izražavajući ličnu „sumnju“ ili „mogućće“ objašnjenje. Iako su takvi stavovi, više oprezni nego bez adekvatnog predznanja, češće zastupljeni u većini radova, ne može se poreći njihova značajna pionirska uloga u valorizaciji, odnosno savremenoj evaluaciji s aspekta evolucije razvoja domaće arhitektonske kritike.

Arhitektonska kritika u časopisu *Umetnički pregled* zapravo predstavlja istorijska svedočanstva neposrednih iskustava njenih autora u susretu sa istorijom i građevinama kojima su bili inspirisani, potencijalnim uzorima svojih savremenih graditeljskih ostvarenja i notama estetike po kojima su u domaćoj sredini komponovali svoje projekte. Ipak, analize su uglavnom bile oštre i konkretne, terminološki jasne i savladive, dok je ton arhitekta tumača u analizi subjekta posmatranja bio lični – kao što je uostalom i danas. Otuda nije slučajno što su autori tih redova bili istovremeno i najistaknutiji, najambiciozniji graditelji, umetnici, ideolozi i mislioci o arhitekturi svoje epohe poput Bogdana i Nikole Nestorovića, Branislava Marinkovića, Aleksandra Deroka, Milutina Borisavljevića, Dragomira Tadića, Ivana Zdravkovića, Milana Zlokovića i dr.

Konačno, teško je definisati granice zaključka ukazane problematike imajući u vidu da danas novija srpska historiografija poseduje samo štire informacije koje se odnose pre svega na osmišljavanje elemenata koji su pet godina u trideset šest brojeva uspešno gradili mehanizam *Umetničkog pregleda*. Pod mehanizmom se podrazumeva specifičan i pažljivo građen sadržaj svakog broja koji je reciprocitetno objavljivao učene rasprave iz svih oblasti primenjenih i likovnih umetnosti, ne zapostavljajući ni delatnost zanatskih udruženja. Otuda je u periodu između dva svetska rata uvaženi časopis predstavljao stecište uticajne elite srpskih stvaralaca koji su naučnim i preglednim radovima, kritičkim osvrtima i prikazima gradili karakteristični historiografski identitet tog stručnog glasila. Međutim, primarna problematika zaključivanja teme evolucije arhitektonske kritike u časopisu *Umetnički pregled* ne potiče iz preispitivanja njegove nesumnjive humanističke misije već iz organizacione politike i operativnog delovanja na kojima se on temeljio.

Iako su izbori tema i primenjene metode proučavanja, odnosno pristupi sagledavanja subjekta i valorizacije izrazito disperzivni, kritički osvrti doajena srpske arhitekture u časopisu se sa današnjeg aspekta razvoja i saznanja domaće historiografije moraju čuvati prevashodno kao respektivne skice skoro romantičnog, nikako naučnog karaktera. U takvim radovima primetna je autodidaktična priroda njenih autora u oblasti historiografije, imajući u vidu da su svi bili diplomirani arhitekti i inženjeri, a ne istoričari umetnosti. Izvan konteksta širih elaboracija, primene naučnog aparata navođenja izvora i upotrebe adekvatne terminologije u definisanju predmeta, pojava i tema, autori su zapravo navodili suštinu svojih opservacija u materijalnoj pojavnosti. S druge strane, odnos između suštine i površnosti večno igra na ivici žileta na kome ravnotežu uspevaju da održe samo virtuozni svog zanata. Pojava suštine je u njenoj jedinstvenosti, a ne u pojavnosti. Suština u valorizacijama tema koje obrađuju naši autori počiva na subjektu proučavanja. Konkretno, Sokrat ostaje Sokrat i kada se razboli. Pa ipak, prefinjena ironija se nalazi u činjenici da arhitektonska kritika u časopisu *Umetnički pregled* ne odaje stvarnu vrednost po sebi (naime, teme su sa aspekta savremenih proučavanja daleko prevaziđene i višestruko istražene) već kao specifične autorske signature u epohi u kojoj su radili i pisali.

Arhitekti o stambenom pitanju u međuratnoj Srbiji*

Zlata Vuksanović Macura

Uvod: stambeno pitanje

„Mi arhitekti i inženjeri imamo za poziv izgradnju varoši [...] i stanova za buduća naša pokolenja, u kojima će biti zdravlja, veselja i sreće. Mi treba da se ujedinito na prvom mestu sa svim faktorima u državi i da prvi počnemo davati ideje narodu za zdrav i zgodan stan“, bio je apel koji je Jan Dubovi (Jan Dubový, 1892–1969), arhitekta češkog porekla tada zaposlen u Tehničkoj direkciji beogradske Opštine, uputio članovima Sekcije Beograd Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata (UJIA) na predavanju o vrtinom gradu, koje im je izložio 1924. godine.¹ Bila je to i reakcija Dubovog na izuzetno loše uslove stanovanja velikog broja stanovnika i na nepostojanje odgovora relevantnih državnih i opštinskih institucija na takvo stanje, jer se o stambenom pitanju, kako je konstatovao, „kod nas ne vodi dosta računa“, pri čemu je stan za radnike „kao jedan od temelja rešavanja socijalnog pitanja [...] sasvim zaboravljen“.²

U godinama po završetku Prvog svetskog rata u većini evropskih gradova potražnja za stambenim prostorom nalazila se na vrhuncu. Zamrla stambena izgradnja 1914–1918, ratna razaranja i intenzivna urbanizacija za posledicu su imali ozbiljan nedostatak stanova i stambenu krizu. Procenjeno je da su oko dve trećine gradskog stanovništva živele u prenaseljenim i nehigijenskim stanicima³, što je preraslo u krupan društveni problem, uz pretnju izbijanja revolucije.⁴ U evropskim državama, prevashodno onim koje su imale prosocijalističke vlade, reakcija na takvo stanje bila je višestruka i raznovrsna. Kretala se od uspostavljanja udruženja, kooperativa i zadruga za podizanje vrtinih predgrađa, izgradnje industrijskih naselja i stambenih četvrti, do realizacije obimnih državnih i gradskih programa, poput francuskog „stanovanja uz kontrolisan zakup“ (*Habitations à loyer modéré*, *HLM*) ili poduhvata bečke opštine, koji je popularno nazivan „Crveni Beč“. Aktivno učešće države bio je jedan od oslonaca na kojima su počivali stambeni programi, što je garantovalo masovnost i kontinuitet.⁵ Stepem intervencije države, postojanje zakonskog okvira i finansijskih podsticaja bili su usko povezani sa obimom i načinom izgradnje te pronalaženjem inovativnih arhitektonskih rešenja koja bi doprinela podizanju malih, jeftinih, zdravih, higijenskih i funkcionalnih stanova, neophodnih za smeštaj sve brojnije urbane populacije, koju su mahom činili siromašni stanovnici i radništvo sa niskim prihodima.

U realizaciji stambenih programa u mnogim evropskim gradovima značajno mesto su imali arhitekti, a vlasti su bile svesne važnosti njihovog angažovanja. Prema tumačenju istoričarke arhitekture Iv Blau (Eve Blau), socijaldemokratska vlast grada Beča je tendenciozno, mada nevoljno, angažovala arhitekate iz „buržoaskog doba“ i učenike škole Ota Vagnera (Otto Wagner, 1841–1918) kako bi zgradama koje je podizala za siromašne i radnike obezbedila željeni „autoritet i snagu“.⁶ Arhitekti, posebno oni bliski avangardnim pokretima, imali su aktivnu ulogu u traženju odgovora na stambenu krizu „u svim njenim socijalnim, ekonomskim, tehničkim i arhitektonskim aspektima“⁷ i

* Rad je rezultat rada na projektu *Geografija Srbije* (evid. br. III47007) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

1 Jan Dubovi, „Vrtarski grad“, *Tehnički list* 1, 1925, 7.

2 *Нав. месѝо.*

3 P. M. Hohenberg et L. H. Lees, *The Making of Urban Europe 1000–1950*, Cambridge – London, 1985, 307.

4 A. Power, *Hovels to High Rise: State Housing in Europe since 1850*, New York, 1993, 24, 104, 168, 180.

5 *Isto*, 22.

6 E. Blau, *The Architecture of Red Vienna 1919–1934*, Cambridge – London, 1999, 238–249.

7 K. Teige, *The Minimum Dwelling*, Cambridge, 2002, 9.



Sl. 1. Karta stambenih krajeva Beograda, prema materijalnom statusu stanovnika, oko 1919. i 1929. godine (Izvor: Z. Vuksanović Macura, *Život na ivici: stanovanje sirotinje u Beogradu 1919–1941*, Beograd, 2012)

su bile formirane u gotovo svim većim mestima u državi, prikupljale su informacije o stambenim potrebama. Iako se njihovi podaci nisu odnosili na ukupnu gradsku populaciju već samo na potrebe porodica koje su im se obraćale za pomoć u obezbeđivanju stana, oni pokazuju veliki raskorak između potražnje i raspoloživih stanova u gradovima. Tako je 1922. godine u Sarajevu nedostajalo oko 500 stanova, u Ljubljani 1.000, dok je u Zagrebu, koji je tada imao oko 108.000 stanovnika, nedostajalo 3.500 stanova. U glavnom gradu Beogradu, u kome je 1922. godine živelo oko 112.000 osoba, nedostajalo je nekih 4.000 stanova, pri čemu je u toj godini bilo izgrađeno nešto više od 1.300 stanova.¹² Sve to je značilo da je bar svako šesto zagrebačko i beogradsko domaćinstvo bilo bez krova nad glavom.¹³

Stanje se vremenom usložavalo i pogoršavalo, pa je Bogdan Krekić (1883–1970), većnik Opštine grada Beograda i član Centralnog komiteta radničkih komora, ukazivao na „strahovite stambene

„intenzivno su se bavili stanovanjem za stanovništvo sa najnižim prihodima i želeli su da dođu do što boljih saznanja o njihovim zahtevima i potrebama“.⁸ Stanovanje je bilo jedna od ključnih tema Međunarodnog kongresa moderne arhitekture (*Congrès internationaux d'architecture moderne, CIAM*). U fokusu njegovog drugog skupa, održanog u Frankfurtu u jesen 1929. godine, bili su stambena izgradnja i pitanje minimalnog stana.⁹ CIAM II je pratila međunarodna izložba projekata na temu minimalnog stana, koji su objavljeni u publikaciji *Stan za minimum egzistencije (Wohnung für das Existenzminimum)*, što je bio katalog sa preko 100 tipova osnova malih stanova, sa informacijama o površini stana, zapremini, površini prozora, broju kreveta, nazivu grada u kojem se stan nalazio i visini prihoda njegovih stanovnika.¹⁰

Stambena kriza je po završetku rata takođe bila izuzetno izražena u Srbiji i novoformiranoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, potonjoj Jugoslaviji.¹¹ Njeni uzroci su bili, kao i u ostalim državama Evrope, teška ratna razaranja, loš kvalitet predratnog stambenog fonda i migracije iz sela u gradove. Različite stambene komisije, koje

8 A. van der Vud, „CIAM“, u: M. R. Perović (ur.), *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova*. Knj. 3, Beograd, 2005, 151.

9 *Isto*, 151–154.

10 *Isto*, 153.

11 Uslovi stanovanja siromašnih stanovnika u većim gradovima Kraljevine Jugoslavije, kao što su Ljubljana, Zagreb, Split, Sušak, Sarajevo ili Skoplje, nisu bili predmet novijih istraživanja, za razliku od izučavanja tog fenomena u međuratnom Beogradu (Z. Vuksanović Macura, *Život na ivici: stanovanje sirotinje u Beogradu 1919–1941*, Beograd, 2012).

12 B. Krekić, *Stambeno pitanje kao oblast javnog staranja*, Beograd, 1932, 11.

13 Prosečna veličina domaćinstva u Beogradu bila je 4,11 članova (Krekić, *Stambeno pitanje...*, 8). Broj izgrađenih stanova odnosi se na podatke Tehničke direkcije Beogradske opštine, bez evidencije o intenzivnoj gradnji bez građevinske dozvole (Vuksanović Macura, *Život na ivici...*, 30–33).

prilike za ogromnu masu beogradskih građana“, što je bilo dokumentovano u namenski sprovedenim istraživanjima.¹⁴ Inicijator i rukovodilac tih istraživanja Slobodan Ž. Vidaković (1905–1983), dugogodišnji urednik *Beogradskih opštinskih novina*, bio je i jedan od najistaknutijih zagovornika rešavanja stambenog pitanja.¹⁵ Treba napomenuti da je pojam „stambeno pitanje“, osim arhitektonskih i građevinskih aspekata, obuhvatao i brojne socijalne, ekonomske, političke i institucionalne elemente koji su uticali na obezbeđivanje adekvatnog stana za radnike i stanovnike sa najnižim prihodima. Vidaković je izneo podatak da je početkom tridesetih godina u Beogradu nedostajalo između 15.000 i 20.000 malih i higijenskih stanova¹⁶ i da je 90% stanova na beogradskoj periferiji bilo „apsolutno neupotrebljivo za stanovanje, jer su po svom sklopu i punom odsustvu higijenskih zahteva postali pravi rasadnici svakolike zaraze i epidemija i žalostan znak našeg nedovoljno razvijenog smisla za socijalnu pravdu“.¹⁷ Beograd je tada imao oko 270.000 stanovnika, što znači da je svako četvrto domaćinstvo živelo u neuslovnom stanu (sl. 1).

U društveno-političkom kontekstu, koji opisuje i arhitekta Jan Dubovi, značajan deo populacije, posebno najsiromašniji, suočavao se sa teškim stambenim problemima i nedostatkom krova nad glavom, kada država ne nudi sistemsko ili bilo kakvo rešenje za prevazilaženje problema, kada na arhitektonski scenu stupaju novi profesionalni postulati i kada se apeluje na arhitekte kao socijalno svesne stvaraocce, postavlja se pitanje: kakav je bio odgovor arhitekata na složeno stambeno pitanje u međuratnoj Srbiji? Predmet ovog rada jeste stav i odnos domaćih arhitekata prema stambenom pitanju velikog broja siromašnog gradskog stanovništva u međuratnoj Srbiji, sagledan prevashodno kroz njihovo delovanje u okviru Sekcije Beograd UJIA i njoj bliskih grupacija.

Stambeno pitanje u Sekciji Beograd UJIA

Srpski arhitekti su od 1890. godine bili okupljeni u Udruženju srpskih inženjera i arhitekata, koje je 1919. godine, pod nazivom Sekcija Beograd, stupilo u zajednicu Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata.¹⁸ Arhitekti su, u okviru Sekcije Beograd, 1920. godine individualizovali Klub arhitekata, kako bi, između ostalog, organizovanije delovali na širenju i primeni savremenih načela o uređenju grada.¹⁹ Već krajem 1919. godine „pitanje oskudice i skupoće stanova“ zauzelo je visoko mesto u agendi Sekcije Beograd UJIA. Rezultat brojnih diskusija koje su vođene bili su brojni predlozi koji su izneti ministru građevina i ministru socijalne politike, kao i beogradskoj opštini, a sve to je bilo zabeleženo i u *Tehničkom listu*, zvaničnom glasilu UJIA. Predlozi su bili široko postavljeni, od uvođenja poreskih olakšica i direktnih finansijskih intervencija države u proizvodnju građevinskog materijala, do konkretnih sugestija beogradskoj opštini da „odmah, na svojim zemljištima pristupi podizanju kolonije od 1.000 prostih, jeftinih zgrada sa 3–4.000 malih stanova“.²⁰ S druge strane, konstatovano je da država veoma malo radi na rešavanju stambenog pitanja, pri čemu „nije ni prstom maknula da bar [...] učini najnužnije izmene u Građevinskom Zakonu, kojima bi se olakšalo i pojeftinilo podizanje novih zgrada za stanovanje“;²¹ što je bio jedan od predloga beogradske Sekcije UJIA.

Slične inicijative su postojale i u sekcijama UJIA iz drugih krajeva Jugoslavije. Članak arhitekta Eda Šena (Edo Schön), člana Sekcije Zagreb, iz 1919. godine, bio je posvećen tehničkim i aspektima projektovanja i izgradnje jeftinih i zdravih radničkih stanova, a inspirisan primerima iz Engleske i Sjedinjenih Američkih Država.²² Bio je tu i detaljan prilog o praškoj stambenoj ko-

14 Krekić, *Stambeno pitanje...*, 3–4.

15 Vuksanović Macura, *Život na ivici...*, 231–235, 273–275.

16 С. Видаковић, *Стамбена беда као узрок грушћивене дејенерације*, Београд, 1935.

17 С. Ж. Видаковић, „Комунални проблеми периферије Београда“, *Београдске општинске новине* 10, 1933, 620.

18 Анон., „Секција Београд У. Ј. И. А.“, *Технички лист* 5–6, 1920, 54.

19 Анон., „Секција Београд Удружења Ј. И. А.“, *Технички лист* 7, 1921, 84. У међуратном периоду, осим Клуба архитеката, активна је била и Секција пројектаната формирана у оквиру Инженјерске коморе, што је била још једна званична струковна организација. С. Богуновић, *Архитектонска енциклопедија Београда XIX I XX века, Појмови*. Књ. 3, Београд, 2009, 1256.

20 То је био целовито осмишљен предлог, којим је била предвиђена саобраћајна повезаност будуће колоније са центром града и изградња према урбанистичком плану како би касније могла „без теškoћа ући у састав будућег великог Београда“ (*Нав. место*).

21 *Нав. место*.

22 E. Schön, „O gradnji radničkih stanova“, *Tehnički list* 4, 1919, 39–42.

loniji Orečovka (Ořečovka) podignutoj početkom dvadesetih godina po uzoru na engleska vrtna predgrađa. Proratne fotografije, aksonometrijski prikaz kolonije i crteži osnova, preseka i fasada kuća prikazivali su tipičnu stambenu četvrt srednjeg građanskog staleža, koji je takođe, u prvim posleratnim godinama, bio pogođen nestašicom stanova.²³ U svom članku sa početka 1925. godine inženjer Jovan Zubović iz Sekcije Sarajevo upozoravao je da je u proteklih pola decenije od završetka rata veoma malo urađeno na obezbeđivanju zdravih i jeftinih stanova. On je propagirao uvođenje „savremenih građanskih propisa“ i veće angažovanje struke, sprovođenje arhitektonskih konkursa i izradu tipskih projekata malih stanova.²⁴ Na liniji svih prethodnih zalaganja bila je odluka doneta na godišnjoj skupštini UJIA, održanoj u Skoplju 1925. godine, da se pripremi predlog mera za unapređenje građevinske delatnosti radi rešavanja stambenog pitanja. Na osnovu toga, inženjer Milan Panjković, član Sekcije Zagreb, pripremio je Predlog zakona o podsticanju izgradnje malih stanova i formiranja građevinskih zadruga.²⁵ Polazeći prvenstveno od zagrebačke situacije, Panjković je izneo niz organizacionih, administrativnih i fiskalnih mera, bez upuštanja u tehničke ili arhitektonske elemente. Predlog sadržine zakona štampan je u *Tehničkom listu*, uz molbu da se o njemu izjasne svi članovi UJIA. Mada je Predlog zakona bio upućen nadležnom ministarstvu u dalju proceduru,²⁶ diskusija članova UJIA, njihovi komentari i mišljenja, ukoliko ih je i bilo, nisu bili preneti u zvaničnom glasilu.

Predavanje koje je Jan Dubovi izložio članovima Sekcije Beograd 1924. godine izdvajalo se aktuelnošću i povezivanjem tehničkih, ekonomskih, estetskih i socijalnih aspekata sa arhitektonskim delovanjem na polju rešavanja stambenog pitanja. Njegovo izlaganje je bilo posvećeno ideji „vrtnog grada“ Ebenizera Hauarda (Ebenezera Howard, 1850–1928), a objavljeno je u tri nastavka, u početnim brojevima *Tehničkog lista* iz 1925. godine.²⁷ Dubovi je diskutovao o konceptu vrtnog grada i mogućnosti njegove primene u domaćim uslovima.²⁸ On pitanje kvalitetnog stanovanja ne odvađa od teme uređenja grada, štaviše, smatra da „kad budemo hteli da dajemo ljudima zdrav stan, treba da počnemo od uređenja gradova“.²⁹ Dubovi ističe koncept vrtnog grada jer smatra da „daje temelje zdravoj državi i time rešava socijalno pitanje“³⁰ i predlaže formiranje „Vrtilarskog Odbora, kao kod drugih naroda“,³¹ što su zapravo bile asocijacije koje su obrazovane još u prvim godinama 20. veka i koje su bile pokretači i realizatori brojanih vrtnih naselja i vrtnih predgrađa širom sveta. Dubovi je u sklopu predavanja prikazao i film o izgradnji i uređenju vrtnih gradova u Engleskoj, Čehoslovačkoj i Nemačkoj.³²

Prvobitna agilnost UJIA na polju stanovanja, sudeći prema člancima i objavama u *Tehničkom listu*, izuzetno brzo se stišala i već se od kraja dvadesetih pretvorila u retka istupanja pojedinih članova, sporadična predavanja ili izveštaje sa međunarodnih konferencija na kojima se govorilo o stambenoj problematiki. Među priložima članova Sekcije Beograd bilo je i izlaganje inženjera Svetozara Genića, šefa arhitektonskog odeljenja beogradske opštine, sa podacima iz istraživanja o stambenim prilikama u Jatagan-mali, najvećem sirotinjskom naselju u međuratnom Beogradu.³³ Arhitekta Branislav Kojić (1899–1987) predstavio je stambenu politiku i realizacije grada Beča, koji je posetio u proleće 1929. godine i gde je, kako je kasnije pisao, „proučavao značajnu stambenu izgradnju koju je izvodila socijalistička opština“.³⁴

23 Prema napomeni uredništva, to je bio priređen članak inženjera J. Havličeka iz čehoslovačkog časopisa *Zprávy veřejné služby technické*. U oba članka naselje se imenuje kao Vořečovka, a danas se naziva Ořečovka (F. K. „Kolonija Vořečovka u Pragu“, *Tehnički list* 14–15, 1924, 177–180).

24 J. Zubović, „Pitanje stanova“, *Tehnički list* 6, 1925, 91–92.

25 M. Panjković, „Stambeno pitanje“, *Tehnički list* 21, 1925, 313–320.

26 Anon., „Izveštaj Tajnika VII Redovnoj Godišnjoj Skupštini Udruženja Jugoslovenskih Inženjera i Arhitekata, Sekcija Zagreb, o radu Upravnog Odbora u poslovnoj godini 1925/6.“, *Tehnički list* 11, 1926, 175.

27 Članak arhitekta Jana Dubovog objavljen je u tri nastavka *Tehničkog lista* iz 1925. godine, u brojevima 1, 2 i 3.

28 Д. Ђоровић, *Вртини град у Београду*, Београд, 2009, 40–42.

29 Дубови, „Вртарски град“, 7.

30 *Nav. mesto*.

31 Јан Дубови, „Вртарски град“, *Tehnički list* 3, 1925, 44.

32 Анон., „Рад Секција Београд У. Ј. И. А. у месецу марту 1925.“, *Tehnički list* 22, 1925, 343.

33 Navedeno prema: Б. Којић, *Друшћивени услови развојка архитектонске струке у Београду 1920–1940. године*, Београд 1979, 84. О истраживању о коме је говорио инженер Генјић видети у: Vuksanović Macura, *Život na ivici...*, 194–196.

34 Kojić kaže da je „u proleće 1929. godine boravio u Beču i proučavao značajnu stambenu izgradnju koju je izvodila socijalistička opština“. Kojić, *Друшћивени услови...*, 73.

Međunarodne stambene konferencije bile su platforme na kojima se debatovalo, gde su se iznosili pozitivni primeri i neuspeli pokušaji.³⁵ O dešavanjima na kongresu o malim stanovima u Pragu iz 1935, predavanje je imao opštinski arhitekta Dragomir Popović (1902–1970).³⁶ Izveštaj sa konferencije bio je i članak Milice Krstić (1887–1964), arhitekta i visokog činovnika Ministarstva građevina, koja je prisustvovala Međunarodnom kongresu za urbanizam i stanovanje, održanom u Parizu u julu 1937. godine.³⁷ U njemu je predstavila teme o kojima se diskutovalo, kao što su finansiranje izgradnje jeftinih stanova, kirije jeftinih stanova, izgradnja vrtnih naselja ili izgradnja stambenih solitera u zelenilu. Prikazala je i vrtna naselja u okolini Pariza koja su posetili, opisala je njihov sadržaj i izgled, arhitekturu zgrada, strukturu i opremljenost stanova, ponekad i visinu zakupa, te navela imena arhitekata i urbanista koji su ih projektovali i planirali. Mada Milica Krstić konstatuje da „gotovo nijedna zemlja nije mogla u građenju stanova ništa postići bez posredne ili neposredne finansijske pomoći od države“, u njenom prikazu izostaje bilo kakva paralela ili veza sa stambenom situacijom u Jugoslaviji i Srbiji. Bio je to i jedan od poslednjih članaka koji se ticao stambene problematike objavljen u *Tehničkom listu*, koji je u izlazio do 1939. godine.

Moderna arhitektura i stambeno pitanje

Povezana sa radom Sekcije Beograd UJIA i njenim Klubom arhitekata bila je i Grupa arhitekata modernog pravca (GAMP), koja je delovala između 1928. i 1934. godine.³⁸ Među njena četiri osnivača bili su i pomenuti Jan Dubovi i Branislav Kojić, uz Milana Zlokovića (1898–1965) i Dušana Babića (1894–1948).³⁹ Cilj koji su članovi GAMP-a postavili u svom statutu bilo je „propagiranje savremenih principa u arhitekturi i primenjenim umetnostima“.⁴⁰ Ipak, ni među principima ni u nastupima GAMP-a nije bilo mesta za stambeno pitanje. Rad pojedinih članova na stambenoj problematici, poput Branka Maksimovića (1900–1988) i Jana Dubovog, pre je bio u sferi samostalnih akcija nego kao deo rada grupe.

Delovanje Jana Dubovog, u duhu sopstvenog svetonazora da „arhitektura treba da bude u službi društva a da arhitekta svojim aktivnim delovanjem mora biti organizator prostora i života na praktičnim i funkcionalnim principima“⁴¹ najupečatljivije je bilo u njegovom angažovanju 1929. godine na izradi predloga regulacionog plana Jatagan-male, kao polazišta za legalizaciju i uređenje tog čuvenog nelegalnog sirotinjskog naselja (sl. 2 i 3). Predlog plana koji je osmislio Dubovi nije sačuvan, ali nekoliko opisa iz dnevne štampe upućuje na zaključak da se radilo o tipičnoj „vrtnoj koloniji“, sa oko 200 placeva za stanovanje, regulisanom uličnom mrežom, centralnim bulevarom i parkom. U središtu naselja bili su predviđeni dom kulture, pijaca i igralište za decu.⁴² Regulacioni plan naselja i projekat doma kulture Dubovi je uradio za Društvo za unapređivanje Karađorđevog šanca, što je bilo udruženje stanovnika Jatagan-male. Gradska vlast je odbila taj predlog jer je njena namera bila da poruši Jatagan-malu, što je narednih godina u najvećoj meri i sprovela u delo.⁴³

Branko Maksimović, u člancima koje je objavljivao u dnevnoj štampi i *Beogradskim opštinskim novinama*, zvaničnom glasilu gradske vlasti, prenosio je inostrana, evropska iskustva i novine na polju stanogradnje i projektovanja malih, jeftinih i zdravih stanova. U njima je često propagirao ideje CIAM-a, posebno sa Drugog kongresa iz Frankfurta, iz 1929. godine, u čijem je fokusu bilo

35 Vuksanović Macura, *Život na ivici...*, 228–231.

36 Kojić, *Друштвени услови...*, 74. Popović je objavio više članaka u *Beogradskim opštinskim novinama* o stambenoj problematici, posebno o vidovima učešća države u rešavanju stambenog pitanja za siromašne stanovnike.

37 М. Крстић, „IV Међународни скуп архитеката и међународни конгрес за станове и урбанизам“, *Tehnički list* 11–12, 1938, 147–153.

38 Kojić, *Друштвени услови...*, 169–198; З. Маневић, „Београдски архитектонски модернизам 1929–1931“, *Годишњак града Београда XXVI*, 1979, 209–226; Vognović, *Архитектонска енциклопедија...*, 1256; В. Камилић, „Осврт на делатност Групе архитеката модерног правца“, *Годишњак града Београда LV–LVI*, 2008–2009, 239–264.

39 GAMP-u je kasnije pristupilo oko 15 arhitekata, uz različit stepen angažovanosti i doprinosa njenom delovanju.

40 Kojić, *Друштвени услови...*, 181.

41 Д. Милашиновић Марић, *Архитектура Јан Дубови*, Београд, 2001, 58.

42 Анон., „Јагаган-мала подиже Дом културе“, *Време*, 15. септембар 1929, 15.

43 Z. Vuksanović-Macura i V. Macura, „The Right to Housing: Squatter Settlements in Interwar Belgrade – Defense and Demolition of Jatagan-mala“, *Journal of Urban History* 44 (4), 2018, 764.



Sl. 2. Sirotinjsko naselje Jatagan-mala, oko 1930. godine (Izvor: MGB, Ur_10477, detalj, autor fotografije J. Stanojević)



Sl. 3. Jan Dubovi, Dom kulture u Jatagan-mali, pročelje, 1929. godina (Izvor: Анон., „Јатаган-мала...“)

Branislav Kojić je, sa distance od nekoliko decenija, prikazao događaje iz međuratnog perioda kao „prekretnicu u ideološkim, funkcionalnim i oblikovnim stavovima u arhitekturi“.⁴⁶ Pritom, Kojićeva interpretacija nije odgovarala realnim dešavanjima. On piše: „Posmatrano sa uskog gledišta, problematika je stručne sadržine ali, u suštini, ona se zasniva na društvenim, kulturnim pa i u društveno-političkim pobudama. U njoj su se sukobljavali društveni slojevi, opšta kulturna evolucija zahtevala je promene u arhitekturi; napredni elementi su smatrali da je jedan od zadataka nove arhitekture da rešava i goruće probleme socijalnog karaktera zapostavljenih stanovnika kao što je bila stambena kriza.“⁴⁷ Indikativno je da za ovu poslednju konstataciju Kojić kao primer uzima publikaciju *Moderna arhitektura i njen socijalni značaj*, objavljenu 1940. godine, u osvit Drugog svetskog rata, autora Ivana Zdravkovića, arhitekta koji nije delovao u okviru GAMP-a.⁴⁸

pitanje minimalnog stana.⁴⁴ Maksimović je bio i najproduktivniji član GAMP-a po broju projekata za podignute opštinske stanove za siromašne. Još dok je bio zaposlen kao arhitekta u Tehničkoj direkciji Beogradske opštine, projektovao je šest zgrada sa oko 100 malih stanova za radnike i činovnike sa niskim primanjima, što je bila gotovo jedna trećina ukupne opštinske produkcije novih stanova, odnosno jedna petina od skromnih 526 opštinskih stanova za siromašne kojima je u to vreme Beograd raspolagao. Stanove koje je projektovao Maksimović odlikovalo je funkcionalno i prostorno unapređenje u odnosu na preovlađujući beogradsku praksu da se sirotinjski stan sastoji od dve prostorije – „sobe i kuhne“.⁴⁵ Nasuprot tome, zgrade u koje je Maksimović smestio stanove ostale su u domenu konvencionalnog arhitektonskog izraza (sl. 4).

44 Б. Максимовић, „Проблем ванградских насеобина“, *Београдске општинске новине* 1, 1930, 17–19; Б. Максимовић, „Рационализам модерних станова за минимум егзистенције“, *Београдске општинске новине* 9–10, 1930, 486–490.

45 Vuksanović Macura, *Život na ivici...*, 97–101, 152, 354.

46 Кojiћ, „Друштвени услови...“, IX.

47 *Нав. месџо.*

48 Zdravković daje, za tadašnju domaću arhitektonsku scenu, retko sagledavanje moderne arhitekture kao odgovora na socijalne i materijalne zahteve i potrebe „produktivnog i radnog čoveka“, ističući mogućnosti koje pruža na polju



Sl. 4. Branko Maksimović, Zgrade sa opštinskim stanovima u Humskoj ulici, Beograd, 1930. godina (Izvor: Максимовић, „Проблем ванградских...“)

Zaključak

U prvim godinama po završetku rata, pretežno između 1919. i 1925. godine, postajala je značajna inicijativa i srpskih i jugoslovenskih arhitekata da se stambenom pitanju pokloni neophodna pažnja, ali na to država nije reagovala. U narednim godinama interesovanje arhitekata opada, a aktivno angažovanje u Srbiji i Beogradu svelo se na svega nekoliko imena. Na kraju, postavlja se pitanje zašto je izostala šira reakcija arhitektonske struke na stambenu krizu u međuratnoj Srbiji. Zašto su se za mali, jeftin i higijenski stan više zalagali lekari, publicisti, pravnici?⁴⁹ Jedan od postulata internacionalne moderne bila je socijalno angažovana arhitektura, a „mali stan centralni problem [...] i borbeni poklič arhitektonske avangarde [...], kojim se traži odgovor na pitanje trenutne stambene krize“, kao što je proklamovao češki umetnik i kritičar Karel Tajge (Karel Teige, 1900–1951) u uvodu svoje uticajne knjige o malom stanu, prvi put objavljene 1932. godine.⁵⁰ Međutim, u domaćim uslovima, članovi GAMP-a su prevashodno bili okrenuti formi i estetici stambene arhitekture za imućne klijente, bez ozbiljnijih promišljanja kojima bi ponudili racionalna i inovativna rešenja malih, zdravih i jeftinih stanova za stanovništvo sa niskim prihodima. Sporadični projekti stanova male površine u privatnim zgradama za izdavanje, koje su neki od njih projektovali,⁵¹ bili su deo privatnih porudžbina i rutinske prakse, bez postojanog pristupa ili ozbiljnijih razrada problematike malog i zdravog stana.

Prema tumačenju istoričara arhitekture Zorana Manevića, domaći arhitekti su bili orijentisani ka imućnijim naručiocima i nisu se zanimali za „male ljude“ koji nisu mogli da priušte njihove usluge.⁵² U Beogradu je arhitektura bila posao bez socijalnog angažmana. Činjenica je da su među stambenim zgradama, porodičnim kućama i vilama, podignutim u prestonici u dve decenije između svetskih ratova, nastali i neki od najznačajnijih primera beogradske stambene arhitekture za srednji i viši sloj. To je period u kojem se javlja i fenomen „beogradskog, salonskog stana“, kao poželjnog životnog prostora srednjeg i imućnog staleža, kao i pripadnika građanske elite.⁵³ Međutim, činjenica je i da ta produkcija stambenog prostora nije odgovarala realnim potrebama beogradskog međuratnog društva i njegovih siromašnih stanovnika koji su činili 70–80% gradske populacije.⁵⁴ Publicista

izgradnje malih i jeftinih stanova za najsiromašnije stanovnike. (И. М. Здравковић, *Модерна архитектура и њен социјални значај*, Београд, 1940)

49 Z. Vuksanović Macura, *Vizija socijalnog stanovanja u Beogradu (1919–1941)*, Beograd, 2011.

50 Teige, *The Minimum...*, 98.

51 V. Putnik Prica, „About the Development of Small Apartment Typology in Belgrade Interwar Architecture“, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 47, 2019, 230.

52 Imejl prepiska između autorke teksta i Zorana Manevića od 19. januara 2010. godine.

53 Ђ. Алфиревић и С. Симоновић Алфиревић, „Београдски стан“, *Архитектура и урбанизам* 38, 2013, 41–44; В. Путник, „Прилог проучавању развојних токова међуратне стамбене архитектуре Београда“, *Наслеђе XIII*, 2012, 159

54 Видаковић, *Стамбена бега...*, 87–97; Vuksanović Macura, *Život na ivici...*, 18–28.

Antun Herenda isticao je početkom tridesetih da veliki broj novopodignutih stanova ne odgovara potrebama stanovnika grada, konstatujući da „Beograd ima već dovoljno stanova za svoje stanovnike, ali njegovi stanovnici nemaju dovoljno stanova koji su njima najpotrebniji, tj. takvih, koji bi bili u srazmeri sa njihovim materijalnim mogućnostima, dajući im pri tom najpotrebniji komfor i higijenske uslove“.⁵⁵

Stoji i činjenica da su opštinske vlasti ili institucije države izuzetno retko pozivale arhitekta i njihova udruženja da učestvuju u ionako sporadičnim stambenim projektima koje su realizovali. Beogradska opština se svega jedared obratila arhitektima da daju svoje predloge. Tokom budžetske rasprave početkom 1936. godine, predsednik opštine Vlada Ilić obratio se većnicima sledećim rečima: „Da bih vas, gospodo, uverio da je stambeno pitanje predstavljalo za opštinsku upravu zaista jedan problem, ovde su vam izloženi planovi malih stanova, koje su po mojoj naredbi izradili naši najbolji arhitekti. Svaki od njih dobio je za zadatak da izradi plan malog stana, koji će biti i lep i udoban i jeftin. Taj materijal predstavlja osnovu za rešavanje stambenog pitanja, odnosno stambene bede.“⁵⁶ Međutim, bio je to usamljen primer, a ti projekti nikada nisu i realizovani.

To što nije bilo ozbiljnijeg i organizovanog odgovora domaćih arhitekata na nedostatak malih, zdravih i jeftinih stanova i što je izostala društvena dimenzija u njihovom sporadičnom profesionalnom angažovanju na stambenom pitanju, delom je bilo i odraz nepostojanja javne intervencije na polju stanovanja, nepostojanja socijalno odgovorne države i nemanja volje i spremnost vladajućeg, autoritarnog režima da sistemski rešava stambene probleme. Kasnije opservacije Branislava Kojića⁵⁷ o vezi moderne arhitekture iz međuratnog perioda i gorućih socijalnih problema u vidu stambene krize, pre bi se reklo da predstavljaju naknadna tumačenja i sagledavanje spona između arhitekture i društveno-političkog konteksta zasnovana na praksi i saznanjima koja su dolazili iz doba nakon Drugog svetskog rata, iz socijalističke Jugoslavije, kada je stanovanje postalo predmet društvene brige i u kome su pojedini arhitekti koji su stvarali u međuratnom periodu aktivno učestvovali, nego što su odslikavala realnost iz perioda od 1919. do 1941. godine.

55 A. Herenda, „Како и колико се зидало у Београду од 1919. год. до данас“, *Београдске општинске новине* 6, 1933, 405–406.

56 Анон., „Буџетска дискусија у Градском већу“, *Београдске општинске новине* 3–4, 1936, 283–285.

57 Кojiћ, *Друшћивени услови...*, IX.

Ideje o modernizaciji prirode Beograda u javnoj sferi međuratnog perioda*

Dragana Ćorović

Uvod: modernizacija prirode u evropskom kontekstu

Prenaseljenost, loši stambeni uslovi, nekontrolisan rast grada, epidemije zaraznih bolesti, zagađenje vazduha, zagušenje saobraćajnih komunikacija, nedostatak zelenih površina, sve su to bili negativni aspekti života u industrijskom gradu 19. veka, na čiji je razvoj, kao i na formiranje savremenih gradova zapadne civilizacije, upravo industrijski kapitalistički razvoj imao krucijalni uticaj. Jedan od najpoznatijih urbanističkih koncepata, koji se pojavio na prelomu veka, bio je posvećen uspostavljanju relacija između urbanog života i prirodnog okruženja. To je Koncept vrtnog grada (*Garden City Concept*), Ebenizera Hauarda (Ebenezer Howard, 1851–1928).¹ U raznorodnu genezu tog koncepta svrstavaju se i ideje nastale u Velikoj Britaniji u prvoj polovini 19. veka. Naime, jedan od prvih delatnika i autora u oblasti pejzažne arhitekture Džon Klodijus Laudon (John Claudius Loudon, 1783–1843), u svom planu za London, objavljenom 1829. godine,² osmislio je modernu metropolu koja svojim stanovnicima obezbeđuje sigurnost u redovnom snabdevanju pijaćom vodom, obezbeđenju kvaliteta vazduha, uklanjanju otpada, kao i nesmetan pristup zelenim prostorima. Oni se, prema Laudonovom planu, smatraju inherentnim elementima gradova i, u koncentričnim pojasovima, smenjuju sa izgrađenim urbanim područjima. Stav da zeleni prostori pomažu, odnosno da su neophodni u sistematskom obezbeđenju higijenskih standarda modernog grada, eksplicitno je iznet u tom planu, čitav vek pre perioda koji se razmatra u ovom poglavlju.

Proces stvaranja javnih, gradskih parkova započet je u 19. veku, sa ulogom da stanovnicima gradova nadoknadi nedostatak svežeg vazduha i sunčeve svetlosti i da zadovolji potrebu ljudi za boravkom na otvorenom prostoru. Deo urbane modernizacije industrijskih gradova Evrope u međuratnom periodu činile su ideje o povezivanju svih zelenih prostora u jednu celinu i ideje o društvenoj funkciji gradskog zelenog prostora, koje je zastupao i jedan od najznačajnijih modernih pejzažnih arhitekata u Nemačkoj – Lebereht Mige (Leberecht Miggé, 1882–1935). Zeleni prostori nisu bili predviđeni samo da savladaju ekološke izazove industrijske metropole već su bili namenjeni i poboljšanju društvenih uslova modernog života. Mige je zastupao ideju o važnoj ulozi sveobuhvatnog planiranja otvorenog prostora. Zalaganje za stvaranje javnih parkova u gradovima a privatnih bašti u stambenim naseljima bilo je odgovor na činjenicu da običan radnik, kako piše ovaj autor, nije mogao da priušti privatni vrt, koji je, s druge strane, bio neophodan deo stambenog, životnog prostora ekonomski najslabijih klasa, zbog njihove socijalne i zdravstvene ugroženosti. Mige je predlagao stvaranje samodovoljnih vrtova, u kooperativnim naseljima, upravo kao odgovor na loše opšte uslove stanovanja. Zajedno sa Brunom Tautom (Bruno Taut, 1880–1938), Martinom Vagnerom (Martin Vagner, 1885–1957), Ernstom Majom (Ernst May, 1886–1970) i drugima, u vreme Vajmarske republike (1919–1933), bio je uključen u podizanje novih stambenih naselja, kao što su: *Hufeisensiedlung*, Berlin-Nojkeln (Berlin-Neukölln), sa Brunom Tautom i Martinom Vagnerom, 1925, i

* Ovaj rad je realizovan u okviru projekta *Istraživanje klimatskih promena na životnu sredinu: praćenje uticaja, adaptacija i ublažavanje* (evid. br. 43007) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije u okviru programa Integrisanih i interdisciplinarnih istraživanja od 2011. godine.

1 Videti: E. Howard, *Garden Cities of To-Morrow*, Cambridge, Mass., 1965 [1898, 1902].

2 J. C. Loudon, "Hints on Breathing Places for the Metropolis, and for Country Towns and Villages, on fixed Principles", *The Gardener Magazine* 5, 1829, 686–690.

Römerstadt, Frankfurt, sa Ernstom Majom, 1926–1930, pored ostalih koji i danas važe za istaknute primere modernističkog urbanog planiranja, moderne arhitekture i moderne zelene politike.³

Komunalni problemi u javnom diskursu Beograda između dva rata

U javnoj sferi u Beogradu između dva svetska rata bilo je izraženo stručno mišljenje o važnosti zelenih prostora gradova, kao i poznavanje i razmatranje tog aspekta urbane realnosti. U tom smislu, ta pojava se i na našem prostoru može pratiti kao nasleđe prethodnog stoleća, naročito u periodu od 1867. godine, od nastanka prvog modernog urbanističkog plana Beograda⁴ Emilijana Josimovića, ali isto tako i od prvih decenija 19. veka, u kojima je u Kneževini (1815–1882), kasnije Kraljevini Srbiji (1882–1918) promovisan novi odnos prema prostoru, koji je postepeno vodio ka modernizaciji celokupnog gradskog miljea, odnosno urbanog pejzaža Beograda. U ovom radu, urbani pejzaž je shvaćen kao sveobuhvatna realnost ljudskih naselja, odnosno kao zajednička funkcija prirodne, mentalne i izgrađene matrice grada, uslovljene usvojenim kulturnim praksama društva, i sagledane kroz prepoznatljivost urbane fizičke strukture.⁵ Korišćenje koncepta urbanog pejzaža kao metodološkog okvira za proučavanje dispozitiva ideja o modernizaciji prirode u javnoj sferi međuratnog perioda omogućava da se taj fenomen sagleda kao deo celine jedinstvenog gradskog prostora.

Konsolidacija i razvoj privrednih grana u periodu 1918–1929. uticali su na modernizaciju gradova u tadašnjoj južnoslovenskoj državi, pa tako i na započete modernizacijske procese u njenoj prestonici Beogradu. Ti procesi su značili i ulaganje u infrastrukturne sisteme, stambenu izgradnju i promenu kulture života u gradu,⁶ koju je pratila iskazana svest o neophodnosti celokupne transformacije urbanog prostora. Odmah po završetku Prvog svetskog rata, 1919. godine, arhitekta Branko Tanazević (1876–1945) piše: „Beograd mora imati potrebne prostrane površine kao: parkove, šume s livadama, dečija igrališta, manje skverove itd., mesta za osvežavanje [daleko] od gradske larme i prašine.“⁷ I odmah zatim on naglašava i novu ulogu urbanih prostora: „Od savremenih gradova traži se danas, ne samo da stvore stanovnicima sigurne i zdrave stanove, no da ih učine sretnim i zadovoljnim.“⁸ Prema popisu iz 1921. godine, Beograd je sa 100.000 žitelja prevazišao broj stanovnika koji su u njemu živeli neposredno pred Prvi svetski rat i bio je najmnogoljudniji grad u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca (1918–1929), kasnije Kraljevini Jugoslaviji (1929–1945).⁹ S druge strane, međuratno doba u Jugoslaviji odlikovale su i ekonomska i politička nestabilnost, odnosno kontekst u kojem se nije mogla sprovesti potpuna modernizacija društva.¹⁰ Beograd je imao veliku atraktivnu moć, ali ne i kapacitet da kontinuirano apsorbuje pristiglu radnu snagu, pa je tako u godinama 1928. i 1929. u gradu registrovano čak 50.000 nezaposlenih.¹¹

Sanitarni i urbanistički problemi u Beogradu bili su zabeleženi, sistematizovani i razmatrani i pre Prvog svetskog rata,¹² kao i uzroci lošeg stanja u urbanističkom razvoju Beograda, među kojima i špekulativne prakse u izgradnji objekata i prometu placeva na periferiji grada. Objavljivana su razmatranja visoke stope mortaliteta stanovništva, a kao jedan od uzroka, osim loših stambe-

3 D. H. Haney, „Leberecht Migge’s ‘Green Manifesto’: Envisioning a Revolution of Gardens”, *Landscape Journal* 2, 2007, 201–218.

4 E. Josimović, *Објаснење предлога за реулисање онога дела вароши Београда, шито лежи у шанцу: са једним литографисаним планом у размери 1/3000 / од Е. Јосимовића*, Београд, 1867.

5 Д. Т. Ђоровић, „Београд као европски град у деветнаестом веку: трансформација урбаног пејзажа“ (докторска дисертација), Архитектонски факултет, Београд, 2015, 63.

6 М. Милenković, „Специфичности привредног развоја Србије 1918–1929“, *Tokovi istorije* 3–4, 2000, 7–26.

7 В. Tanazević, „Уређење Београда“, Београд, 1919. у: М. Perović, Z. Manević, (ur.), *Beograd između stvarnosti i sna, Urbanizam Beograda* 66–67, 1982, 76.

8 *Nav. mesto.*

9 Т. Bogavac, *Stanovništvo Beograda 1918–1991*, Београд, 1991.

10 П. Ј. Марковић, „Теорија модернизације и њена критичка примена на међуратну Југославију и друге источно-европске земље“, *Годишњак за друштвену историју* 1, 1994, 11–34.

11 Т. Bogavac, *Stanovništvo...* Такође, видети: Д. Т. Ђоровић, „Примена концепта вртног града у Београду у периоду између два светска рата“ (магистарска теза), Архитектонски факултет, Београд, 2008.

12 Д. М. Ђурић, *Попис кућа и стана у Београду, од 6. новембра 1906. до 15. марта 1907.*, Београд, 1912.

nih uslova ekonomski slabijih slojeva stanovništva, nedovoljne količine čiste vode, nedovršene kanalizacione infrastrukture, neefikasnosti sprovođenja opštinske kontrole komunalnih poslova, naveden je i nedostatak zelenih površina u gradu.¹³ U prvoj polovini međuratnog doba u Beogradu je zabeležen najplodniji period za stambenu građevinsku delatnost privatnih investitora, 1926–1928. Naime, u jednoj studiji iz 1933. godine navedeno je šest faza građevinske aktivnosti u Beogradu, od završetka Prvog svetskog rata do 1932. godine. Prema tom izvoru, na svake dve godine smenjivali su se periodi slabije i intenzivnije aktivnosti, da bi godine 1931. i 1932. bile označene kao vreme nove građevinske aktivnosti.¹⁴ Period između dva rata obeležili su i neslavni rekordi po broju obolelih od tuberkuloze, i pored činjenice da je beogradski prostor karakterisala niska gustina stanovanja.¹⁵ U odnosu na period pre Prvog svetskog rata, u oblasti komunalnih problema malo toga se promenilo jer su i 1926. godine sanitarne uslove u gradu odlikovali „velika nečistoća koja vlada u varoši; zatim dolazi oskudica u vodi, nehigijensko zidanje, rđava kaldrma“, dok je „nestalnost i nedostupnost Opštinskih Uprava bila jedna veoma velika smetnja dobrome vođenju opštinskih poslova“.¹⁶

Zeleni prostori u javnom diskursu modernizacije Beograda između dva rata

Stručnjaci različitih profila sagledavali su komunalne sanitarno-higijenske uslove, ali i ostale nedostatke u urbanističkom razvoju Beograda, i istupali su u javnosti tim povodom.¹⁷ Tu činjenicu, između ostalog, ilustruje i izveštaj sa skupa koji je organizovao časopis *Ženski pokret* u maju 1926. godine, posebno deo izveštaja pod nazivom „Higijenske prilike Beograda“, u kojem lekarka dr Jelica Nešković Vučetić iznosi podatke o broju ljudi preminulih od tuberkuloze. Naime, Beograd je u to vreme bio na prvom mestu sa 80–85 preminulih na 10.000 stanovnika, u odnosu na evropske gradove, na primer London sa 18, Pariz sa 39, Moskvu sa 46 i Zagreb sa 60 preminulih.¹⁸ Dr Nešković Vučetić se zalaže da komunalna politika beogradske opštine bude zdravstvena politika zasnovana na principima moderne higijene, dovodeći u svom izveštaju u vezu veliku smrtnost od tuberkuloze i drugih zaraznih bolesti sa lošom sanitarnom situacijom, između ostalog, i nedostatkom zelenih prostora u gradu:

„A vlažni stanovi, sa malo ili nimalo sunca, nezdrave škole, blatnjave ne popoločane [sic] ulice, kvartovi bez parkova i zelenila varoš bez šumovite okoline, sve to stvara najpovoljniji teren za razvijanje zaraznih klica. Beograd se brzo i naglo razvija, on postaje sve više i više velika varoš, i veliki industrijski centar. I ako nam je ranije i bilo dovoljno ono malo parkova (Kalemegdan, Pančićev i Karađorđev park) sada to ne samo da je nedovoljno već ne prestavlja [sic] ništa. Kako se kod nas zidaju kuće obično bez vrtova, neophodno su potrebni i veći i mnogobrojniji javni parkovi. Sadašnji i budući Beograd bez parkova i zelenila, to je organizam bez pluća.“¹⁹

U međuratnom periodu, časopis *Beogradske opštinske novine* (BON) bio je od izuzetnog značaja kao javna stručna platforma na kojoj su se razmatrale komunalne i urbanističke teme i najvažnija privredna i kulturna pitanja. U člancima objavljenim u periodu 1929–1941. dobija se uvid u tada postojeći stručni diskurs i angažovanje u rešavanju aktuelnih komunalno-društvenih problema. Zastupljenost tema koje se odnose na ideje o modernizaciji prirode u Beogradu, u kontekstu komu-

13 V. Ж. Ђорђевић, „Здравствене прилике у Београду“, *Српски технички листи* 22, 1911, 171–175.

14 А. Б. Херенда, „Колико и како се зидало у Београду од 1919 год. до данас“, *Београдске општинске новине* (BON), 1933, 402–407.

15 Б. Максимовић, *Проблеми урбанизма*, Београд, 1932, 60. Такође, видети: Z. Vuksanović Macura, *Život na ivici. Stanovanje sirotinje u Beogradu 1919–1941*, Beograd, 2012.

16 *Прилике и стање општинских послова за последњих седам година (1919–1926. крај августа)*, *Извештај Анекдотне Одбора за ирепред општинској рада изабраној 22. августу 1926. године*, Београдска општина, Београд, 1927, 19–22.

17 Ђоровић, „Примена концепта вртног града ...“.

18 Ј. Нешковић Вучетић, „Хигијенске прилике Београда“, *Женски покрет / Ženski pokret* 5, 1926, 156–162, 158.

19 *Isto*, 160.

nalne modernizacije, ilustrovana je analizom članaka ovog časopisa, objavljenih 1932. godine²⁰ po usvajanju *Građevinskog zakona*, 1931.²¹ Sa devet regularnih izdanja, jednim dvobrojem i jednim specijalnim brojem sa anketom o arhitekturi Beograda, u tom godištu se izdvaja osamnaest članaka u kojima je implicitno ili eksplicitno razmatrana modernizacija zelenih prostora. Trinaest autora članaka bili su inženjeri različitih profila, arhitekta, urbanisti, lekari, publicisti, pravnici. Zastupljene teme ilustrovane su i samim nazivima članaka: „Novi građevinski zakon, s pogledom na podizanje i uređenje Beograda“, „Primena Građevinskog Zakona na uređenje i izgrađivanje Beograda, I i II nastavak“ (Jovan I. Obradović), „Zeleni i zaštitni pojas Beograda“, „Baštenske kolonije“ (Aleksandar Krstić), „Beograd na ivici 'varoši-oblakodera' i 'varoši-satelita““, „Beograd dobija nove parkove, drvorede i zaštitne šume“ (Anton Bruno Herenda), „Odbrana Beograda od košave“, „Domaći ukrasni vrt“ (Sreten M. Adžić), „Higijenski problemi Beograda“ (Sergije Ramzin), „Zakonodavstvo o osnivanju i zaštiti gradskih parcelarskih baštica ('baštenskih kolonija')“ (Đ. Grčević), „Zdravstvena zaštita beogradske školske dece“ (Staja Stajević), „Beogradska groblja“ (Ariton Mihajlović), „Opština kao regulator građevinsko umetničkog stvaranja u gradu“ (Milan K. D. Glavinić), „Uređenje domaćih bašta u gradovima“ (Milorad P. Zečević), „Komunalni problemi periferije Beograda“ (Slobodan Ž. Vidaković), „Letnjikovac za beogradsku decu u Košutnjaku“ (Vojislav Kujundžić), „Uređajni osnovi za Beograd, III nastavak“ (Dragomir M. Popović). U njima su razmatrane različite tipologije zelenih prostora, od zaštitnog zelenog pojasa, do parkova i privatnih vrtova, od gradskih groblja do školskih dvorišta i letnjih dečjih odmarališta. Predlozi za formiranje baštenskih kolonija ili parcelarskih baštica, na primer, predstavljali su prevod modernizacijskih procesa u Evropi, koji su podrazumevali poboljšanje životnih i zdravstvenih uslova stanovnika gradova, omogućavanjem pristupa zemljištu koje se može obrađivati. Razmatrani su raznorodni aspekti modernizacije prirode: zakonodavni, planski, praktični, teorijski, filozofski i tehnički, ali sa zajedničkim pristupom da zeleni prostor sagledavaju kao element celovitosti modernizacijskih procesa u savremenom gradu.

U javnom stručnom diskursu međuratnog perioda, u kontekstu modernizacije prirode, izdvojile su se tri glavne teme: gradski zeleni prostori, zaštitni pojas Beograda i Koncept vrtnih gradova. Inženjer šumarstva i pejzažni arhitekta Aleksandar Krstić (1902–1980), dugogodišnji šef Odseka za parkove i pošumljavanje Opštine grada Beograda u periodu između dva rata, u svojim člancima zastupa pristup i stavove koji se prvenstveno odnose na sveobuhvatno rešavanje problema, odnosno usmeravanje pažnje na zadovoljavanje i zdravstvenih i estetskih i socijalnih kriterijuma u uređenju i formiranju gradskog zelenog prostora.²² Krstić je možda najviše vremena, znanja i snage uložio u uređenje otvorenog prostora u kompleksu Beogradske tvrđave, odnosno Parka Kalemegdan (sl. 1), koji je smatrao najvažnijim centralnim parkom.²³ „Problemi uređenja Beograda i njegove okoline. Pošumljavanje i ulepšavanje“,²⁴ jedan je od mnogih članaka Aleksandra Krstića u kojima je pisao o podizanju zelenog pojasa oko grada, zalažući se da ga čine sve javne zelene površine u građevinskom rejonu, ali i zelene površine izvan njega, odnosno celokupno slobodno zemljište, zeleni prostori različitih namena i poljoprivredne površine na teritoriji grada. Krstić zastupa stav da bi u taj pojas trebalo uključiti i celokupno postojeće zelenilo u Beogradu, taksativno navodeći tipologiju tih prostora. Takođe, zagovara i stvaranje sveobuhvatnog plana zelenih površina, odnosno da se ukupno postojeće zelenilo uvrsti u jedan definitivni regulacioni plan i da se, na taj način, dođe do zakonske potvrde činjeničnog stanja, čime će se zelenilo u gradu, kako smatra, zaštititi od nestajanja. Krstićevi uvidi reflektuju i njegova razmišljanja o opstanku gradskog zelenila:

„Kod nas se, nažalost, odomaćilo u Beogradu gledište da je park luksuz i da mi ne možemo žrtvovati skupoceno gradsko zemljište u tu svrhu. I zato se svi slobodni prostori oduzimaju od parkova nemilosrdno i postepeno izgrađuju sa velikim i skupocenim građevinama

20 Časopis je od 1931. izlazio i kao nedeljne službene opštinske novine i kao „naučno-reprezentativna i letopisna mesečna revija“: „Правилник о издавању и уређивању 'Београдских општинских новина“, *Ойшійинске новине* 1, 1932, 4–7.

21 Bibliografska odrednica je: „Грађевински закон“, *Службене новине Краљевине Југославије* 133, 1931.

22 А. Крстић, „Парк у Горњем граду“, *БОН* 13–14, 1931, 883–884; А. Крстић, „Београдски паркови и њихово подизање у овој години“, *БОН* 18, 1931, 1179–1187; А. Крстић, „Зелени и заштитни појас Београда“, *БОН* 1932, 19–24.

23 О раду Александра Крстића на Београдској тврђави видети: М. Ј. Нешковић, „Заштита и ревитализација Београдске тврђаве као историјског језгра града“ (докторска дисертација), Архитектонски факултет, Београд, 2015.

24 А. Крстић, „Проблеми уређења Београда и његове околине. Пошумљавање и улепшавање, I–III“, *БОН* 10–11, 1936, 710–716; 12, 1936, 851–854; 1–3, 1937, 22–34.



Sl. 1. Park Kalemegdan, Beogradska tvrđava, 1928. godina (Izvor: Fortepan / Ongrádi Melinda. Photo ID: 39365)

iako znamo da će već oni, koji dolaze odmah posle nas, biti prinuđeni da stvaraju slobodne površine za varoško zelenilo, makar i po cenu rušenja i višespratnih zgrada. To će oni činiti uvek sa jednim opravdanim gnevom i prekorom prema nama, njihovim prethodnicima, jer nismo hteli da predvidimo ono, što treba, a što će u njihovim očima izgledati kao nekulturnost ili još gore, nesavesnost naše generacije.²⁵

Knjiga *Problemi urbanizma*²⁶ iz 1932. godine arhitekta Branka Maksimovića (1900–1988) predstavlja skup studija posvećenih analizi urbanističkih problema u najširem smislu, ali i opštih i specifičnih problema urbanizma Beograda, među kojima su organizaciona i finansijska pitanja izvođenja komunalnih radova, implementacija generalnog plana, primena novih građevinskih zakona i pravilnika, stambena izgradnja kao i komparativni modusi ispitivanja međunarodnih iskustava, među njima i modernih nemačkih stambenih naselja. U prvom poglavlju knjige dat je sažet istorijski pregled razvoja urbanizma u svetu, sve do informacija o ciljevima koje savremeni urbanistički plan podrazumeva i naglaska na funkcionalnim aspektima koje moderni grad treba da ispuni. Maksimović piše o evropskim iskustvima u neophodnosti distribucije slobodnih teritorija između gradova i stvaranja planova višeg prostornog nivoa, kojim se određenim otvorenim prostorima, u koje spadaju poljoprivredna dobra i šume, pomaže da sačuvaju svoj karakter i prvobitnu namenu. Osim tog planerskog pristupa, Maksimović u svojim člancima obraća pažnju i na različite druge nivoe i tipologije zelenih površina i, govoreći o stremljenjima modernog urbanizma, ukazuje na potrebu postojanja jednog povezanog sistema zelenila u gradu, koji će omogućiti „da stanovnik iz ma kog dela grada može, pešačeći neprestano kroz parkove i zelenilo da iziđe izvan grada, u slobodu i prirodu“.²⁷ Osim toga, obrazlaže iskustva opštinskih vlasti u Nemačkoj, u Kelnu, u realizaciji celovitog korpusa zelenih prostora, u novoformiranim stambenim naseljima,²⁸ a u članku „Savremena arhitektura u školskoj reformi“²⁹ upoznaje čitaoce sa postavkama evropskog pokreta za škole na otvorenom, u kojem se posebna pažnja poklanjala otvorenom prostoru školske okućnice i korišćenju travnjaka, livada, terasa, vrtova, za učenje, rekreaciju, odmor i igru, odnosno za higijenu duha i tela, koja je u modernizacionim procesima činila sinergijsku celinu potrebnu za formiranje funkcionalnog prostora. U članku „Politika gradskog zelenila i parkovi Beograda“³⁰ Maksimović zastupa savremen, modernizacioni

25 Истѹо, 711.

26 Članci su objavljeni 1927–1932, u časopisima *БОН* i *Савремена оѹшѹина/Savremena орѹина*. Максимовић, *Проблеми...*, 1932.

27 Максимовић, „Проблем површинског генералног плана“, 31–38, 38.

28 Максимовић, „Здруживање и поновна деоба градилишта“, 46–52.

29 Максимовић, „Савремена архитектура у школској реформи“, 77–84.

30 Максимовић, „Политика градског зеленила и паркови Београда“, 53–68.

pristup uređenju te oblasti i problem gradskog zelenila smatra važnim urbanističkim, ali i socijalnim pitanjem, promovišući takođe sveobuhvatno shvatanje zelenila u gradu, po kojem i privatni vrtovi i dečja igrališta, zajedno sa parkovima, treba da budu deo mreže svih zelenih gradskih prostora.

U istom članku, Maksimović objašnjava i originalni Koncept vrtnog grada, ali i njegove nemačke interpretacije, kao i iskustva moderne arhitekture u Nemačkoj, predstavljajući sintezu tih koncepata kao model moguće primene u našim uslovima. Iako je o vrtnom gradu i gradovima u zelenilu, kako je pokazano u ranijim radovima,³¹ arhitekta Dimitrije T. Leko (1863–1914) pisao već u prvoj deceniji 20. veka, u međuratnom periodu je taj koncept prvi sveobuhvatno prikazao češki arhitekta Jan Dubovi (Jan Dubový, 1892–1969).³² Taj autor je osvetlio Koncept vrtnog grada najpre javnim predavanjima u beogradskoj sekciji Udruženja jugoslovenskih inženjera i tehničara, 1924, a zatim i objavljenim člancima 1925. godine u prva tri broja *Tehničkog lista*, pod nazivom „Vrtarski grad“.³³ Objlašavajući odlike Koncepta vrtnog grada i dajući podatke o njegovim evropskim realizacijama, Dubovi se bavi i socijalnim aspektom Hauardovog urbanističkog modela i teorije. U članku objavljenom u prvom broju časopisa *Savremena opština / Savremena općina*, 1926. godine, pod nazivom „Nešto o gradovima u vrtu. Značaj grada i sela budućnosti“³⁴ Dubovi ukazuje na sličnosti između seoskih naselja u Srbiji i Koncepta vrtnog grada, dok u poglavlju „Budući veliki Beograd“³⁵ knjige *Beograd u prošlosti i sadašnjosti* (1927) razvija temu implementacije Koncepta vrtnog grada u planiranom razvoju Beograda. Referent za štampu Opštine grada Beograda Slobodan Ž. Vidaković, u svojim člancima i knjigama, osvetlio je sociološki aspekt Koncepta vrtnog grada i kapacitet implementacije tih ideja kod nas.³⁶ Arhitekta Milan Glavinic (1891–1968) objavio je 1931. godine u *BON*-u sveobuhvatnu studiju „Gradovi u zelenilu“³⁷ koja je izašla i kao posebna sveska u izdanju Opštine grada Beograda. Glavinic detaljno objašnjava odlike Hauardovog vrtnog grada, ekonomske i socijalne principe funkcionisanja, istorijat nastanka prvog vrtnog grada Lečvorta (Letchworth), terminološke i suštinske razlike između različitih prostornih nivoa vrtnih naselja i teorijske postavke urbanističkog modela vrtnog grada Teodora Friča (Theodor Fritsch, 1852–1933).

Zaključak: pouke prošlog

Ponovno uspostavljanje Letnjikovca / lečilišta za slabunjavu decu, sanatorijuma na Topčideru, odnosno Košutnjaku, posle skoro 30 godina od prvobitnog poduhvata, dogodilo se 1932. godine, o čemu je članak napisao i akter događaja dr Vojislav Kujundžić.³⁸ Kao opštinski lekar, on je svoje vreme, tokom studijskog putovanja po Evropi 1902. godine, upoznao metode rešavanja komunalnih sanitarno-higijenskih problema,³⁹ a po povratku, 1903. godine, učestvovao je u organizovanju Lečilišta. Prekinuta ratovima, 1912–1918, delatnost Lečilišta je ponovno pokrenuta na istoj lokaciji 1932. godine.⁴⁰ Više od 200 dece iz Beograda, iz različitih socijalnih slojeva, provelo je tamo vreme od juna do avgusta te godine, odlazeći svakog jutra tramvajem do Košutnjaka i vraćajući se uveče u grad, posle dana koji je podrazumevao zajedničke obroke, igru, gimnastiku, odmor, odnosno oporavak na čistom vazduhu i na suncu. Taj proces možemo da shvatimo i kao „kolonizaciju“ prostora od modernog grada, koji, u potrazi za suncem i vazduhom, „ulazi“ u šumoviti pejzaž Košutnjaka. Svakodnevni, ritmični rasporedi odlazaka i dolazaka ilustruju moderno razmišljanje o gradu i o prirodi.

Jedno od glavnih pitanja modernističkog planiranja gradova i regiona jeste odnos prema okolini, prevladavanje hijatusa ka okruženju, uključivanje gradova u prostore komunikacije, ali i određi-

31 Ђоровић, „Примена концепта вртног града ...“, 111–112.

32 *Истио*, 115–118.

33 Ј. Дубови, „Вртарски град“, *Технички лист* 1, 1925, 7–11; 2, 1925, 19–24; 3, 1925, 42–46.

34 Ј. Дубови, „Нешто о градовима у врту. Значај града и села будућности“, *Савремена оштинина / Savremena opština* 1, 1926, 81–88.

35 Ј. Дубови, „Будући велики Београд“, у: *Београд у прошлости и садашњости*, Библиотека „Савремена оштинина“ 12, Београд, 1927, 98–103.

36 С. Ж. Видаковић, *Наши социјални проблеми*, Београд, 1932.

37 М. Главинић, *Градови у зеленилу*, Београд, 1931.

38 В. Кујунџић, „Летњиковац за београдску децу у Кошутњаку“, *БОН* 10, 1932, 656–660.

39 В. Кујунџић, *Неколико Оштинских Устјанова на Зайаду, белешке једној оштинској лекара*, Београд, 1903.

40 На Кошутњаку је после Другог светског рата отворен Пионирски град. Видети: С. Јанков, „Пионирски градови у пост-југословенском контексту“, *Архитектура и урбанизам* 44, 2017, 47–53.

vanje granice, možemo da kažemo i ravnoteže, koja uspostavlja racionalni sistem modernog mišljenja i racionalnost u korišćenju svih resursa. U tome je modernistička težnja ka obezbeđenju zelenog pojasa oko gradova imala ključnu važnost, dopuštajući da fleksibilni prostor gradskog zelenila kanališe cirkulaciju životnih materija u grad i da, s druge strane, štiti i grad, ali i njegovu okolinu. Postavke koje su moderno urbano planiranje i modernističko razmišljanje u arhitekturi promovisali u području odnosa gradova i okoline, i odnosa kuća i prirode podrazumevale su sveobuhvatnost shvatanja prostora, uvid u funkcionalne tokove i težnje ka povezivanju unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora, bilo da je u pitanju grad ili kuća.

U javnom diskursu međuratnog perioda u Beogradu, u relaciji sa modernizacijom prirode, odnosno prvenstveno sa idejama o modernizaciji zelenih prostora, možemo da pročitamo emancipovano, racionalno razmišljanje o celovitosti prostora. Važno je navesti da moderna arhitektura, u saglasju sa razmišljanjima o modernizaciji prirode – nije stil već, možda bolje rečeno, dispozitiv, odnosno „diskurs, koji čini heterogeni niz individualnih pozicija i formalnih [...] etički utemeljenih materijalnih praksi“.⁴¹ Posle iznetih podataka i uvida, možemo da kažemo da su objave, razmišljanja i delanje u diskursu ideja o modernizaciji prirode u međuratnom Beogradu vredni za nas zbog toga što su, u najvećoj meri, bili istovremeno i stručni, ali i etički odgovor na kompleksne urbanističke, komunalne i društvene probleme, te u tom smislu mogu da nam ukažu na savremenu neophodnost sprovođenja fleksibilnog, racionalnog, kritičkog i temeljnog odgovora na današnje izazove i pitanja.

41 S. Williams Goldhagen, “Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style“, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 2 (Jun., 2005), 144–167, prevod D. Ćorović.

II. KULTURNI KONTEKST VIZUELNIH UMETNOSTI

Između tradicije i modernosti: Jovan Bijelić i portreti Karađorđevića u međuratnom periodu*

Igor Borozan

Jovan Bijelić – „progresivni reakcionar“

Jovan Bijelić je neosporno jedan od najznačajnijih slikara na jugoslovenskoj i srpskoj likovnoj sceni u međuratnom periodu. Osnivač grupe Oblik i član grupa Nezavisni i Slobodni snažno je uticao na umetničke pravce i tokove u dinamičnom razvoju domaće moderne.

U posleratnoj historiografiji njegova ličnost i delo su detaljno ispitani. Neizostavnim se čini referisanje na utemeljiteljska monografija Smaila Tihića o Jovanu Bijeliću.¹ Autor je sistematizovao i kodifikovao slikarev život i delo i postavio solidan temelj za naknadna istorijsko-umetnička i kulturološka istraživanja njegovog opusa. O istaknutom predvodniku moderne pisali su, između ostalih, i ugledni teoretičari moderne umetnosti Lazar Trifunović² i Miodrag B. Protić,³ koji su umnogome rasvetlili formalističke okvire Bijelićevog dela. Naporedo, Irina Subotić je sagledala javnu ličnost Bijelića u kontekstu iskonstruisane boemije, kao manifestacije stvaralačke osobenosti i neusklađenosti sa vladajućim kulturnim i društvenim obrascima.⁴

Tendencija da se Bijelićevo delo smesti u linearni razvoj moderne umetnosti činila se neupitnom. Delovi slikarevog opusa koji su izlazili izvan okvira progresivnih tendencija nisu detaljnije analizirani. Podudarnim se čini slučaj znamenitog nemačkog slikara Adolfa Mencela (Adolphe Menzel). U posleratnim istorijsko-umetničkim istraživanjima, mahom pobornika moderne, razmatrane su Mencilove malobrojne samostatizujuće slike. S druge strane, umetnikov javni i državno-propagandni opus, vezani za glorifikaciju dela Fridriha Velikog, bio je umnogome izopšten iz opštih pregleda posvećenih njegovom delu. Ideja da jedan slikar u sebi spoji modernističke tendencije i tradicionalni ili konzervativni tematski repertoar činila se nemogućom. U realnom istorijskom okviru rascep između slikareve javne i privatne ličnosti, kao i formalnih i tematskih novotarija, te oficijelnih sadržaja nije bio toliko dubok. Stoga se u novijim studijama Mencil definiše kao „progresivni reakcionar“,⁵ što ukazuje na moguću simbiozu između progresivnih likovnih stavova i obavljanja državnih i javnih poslova.

Na sličan način je u novije vreme prevrednovano i delo Jovana Bijelića.⁶ U fokusu su se našli segmenti iz njegovog opusa koji su bili zapostavljeni,⁷ ona dela čije su teme ili idejni okvir odstupali od formalistički intonirane istorijsko-umetničke prakse. Postojeća znanja o likovnosti njegovih slika dublje su raščitavana. Pažnja je usmerena i na određene ideološke narative koji nisu bili u fokusu ranijih kritičkih historiografa. Ideologizacija Bijelićevih bosanskih pejzaža⁸ i izvršena uporedna tipolo-

* Rad je nastao u okviru projekta *Predstave identiteta u umetnosti i verbalnoj-vizuelnoj kulturi novog veka*, Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije (br. 177001).

1 S. Tihić, *Jovan Bijelić. Život i djelo*, Sarajevo, 1972.

2 Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 2014.

3 М. В. Протић, *Jovan Bijelić*, Београд, 1972.

4 I. Subotić, „Delo koje traje (Jovan Bijelić posle dvadeset godina)“, *Petrovački list*, 15. mart 1984 (tematski broj).

5 H. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Paderborn, 2005.

6 С. Чупић, *Београд Јована Бијелића*, Београд – Нови Сад, 2014.

7 С. Чупић (ур.), *Јован Бијелић (1884–1964). Зборник радова обележавања његовог стогодишњице од смрти уметника*, Нови Сад, 2015.

8 А. Игњатовић, „У земљи уобразиље. Босански пејзажи Јована Бијелића 1929–1941“, у: С. Чупић (ур.), *Јован Бијелић (1884–1964). Зборник радова обележавања његовог стогодишњице од смрти уметника*, Нови Сад, 2015, 82–90.

logizacija predstava srednjovekovnih vladara svetitelja i modernih srpskih vladara u Crkvi Svetog Aleksandra Nevskog u Beogradu (1930–1931) dovele su do sveobuhvatnijeg posmatranja slikarevog složenog opusa.⁹

U kontekstu novog raščitavanja Bijelićevog dela posebno se ističe značajna analiza njegovih portreta.¹⁰ Donedavnoj marginalizaciji njegovog portretnog opusa u istorijsko-umetničkoj istoriografiji doprineo je i sam slikar: „Jeste da ja radim po porudžbinama mnogo, ali nerado, tim pre kad mi se postavljaju teški uslovi smirenih konkretizatora. I to nisam u stanju da smatram za svoja iskrena dela. Drugi je slučaj kad mi portretirani dâ slobodu u punom mahu. Onda ga ja oblačim, i ona stafaža proizvodi kod mene oduševljenje s kojim stvaram. To su portreti koje cenim.“¹¹

Bijelić je u svom iskazu ponovio opšte mesto o emancipaciji modernih umetnika i potvrdio stereotip o uslovljenosti portretisanog od naručioca. Tenzija između prikaza individualnosti portretisanog i tipiziranosti, zasnovane na prikazu socijalnog i društvenog statusa, suštinski je odredila i portretnu delatnost Jovana Bijelića. Lukrativnost portretisanja se iznova postavila kao kontrast umetničkoj slobodi i posledičnoj iskrenosti kao osnovnoj strukturi u traganju za čistom likovnošću (moderne).¹²

Navedeni slikarev komentar umnogome proishodi iz razmatranja delovanja avangardnih umetnika u vreme rađanja moderne; ističe se potčinjenost slikara pred nametnutim okvirima, bilo od naručioca ili uvreženog društvenog okvira. Bijelić zapravo ceni one portrete koji mu pružaju slobodu u komponovanju ličnosti i koji se, stoga, nalaze u jedinstvu sa prirodom.

U tradicionalnoj akademskoj hijerarhiji portret je imao minornu ulogu. Prokažen kao žanr ograničen prirodom, te stoga neprikladan njenoj naknadnoj selekciji i idealizaciji, portret je bio na margini umetničke teorije.¹³ Njegovoj trivijalizaciji je umnogome doprinela pojava fotografskog portreta, označivši nadmetanje između slikara i fotografa u što prirodnijem prikazu portretisane ličnosti. Konačno, zahvaljujući delovanju progresivnih umetnika s kraja 19. i početka 20. veka, naslikani portret je stekao status medija u kojem su umetnici mogli da prikažu subjektivnost svog stvaralaštva.¹⁴

Umnogome sledeći Bijelićev iskaz o portretu, i potonji formalistički ustrojeni tumači slikarevog dela odbacivali su veliki broj građanskih portreta koje je naslikao u međuratnom periodu.¹⁵ Nedovoljna kritičnost u odnosu na plejadu prikazanih likova nije se činila dovoljno autentičnom da bi valorizovala jednu od osnovnih i, neusmnjivo, najzastupljenijih celina u Bijelićevom bogatom opusu.¹⁶

U novije vreme Bijelićevo portretno slikarstvo je reaktuelizovano. Na slikarevu portretnu delatnost je ukazala Simona Čupić u kontekstu neutralnog prikazivanja beogradske građanske elite. Suptilni prikazi elitnih pojedinaca, njihovih porodica, ali i referentnih statusnih simbola građanstva, u izvesnoj meri su ublažili uvreženi stav posleratnih istraživača o Bijelićevoj antigrđanskoj i antisocijalnoj poziciji.¹⁷ Ti donedavno zanemareni aspekti otvorili su put dekonstrukciji političkih sadržaja i istraživanju funkcije pojedinih mini-opusa u Bijelićevom portretnom opusu. Otuda se posebno nameće isticanje njegovog portretnog slikarstva u službi porodice Karađorđević u međuratnoj jugoslovenskoj monarhiji.

9 J. Mežinski, „Радови Јована Бијелића у цркви Светог Александра Невског у Београд“, у: С. Чупић (ур.), *Јован Бијелић (1884–1964)*, 91–116.

10 С. Чупић, „Портрети Јована Бијелића: између грађанске етикеције и боемског немара“, у: С. Чупић (ур.), *Јован Бијелић (1884–1964)*, 57–67.

11 Чупић (ур.), *Јован Бијелић (1884–1964)*, 35.

12 Н. Düchting, „Auf der Suche nach der reinen Kunst: von Wilhelm Leibl bis Wassily Kandinsky“, in: Н. Kohle (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Bd. 7: vom Biedermeier zum Impressionismus*, Prestel Verlag, München – Berlin – London – New York, 2008, 535–554.

13 А. Dorgerloh, „‘Die Melancholie alles Fertige’. Porträt und Selbstbildnis im deutschen Symbolismus“, in: I. Ehardt, S. Reynolds (eds.), *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, Prestel Verlag, München – London – New York, 2000, 285–302.

14 *Isto*, 285.

15 Чупић, *Београд Јована Бијелића*, 35.

16 Љ. Миљковић, *Јован Бијелић. Дела у Збирци југословенској сликарства XX века*, Београд – Зрењанин, 2013, 11.

17 Чупић, *Београд Јована Бијелића*, 37.

Osnovi vladarskog portreta

Vladarski lik je od antike važio za najuzvišeniji prikaz ljudskog lika. Oduvek se postavljalo pitanje nezavisnosti umetnika pred potrebom idealizacije vladarskog lika. Burhart navodi da su u antičkom gradu Tebi umetnici plaćali globu ukoliko bi vladara prikazali neadekvatno, kao ružnog.¹⁸ Vladarski portreti su imali dejstvo supstituta realnog lika vladara, što im je obezbeđivalo simboličkopopravni status u administrativnom, ali i kulturno-društvenom okviru ranih modernih društava. Vladarski portret je imao status državnog simbola koji je definisao vladajuću dinastiju, ali i državu u celini. Istovremeno je pretrajavao srednjovekovni koncept o dva vladareva tela; prikaz realnog vladara je vizuelizovao njegovu ličnost, dok su simboli, najčešće u vidu državnih insignija (kruna, šar...), manifestovali nadlično i, samim tim, natpersonalno i nepropadljivo državno (monarhističko) telo.¹⁹

Dekapitacija Luja XVI u vreme Francuske revolucije i izvesna desakralizacija monarha i monarhije u celini nisu u potpunosti izmenile uvreženi status vladara i vladarskih portreta u evropskim monarhijama. U 19. veku ikonografija vladara je i dalje definisala monarhističku reprezentaciju.²⁰ Vladari su svakodnevno morali da potvrđuju svoj status.²¹ Plebiscitarnim društvenim dogovorom suveren je iznova bio legitimisan. Iako je svaka generacija unekoliko raskidala sa tradicijom, ciklični istorijski procesi su iznova reaktuelizovali stare monarhističke rituale i ceremonijale. U međuratnom periodu su, u skladu sa rastom autoritarnih režima i pojavom masovnih korporativnih sistema, monarhistički sistemi saobraženi dominantnom diskursu nacionalnih država. U vreme totalitarnih režima, evropski vladari, pa i jugoslovenski monarh Aleksandar Karađorđević,²² nastojali su da definišu svoje mesto u radikalno izmenjenom svetu.

Tradicija uobličavanja vladarskih portreta u srpskoj i potonjoj jugoslovenskoj sredini povezuje se sa Karađorđem Petrovićem, osnivačem srpske moderne države i dinastije Karađorđević.²³ Njegov kanonski portretni lik izveo je ruski slikar Vladimir Lukić Borivikovski.²⁴ Taj izgubljeni portret je poznat zahvaljujući potonjim replikama, od kojih je najpoznatija slikara Uroša Kneževića iz 1840. godine. Voždov portret je vremenom stekao kanonski status i postao uzor za mnogobrojne portretne varijacije na temu osnivača dinastije Karađorđević u 19. i prvoj polovini 20. veka.

Galerija portreta u Gardijskom domu na Dedinju (1926)

Jovan Bijelić je 1926. godine angažovan da naslika niz portreta pripadnika vladajuće dinastije Karađorđević za Gardijski dom na Topčideru. U novoizgrađenom objektu trebalo je istaći značaj vladajuće porodice u vreme konsolidacije mlade monarhije – Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca.

Značaj Kraljeve garde se vezuje za osnivanje *regulaša* u vreme Prvog srpskog ustanka (1808). Tokom 19. veka doživela je mnoge transformacije, a status brigade je stekla 1919. godine u Jugoslovenskoj vojsci.²⁵ U mirnodopsko doba je prevashodno imala ulogu simbolične jedinice, ali se ne može zanemariti ni njena realna snaga. Uredbom iz 1923. godine garda je potčinjena kraljevom prvom adutantu, koji je pak bio podređen kralju. Jedinica je bila bezuslovno odana vladarskom domu Karađorđevića i državnoj zajednici u celini.²⁶ Vrhunac u organizacionom i brojčanom pogledu ova garda dostiže sa generalom Petrom Živkovićem.²⁷

18 T. Haunfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien, 2005, 64.

19 O teoriji dva vladareva tela: E. H. Kantorovic, *Dva vladareva tela. Studija o srednjovekovnoj političkoj teologiji*, Beograd, 2012.

20 W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien – Köln – Weimar, 2010, 57.

21 *Loc. cit.*

22 Б. Глигоријевић, *Краљ Александар Карађорђевић*. Књ. 2, Београд, 2002.

23 O основама конституисања монархистичке репрезентације и успостављању владарског портрета у Србији 19. века: Игор Борозан, „Слика и моћ: представе владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века“ (докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 2013.

24 Б. Црвенковић, „Паја Јовановић и маузолеј Карађорђевића на Опленцу“, *Шумадијски записи* 6, 289.

25 Д. Бабац, Ч. Васић, *Гарга у Србији 1829–1945*, Београд 2009, 44–45

26 *Исџо*, 48.

27 *Исџо*, 46.



Sl. 1. Salon Nj. V. Kralja, Gardijski dom u Topčideru (Izvor: kolekcija Miloša Jurišića)

U periodu od 1919. do 1929. godine odvijalo se uobličavanje gardijskog kompleksa na Dedinju.²⁸ Ceo kompleks je umnogome obeležila ličnost generala Petra Živkovića, tadašnjeg komandanta Kraljeve garde i potonjeg predsednika vlade. Ispod kraljevog imanja podignut je niz građevina, u čijem su središtu bile monumentalne građevine – Štab komande Kraljeve garde i zdanje Gardijskog doma.²⁹ Gardijski dom je izgrađen 1926/27. godine u poznoistorističkom (akademsom) stilu po projektu ruskog arhitekta i inženjera Hrisanfa Vinogradova (Хрисанф Александрович Виноградов).³⁰ Monumentalnost zdanja je potpuno odgovorala funkciji javnih (državnih) građevina koje su na simboličan način slale poruku o snazi i stabilnosti državnog aparata.

Gardijski dom je manifestovao ugled i status Kraljeve garde u novoformiranoj državnoj zajednici. Raskošno izveden enterijer predstavlja sklop reprezentativnih prostornih celina ukrašen istorijskim kompozicijama i dinastičkim portretima.

Jovan Bijelić je, mimo konkursa, u jesen 1925. godine dobio poziv da naslika tridesetak istorijskih kompozicija i portreta.³¹ O tome su ga obavestili Rastko i Zora Petrović. Ubrzo je sklopljen ugovor i obiman posao je trebalo dovršiti do oktobra 1926. godine. Zbog velikog broja predviđenih kompozicija, Bijelić je pozvao druge slikare da mu pomognu. Najveći deo posla je poverio Veljku Stanojeviću, dok su u izradi portreta učestvovali i Miloš Golubović, Dragomir Glišić i Dragoljub Pavlović.³²

Bijelić je tom prilikom naslikao portrete članova dinastije Karadorđević: Karadorđa, kraljice Marije, kralja Petra II, kneza Arsena i nekoliko manjih portreta u pastelu.³³ Portreti su postavljeni u skladu sa simboličnom namenom prostornih celina: u salonu kraljice Marije nalazio se njen portret; u kraljevom salonu portret Vožda je smešten između portreta kralja Petra I i kneginje Zorke (sl. 1);

28 *Истѡ*, 75.

29 *Нав. месѡ*.

30 A. Kadijević, „Допринос руских неимара – емиграната српској архитектури између два светска рата“, у: З. Бранковић (ур.), *Руси без Русије. Српски Руси*, Београд, 1994, 243–254.

31 Tihć, *Jovan Bijelić*, 37.

32 *Нав. место*.

33 *Isto*, 140–142; Чупић, *Београд Јована Бијелића*, 43.

u loži njegovog veličanstva kralja nalazio se portret malog kralja Petra II. Bijelić je izveo i tri istorijske slike ratne tematike: *Bitka na Kolubari*, *Bitka na Kumanovu* i *Povlačenje preko Albanije*.

Angažovanje Jovana Bijelića bez konkursa izazvalo je negativne kritike u beogradskoj kulturnoj javnosti. Po naknadnom sećanju samog umetnika, ispoljilo se i nezadovoljstvo pojedinih slikara iz Beograda, osobito članova grupe Lada, koji su protestovali što je tako obiman posao pripao samo jednom umetniku. Negodovali su i zbog toga što je istorijske kompozicije izveo slikar koji nije učestvovao u Velikom ratu i zbog angažovanja Johanesa Vajsa, navodno pokrštenog mađarskog Jevrejina. Ta antisemitski intonirana zamerka imala je cilj da dodatno dezavuiše Bijelića i da dovede do raspisivanja pravog konkursa.³⁴ Međutim, vojni krugovi su bili zadovoljni Bijelićevim radom i ugovorne obaveze nisu raskinute.

Iza navedenih opaski se najverovatnije krila borba za položaj slikara u javnoj sferi. Što se Bijelića tiče, on je neosporno bio zadovoljan finansijskim učinkom javne narudžbine. Verovatno je iz tog razloga prešao i preko upadljivog mešanja generala Živkovića u uobličavanje likovnih predstava: „Kako su sugestije komandanta kraljeve garde išle čak dotle da me upućuje na koji način treba postavljati i komponovati figure i mase, pošto se, dakle, mnogo mešao u posao – ja sa ovim radom nisam zadovoljan i ne smatram ga pravim umetničkim delom.“³⁵ Bijelićevo nezadovoljstvo je bilo usmereno protiv ograničenja koja su ga sputavala u radu; dopremanja istorijskih (autentičnih) artefakata i fotografskih predložaka nesumnjivo su ograničila slikarevo poimanje umetničke slobode o originalnosti. Portret kralja Petra I Karađorđevića to i potvrđuje – nastao po fotografiji Milana Jovanovića (1904)³⁶ manifestovao je kopistički pristup koji Bijelića nije zadovoljavao.

U decenijskom nadmetanju slikara sa fotografima, većina slikara je napustila nametnuti fotografski realizam.³⁷ Kao simbolička slika moći i profana ikona nacije, monarhije i države, vladarski portret nije omogućavao umetnicima preveliku slobodu. Međutim, u određenim slučajevima mogao je da se ispolji kreativan potencijal umetnika.

S druge strane, Bijelićev portret Karađorđa (sl. 2), iako nastao kao varijacija već pomenutog kaniškog portreta i eventualno Voždovog portreta u punoj figuri Paje Jovanovića iz 1910. godine,³⁸ predstavlja autohton iskaz o izvesnoj autonomiji umetnika u stvaranju vladarskog portreta. Pozitivno mišljenje o portretu izneo je Smail Tihić, koji je u analitički komponovanom pejzažu video citat klasičnih uzora (renesansa).³⁹ O kvalitetu portreta svedoči i onovremeni prijem portreta. Jedini sačuvan Bijelićev portret iz ciklusa naslikanih za Gardijski dom objavljen je 1926. godine u uglednom časopisu *Ilustrovani list* od 24. oktobra 1926. godine.⁴⁰

Bijelićevo slikanje portreta i istorijskih scena za Gardijski dom doprinelo je poboljšanju njegove materijalne situacije. Istovremeno, nije bez osnova ni teza da je angažman bio potreban za slikarevo dodatno društveno etabliranje i izvestan samostalni stvaralački rad.



Sl. 2. Jovan Bijelić, Karađorđe, 1926. (Izvor: Vojni muzej u Beogradu)

34 Tihić, *Jovan Bijelić*, 57.

35 *Isto*, 142.

36 Г. Малић, *Милан Јовановић, фотодограф*, Београд, 1997, 223.

37 Више о односу слике и фотографије: М. Тодић, *Фотографија и слика*, Београд, 2001, 27–41.

38 Црвенковић, *Паја Јовановић и маузолеј Карађорђевића на Ойленцу*, 291.

39 Tihić, *Jovan Bijelić*, 141.

40 Анон., *Илустровани листи* 43, 26. октобар 1926.

Pozni portreti članova dinastije Karađorđević

Bijelić je nakon izvesnog prekida u slikanju dinastičkih portreta ponovo nastupio kao slikar u domu Karađorđevića. Nedavno otkriven nedatovani portret (sl. 3), najverovatnije s početka četvrte decenije 20. veka (danas u vlasništvu Državne umetničke kolekcije dvorskog kompleksa na Dedinju), potvrđuje kontinuitet umetnikovog slikanja članova vladajuće dinastije. Mladog naslednika prestola je naslikao sa izvesnom ekspresivnošću. Dečakov opušten stav sa rukom na balčaku sablje, ali i muževna gotovost da kao budući vladar aktivno deluje, ukazuju na sigurnu budućnost monarhije. Simboličku potvrdu dinastičkog prejemstva naglašava Orden kneza Lazara na dečakovim grudima. Prikaz mladog monarha sa najvažnijom nacionalnom i dinastičkom insignijom izražava kontinuitet imaginarne tradicije u službi realne političke današnjice i projektovane sutrašnjice. Istovremeno, u pejzažu je predstavljen dinastički mauzolej, Crkva Svetog Đorđa na Oplencu.⁴¹ Prikaz ključnog dinastičkog toposa ukazuje na kontinuitet koji Petra II povezuje sa poživšim precima porodice Karađorđević.

Sredinom četvrte decenije 20. veka Bijelić se iznova okušao kao portretista doma Karađorđevića. Godine 1935, na inicijativu Udruženja likovnih umetnika, raspisan je konkurs za izradu portreta kralja Petra II Karađorđevića i kneza Pavla Karađorđevića. U vreme nestabilne političke situacije nakon ubistva kralja Aleksandra Karađorđevića u Marseju (1934) i dezintegrativnih nacionalnih previranja, ideja o integralnom jugoslovenstvu više nije mogla da održi jedinstvo zemlje.⁴² Kompozitna država bez autoritativnog suverena tiho se rastakala. Jedno od rešenja za prevazilaženje nastale situacije bilo je ubrzano propagandno multipliciranje lika preminulog monarha u raznim medijima. Istovremeno, destabilizovan nacija je trebalo upoznati sa likovima maloletnog monarha i aktuelnog regenta namesnika Pavla Karađorđevića. Sa tim ciljem, u listu *Politika* od 25. juna 1935. godine objavljen je tekst o ishodu konkursa o kojem su pisali i ostali listovi u celoj državi.⁴³

U želji da spreči nekontrolisanu produkciju vladarskih likova od raznih udruženja i umetnika, zvanično Udruženje likovnih umetnika je podnelo molbu Kraljevskoj kancelariji da se raspiše zvaničan konkurs za izradu portreta vladarskog dvojca koji bi se potom umnožili i postavljali u državne ustanove i javne prostore. Odredbe konkursa nisu ograničavale umetnike u izboru formata portreta i stilskog izraza, ali im je preporučeno da budu reprezentativni. Čitaocima *Politike* su bila predočena i imena članova žirija: Ana Marinković, Bora Stefanović, Pjer Križanić, Ilija Kolarović, Nedeljko Gvozdenović, Vinko Grdan i Sreten Stojanović. Kompetentni i provereni umetnici su izdvojili portrete kralja Petra II od Josipa Cara, Veljka Stanojevića i Jovana Bijelića, dok je za najbolji portret kneza Pavla izabran rad Miloša Vuškovića.

Posebno je značajan podatak da je to bio prvi javni konkurs za izvođenje portreta članova vladarske kuće. Nagrađeni radovi su takođe bili objavljeni u listu *Politika*. Bijelićev portret kralja Petra II izdavao se kao najslobodniji od priloženih portreta (sl. 4). U okviru zahtevanog reprezentativnog patosa, portret je ipak imao dozu umetnikove kreativne slobode. Budući da se dinastička moć nakon ubistva kralja Aleksandra morala kompenzovati prikazom novog vladara, Bijelić je fragilnog monarha portretisao sa dinastičkim realijama moći. S idejom političkog legitimisanja, krunidbeni



Sl. 3. Jovan Bijelić, Portret kralja Petra II Karađorđevića (Izvor: Državna umetnička zbirka Dvorskog kompleksa na Dedinju)

41 Више о Цркви Светог Ђорђа на Опленцу: М. Јовановић, *Ойленац. Храм светиоу Ђорђа и маузолеј Карађорђевића*, Топола, 1989.

42 Љ. Димић, *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941*. Књ. 2, Београд, 1996, 285–328.

43 Анон., „Резултат конкурса за портрете чланова краљевске куће“, *Политика*, 22. мај 1935, 5.

simboli kralja Petra I krase malog vladara. U simboličnom prostoru slike dominira lik monarha ispod baldahina koji ga čini posvećenim. Osveštane realije kraljevskih insignija trebalo je da utvrde nestabilnu vlast i položaj kralja Petra II. Istovremeno, hermelinski plašt, kruna i šar, kao i Orden kneza Lazara, definisali su koncept dva vladareva tela. Smrtno telo kralja Aleksandra bilo je dezintegrisano, a monarhija je, kao nepropadljiva kategorija, nastavila svoj besmrtni život. Takav koncept je dodatno potvrđen prikazom trorednog državno-dinastičkog grba u levom segmentu slike.

Bijelić je bio zadovoljan svojim delom: „Alal ti vera, Johanes, kad ovaku sliku možeš sačiniti.“ Taj slikarev iskaz potvrđuje da je uspeo u sebi pomiriti formalni modernizam, umetničku autonomiju i tradicionalno ikonografsko rešenje. Popustila je napetost između *kako* (formalna logika autonomnog likovnog polja) i *šta* (oficijelna tema/sadržaj).⁴⁴ Između subjekcije i samosvojnog likovnog postupka, kao i determinisane teme zavisne od političkih i ideoloških okvira, uobličen je lik mladog monarha i predvodnika složene državne zajednice. Bijelić je 1940. godine, po fotografiji, naslikao još jedan portret Petra II Karađorđevića u građanskom odelu.⁴⁵

Slikar koji je s prezirom govorio o oficijelnoj patronaži umetnika u kontekstu zavisnosti akademija u Beču (od cara Franje Josifa) i Minhenu (od nemačkog cara Viljema), postao je angažovani pregalac u službi propagande jugoslovenskog dvora. Paradoksalno ili ne, Jovan Bijelić, jedan od glavnih protagonista srpskog i jugoslovenskog modernizma u međuratnom periodu, naslikao je niz portreta vladajuće dinastije. Tako je, uz Uroša Predića i Paju Jovanovića,⁴⁶ postao ključni protagonista reprezentativne kulture dinastije Karađorđević u javnoj sferi Kraljevine SHS i Kraljevine Jugoslavije.



Sl. 4. Rezultat konkursa za portrete članova Kraljevske kuće, 1922. godina (Izvor: *Politika*, 22. jun 1935)

44 Чупић, *Београд Јована Бијелића*, 37.

45 Tihic, *Jovan Bijelić*, 276.

46 М. Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowich*, Београд, 2010, 200–201.

Jugoslovenske umetničke izložbe u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca

Jasmina Trajkov

Stvaranjem Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (SHS) 1918. godine, ideja jugoslovenstva je afirmisana kao državni projekat, ali je tek predstojao proces njegove realizacije. U kreiranju nacija i nacionalnog identiteta umetnost i kultura imaju veliki značaj, pa se u okviru propagiranja ideje jugoslovenstva odvijao i proces zbližavanja i zajedničkog izlaganja umetnika. Osnovni cilj je bilo prikazivanje različitih umetničkih produkcija u službi formiranja jedinstvenog kulturnog prostora Južnih Slovena.¹

Među najvažnijim kulturnim manifestacijama sa jugoslovenskim prizvukom posebno se ističu Jugoslovenske umetničke izložbe. One su imale i izraženu političku pozadinu. Prva je održana 1904. u Beogradu,² a nakon formiranja Kraljevine SHS, priređene su Peta 1922. u Beogradu i Šesta, ujedno i poslednja, 1927. godine u Novom Sadu.³

Jugoslovenske umetničke izložbe odigrale su veliku i značajnu ulogu u procesu zbližavanja jugoslovenskih umetnika i u stvaranju jedinstvenog kulturnog prostora. Razjedinjenost u realizaciji jugoslovenske ideje dovela je do toga da i ideja o jedinstvenom umetničkom prostoru i jedinstvenoj jugoslovenskoj kulturi doživi istu sudbinu kao i jugoslovenska država.⁴

Po formiranju Kraljevine SHS, politika državnog centralizma namenila je Beogradu posebnu ulogu i u stvaranju jedinstvenog kulturnog prostora. O Beogradu kao „Pijemontu“ jugoslovenske kulture i umetnosti južnoslovensko orijentisani umetnici i radnici u kulturi govorili su i ranije, ali je bilo potrebno vreme da se stvore osnovni uslovi za to da Beograd postane centar u kome će se i putem umetnosti širiti ideje o ujedinjenju.⁵ Beograd u to vreme nije imao stalnih izložbenih prostorija niti brojnije umetničke publike. Izložbe su bile retke i održavane su najčešće po školskim zgradama.⁶

Peta jugoslovenska umetnička izložba, održana 1922. godine u prostoru Druge muške gimnazije, priređena je kao nastavak tradicije održavanja Jugoslovenskih izložbi, kao prva u novostvorenoj kraljevini. Da bi se naglasio značaj takvog „visokog nacionalno-kulturnog događaja“, izložba je otvorena uoči venčanja kralja Aleksandra Karađorđevića i rumunske princeze Marije, 7. juna 1922. godine.⁷ Tačnije, izložba je bila deo pratećih svečanosti kraljevskog venčanja. Pozivu za izlaganje odazvalo se deset umetničkih grupa iz čitave Kraljevine: Lada (Beograd), Grohar (Maribor), Udruženje likovnih umetnika (Ljubljana), Klub mladih (Ljubljana), Umetnici van grupa (Zagreb), Udruženje umetnika (Sarajevo), Kolegij jugoslovenskih grafičara, Lada (Zagreb), Proljetni salon

1 N. Макуљевић, *Умјетносћ и национална идеја у 19. веку*, Београд, 2006, 327–329; J. Denegri, „Jugoslovenski umetnički prostor“, *Sarajevske sveske* 51, 2017, <http://sveske.ba/en/content/jugoslovenski-umetnički-prostor>.

2 Druga jugoslovenska umetnička izložba održana je 1906. u Sofiji, Treća 1908. u Zagrebu, a Četvrta 1912. godine u Beogradu.

3 Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе: 1904–1927*, Београд, 1983.

4 R. Vučetić, „Jugoslavenstvo u umjetnosti i kulturi – od zavodljivog mita do okrutne realnosti (Jugoslavenke izložbe 1904.–1940.)“, *Časopis za suvremenu povijest* 41, 3, 2009, 701–714.

5 Др. Огњен, „Српска уметност. Поклич српском народу“, *Бранково коло*, 25. јануар 1901, 114; S. Bulimbašić, „Nadežda Petrović i Ivan Meštrović: motivacije nastajanja i pristupi oblikovanju nacionalne ideje u umjetnosti početkom 20. stolecā“, u: J. Jovanov (ur.), *Научни скип посвећен Надежди Петровић (1873–1915)*, Novi Sad, 2016, 37.

6 Р. Вучетић Младеновић, *Европа на Калемејдану. Цвијетна Зузорић и културни животи Београда 1918–1941*, Београд, 2003, 16–19.

7 Т. Манојловић, „Пета југословенска уметничка изложба“, *Мисао* 9, 1922, 1064.

(Zagreb) i Grupa slobodnih umetnika (Beograd).⁸ Izloženo je 746 radova, a učestvovala su 154 umetnika.⁹

U odnosu na prethodne jugoslovenske umetničke izložbe, izostali su bugarski umetnici. Najraniji planovi za ujedinjenje Južnih Slovena uključivali su i Bugare, ali je njihova uloga u Drugom balkanskom ratu (1913) definitivno isključila svaku mogućnost da se oni ujedine sa ostalim Južnim Slovenima. Umesto bugarskih umetnika, učestvovali su sarajevski. Još jedna razlika u odnosu na ranije izložbe, pre svega na Prvu i Četvrtu, koje su takođe održane u Beogradu, jeste to što kralj ovog puta nije prisustvovao otvaranju izložbe niti ju je posetio, što je ukazano i u štampi koja je pisala: „Prvu jugoslovensku izložbu u Beogradu otvorio je kralj Petar. Danas je kralj Aleksandar u nemogućnosti da otvori Petu jugoslovensku izložbu“.¹⁰

Dan uoči venčanja bio je predviđen za prateće svečanosti. Kralj je sa svojom nevestom nekim svečanostima ipak prisustvovao: trkama konja, sokolskoj i lakoatletičarskoj utakmici i fudbalskoj utakmici jugoslovenske i bukureštanske reprezentacije za Kraljičin pehar. Sutradan nakon venčanja mladenici su prisustvovali vojnoj paradi održanoj u Banjičkoj šumi, a uveče su otputovali za Bled.¹¹

U izostanku vladara, Petu jugoslovensku izložbu otvorio je ministar prosvete Svetozar Pribićević, a prisustvovali su i ministar finansija i predsednik Narodne skupštine.¹² List *Pravda* je zabeležio da je izložba otvorena „na vrlo skroman način“.¹³ U čast jugoslovenskih umetnika, 9. juna u sali hotela „Grand“, priređen je banket kome su prisustvovali umetnici i ministri.¹⁴

Iako je to bio veliki i jedinstven kulturni događaj, izložba je zabeležila veoma skromno interesovanje publike.¹⁵ Deset dana nakon otvaranja, posetilo ju je nešto više od hiljadu posetilaca, a prodate su svega tri slike. Bilo je primetno i slabo interesovanje škola za organizovane posete đaka. Štampa je tu izložbu poredila sa Četvrtom jugoslovenskom izložbom i navela da je ona zabeležila preko 20.000 posetilaca i da su prodate slike u vrednosti od 150.000 dinara.¹⁶

Na Petoj jugoslovenskoj izložbi, retrospektivnog karaktera, prikazan je razvoj umetnosti južnoslovenskih naroda od početka veka do početka treće decenije 20. stoleća, a istovremeno je otvoreno pitanje definisanja jugoslovenske umetnosti.¹⁷ Na njoj su predstavljene i stare i nove likovne poetike, počev od akademizma, plenerizma i impresionizma, do radova mlade generacije umetnika, koji su sledili ekspresionizam, sezanimizam, kubizam i futurizam, odnosno konstruktivno slikarstvo.¹⁸ Konzervativna kritika, a još više šira publika, nisu imale pozitivne reakcije na radove mladih umetnika, posebno na kubističke i futurističke tendencije.¹⁹

Politika je u toku trajanja izložbe objavila dve karikature koje slikovito govore o ondašnjoj publici i njenom pogledu na umetnost. Na prvoj trgovac drvima, u delu postavke gde su izloženi radovi mladih umetnika, komentariše cenu skulpture rađene u drvetu koja mu liči na „oglodane kosti od šunke“ i košta 10.000 dinara, navodeći da su njega kritikovali kada je za metar drva tražio 200 dinara²⁰ (sl. 1). Na drugoj karikaturi je prikazana porodica pred aktom. Dok žena stoji sagnute glave i pokriva rukom oči, otac šeširovom krije golotinju na slici, bezuspešno pokušavajući da objasni šta je predstavljeno, pa onda poziva porodicu da nastave dalje²¹ (sl. 2).

8 Тошић, *Југословенске уметничке изложбе...*, 127–145.

9 *Петта југословенска уметничка изложба, 2. Београдска гимназија, 7. јуна до 1. јула*, Београд, 1922. Navodi nekih autora da Meštrović nije izlagao na toj izložbi posledica su loše interpretacije teksta Todora Manojlovića objavljenog u časopisu *Misao*, u kojem on navodi da se ne može smatrati da je Meštrović, sa dve skulpture koje je izložio, svojim starim i već dovoljno poznatim „Medulićem“ i „Ocem“, zastupljen i prisutan na izložbi. Uporediti: Vučetić, „Jugoslawenstvo u umjetnosti i kulturi...“, 707–708.

10 Анон., „5. југословенска изложба“, *Полијика*, 7. јун 1922, 3.

11 *Време*, 8. јун 1922, 4; Анон., „Краљева свадба“, *Правда*, 9. јун 1922, 2–3.

12 Анон., „5. југословенска изложба“, *Полијика*, 8. јун 1922, 5.

13 Анон., „Југословенска уметничка изложба“, *Правда*, 8. јун 1922, 3.

14 Анон., „Банкет уметника“, *Правда*, 11. јун 1922, 2.

15 Хрон., „Последња изложба“, *Полијика*, 17. јун 1922, 7.

16 Анон., „Југословенска уметничка изложба“, *Време*, 14. јун 1922, 3.

17 М. Селесковић, „Поводом Пете југословенске изложбе“, *Рејублика*, 25. јун 1922, прештампао у: Тошић, *Југословенске уметничке изложбе...*, 220.

18 Манојловић, „Пета југословенска уметничка изложба“, 1065–1066.

19 Анон., „Пета југословенска изложба“, *Правда*, 8. јун 1922, 3.

20 Анон., „На Петој југословенској изложби“, *Полијика*, 25. јун 1922, 1.

21 Анон., „На Петој југословенској изложби“, *Полијика*, 30. јун 1922, 1.

U vreme kada je priređena Peta jugoslovenska umetnička izložba primetan je raskorak između grupe intelektualaca i umetnika progresivne orijentacije i umetnički konzervativne beogradske šire publike.²² Milan Kašanin, govoreći o malom broju posetilaca umetničkih događaja i kupaca umetničkih dela, navodi nedovoljno umetničko vaspitanje i slabu umetničku kulturu našeg sveta.²³ Publika nije razumevala, poznavala ni cenila umetnički eksperiment i radove koji su odstupali od konvencija akademizma. U školama se nije dobijalo skoro nikakvo umetničko obrazovanje, a u prestonici, kao i u ostalim gradovima u Srbiji, nije bilo galerijskih prostora, muzeja niti dovoljno umetničkih časopisa koji bi budili interesovanje za umetnost.²⁴ Početak februara 1922. godine je i vreme kada je osnovano Udruženje „Cvijeta Zuzorić“. To udruženje je nešto kasnije odigralo značajnu ulogu u negovanju i razvijanju kulturne svesti publike, a Prolećne izložbe koje je ono organizovalo preuzeće tradiciju Jugoslovenskih izložbi.²⁵

На петој југословенској изложби.



Дилерски трговац: Шта! Ова два парчета довета, што личе на оглодане кости од шунке, коштају десет злата динара? А мене су анкус хтели да линчују што сам за читав метар дрва тражио само две стотине динара!.

Sl. 1. Na Petoj jugoslovenskoj izložbi, karikatura, 1922. godina (Izvor: *Politika*, 25. jun 1922, 1)

Šesta jugoslovenska umetnička izložba organizovana je 1927. godine u okviru svečanosti povodom obeležavanja stogodišnjice osnivanja Matice srpske. Priređena je u zgradi Državne trgovačke akademije u Novom Sadu, zajedno sa izložbom *Staro srpsko slikarstvo u Vojvodini*.²⁶ Na izložbi je učestvovalo devet umetničkih grupa iz čitave Kraljevine: Lada (Beograd), Oblik (Beograd), Lada (Zagreb), Nezavisni (Zagreb), Proljetni salon (Zagreb), Udruženje grafičara (Zagreb), Sava (Ljubljana), Slovensko umetničko društvo (Ljubljana), Udruženje likovnih umetnika (Sarajevo), Umetnici van grupa. Pozivu se odazvalo 115 umetnika, a izložena su 492 rada.²⁷ Po broju učesnika i eksponata ta izložba je bila skromnija od Pete jugoslovenske umetničke izložbe.

Svečano otvaranje je upriličeno 1. juna 1927. godine. U ime Vlade Kraljevine SHS izložbi je prisustvovao ministar poljoprivrede i voda Svetozar Stanković, dok je ministra prosvete zastupao Milan Kašanin.²⁸ U vreme otvaranja izložbe, kralj Aleksandar, predsednik Vlade, ministri i predsednik Narodne skupštine nalazili su se u Nišu, gde je tog dana otkriven spomenik Stevanu Sindeliću i njegovim saborcima na Čegru, tako da kralj nije posetio ni Šestu jugoslovensku umetničku izložbu.²⁹

Dok je politički karakter ranijih jugoslovenskih umetničkih izložbi bio naročito naglašen, akcenat Šeste jugoslovenske izložbe bio je na kulturno-vaspitanom radu. Posebno je isticana činjenica da je ta izložba priređena u Novom Sadu, koji je Mihajlo Petrov, organizator izložbe nazvao „kulturnim središtem kolenke novije srpske umetnosti – Vojvodine“.³⁰ Očekivalo se da će priređivanje

22 Љ. Димић, *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941*. Књ. 3, Београд, 1997, 265.

23 М. Кашанин, *Уметничке критике*, Београд, 1968, 30.

24 Вучетић Младеновић, *Европа на Калемегдану...*, 23–24.

25 *Истио*, 51, 53–54.

26 К. Павловић, „Шеста југословенска уметничка изложба у Новом Саду“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 10, 1974, 393–409; Тошић, *Југословенске уметничке изложбе...*, 146–162.

27 *Изложба старог српског сликарства у Војводини и 6. југословенска уметничка приређена о прослави стогодишњице Матице српске у Новом Саду*, јуна 1927, Нови Сад, 1927, 28–75.

28 Анон., „Почетак прославе стогодишњице Матице српске“, *Полићика*, 2. јун 1927, 4; Анон., „Сликарска изложба у Новом Саду“, *Правда*, 2. јун 1927, 5.

29 Анон., „Свечаност на Чегру“, *Илустровани листи*, 19. јун 1927, 2.

30 М. Петров, „Две значајне уметничке изложбе у Новом Саду“, *Литературна Матица српска* 314 (1), 1927, 103.

te izložbe za Novi Sad, ali i za Vojvodinu, označiti početnu fazu njihove „kulturne renesanse“, s obzirom na to da Novi Sad, kao jedan od najvažnijih predratnih kulturnih centara, posle rata nije imao značajniju ulogu u kulturnom životu zemlje. Osim ovoga, važno je bilo i to što je organizovanjem Šeste jugoslovenske umetničke izložbe obezbeđen kontinuitet tih manifestacija u sada ujedinjenoj državi. Takođe, ukazivano je i na propagandni značaj izložbe jer se na njoj predstavlja umetničko stvaralaštvo jugoslovenskih umetnika, posebno mladih, i javnost na taj način stiče uvid u kvalitet izloženih dela koja, kako je pisano, nimalo ne zaostaju za produkcijom u evropskim zemljama.³¹

Kako su se pozivu za izlaganje odazvale sve umetničke grupe u Kraljevini SHS, Šesta jugoslovenska umetnička izložba predstavljala je presek jugoslovenskog umetničkog stvaralaštva na kraju treće decenije 20. veka. Uočeno je da su jasno diferencirane dve struje koje se razvijaju nezavisno jedna od druge.³² Stara, koja je i dalje ostala u okviru poetike impresionizma i plenerizma, i nova, koja se odlikuje heterogenošću stilova, a koja prati tada aktuelne tokove u evropskoj umetnosti.³³ Ekspresionizam, sezanimizam, kubizam i konstruktivno slikarstvo, sada su dobili punu afirmaciju, ali je kritika uočila i da je u radovima Save Šumanovića i Mila Milunovića najavljen prelazak ka kolorističkom ekspresionizmu.³⁴

U izveštaju o izložbi objavljenom u *Letopisu Matice srpske* navedeno je da se Uprava u organizaciji izložbe vodila kulturno-vaspitanim momentom, sa ciljem da se pomogne razvijanju smisla za lepo i da se javnost dovede u vezu „sa velikom istorijsko-umetničkom aktivnošću našeg naroda u ovim krajevima“. Zadatak je bio da se širim slojevima društva skrene pažnja na izložbu, a posebno školskoj omladini. Apelovano je na Ministarstvo prosvete, Prosvetni inspektorat na teritoriji Vojvodine i sve srednje škole da preporuče učenicima posetu izložbi. Takođe, zamoljene su i opštine da u svojim mestima intenziviraju propagandne aktivnosti za promociju izložbe. Posetioci su mogli dobiti povlastice na železnici, a uvedene su i stalne ulaznice kako bi oni koji to žele mogli više puta da pogledaju izložbu.³⁵ Kosta Novaković, jedan od pionira filmske umetnosti u Srbiji koji su delovali između dva svetska rata, snimio je izložbu za žurnal „Novakovićeve nedelje“. On je od 1926. godine pratio dešavanja u Beogradu, Srbiji i drugim delovima Kraljevine, a od žurnalskih storija montirao je i posebne filmove.³⁶ Uprkos svim tim aktivnostima i propagandi, izložbu je videlo svega 4.627 posetilaca.

Skromni rezultati zabeleženi su i u prodaji izloženih radova. Kako bi se što više dela otkupilo, uprava Matice srpske je organizovala lutriju. Lutrija je bila uspešna, a prodato je ukupno 5.170 srećki. Sredstvima prikupljenim na taj način otkupljeno je trideset slika. Uprava i umetnici su se obratili i Ministarstvu prosvete da se iz budžetskih sredstava otkupi izvestan broj slika, ali je sve ostalo na obećanju. Apel je upućen i gradovima i opštinama, ali se odazvao samo Novi Sad koji je otkupio



НА ПЕТОЈ ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ ИЗЛОЖБИ.
Овако: А ова слика, десно, то је... то је... Ајмо даље!

Sl. 2. Na Petoj jugoslovenskoj izložbi, karikatura, 1922. godina (Izvor: *Politika*, 30. jun 1922, 1)

31 Б. Токин, „Две значајне уметничке изложбе у Новом Саду“, *Летопис Матице српске* 314 (1), 1927, 107–108.

32 Ђ. П. Б., „Шеста југословенска уметничка изложба“, *Политика*, 4. јун 1927, 6.

33 *Изложба старије српској сликарства у Војводини...*, 37–39.

34 *Treća decenija: konstruktivno slikarstvo*, Beograd, 1967, 36–37.

35 „Споменица о прослави стогодишњице Матице српске“, *Летопис Матице српске* 317 (3), 1927, 355.

36 D. Kosanović, *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji: 1918–1941*, Beograd, 2011, 87–91.

osam slika. Zabeleženo je takođe da niko od građana koji su posetili izložbu nije kupio nijednu sliku. Kao razlog je navedena opšta ekonomska kriza, nedovoljno razumevanje umetničkih pravaca i to da su sami posetioci smatrali da su cene eksponata previsoke.³⁷

Izložba je izazvala i relativno slabo interesovanje štampanih medija. Anonimni saradnik novosadskog lista *Zastava*, osim kratkog prikaza obeju izložbi, izneo je niz zamerki i na postavku izložbe i na njen katalog. U osnovi tih kritika nalazio se revolt što na izložbi nisu bili zastupljeni novosadski umetnici.³⁸ Prestonička štampa je objavila tri prikaza izložbe. Mediji u Ljubljani i Sarajevu objavili su svega nekoliko redova o tom događaju, dok se zagrebački kritičari nisu oglasili.³⁹

Mihajlo Petrov, kao sekretar i prvi čovek izložbe, zaključio je da je ona doživela moralni i materijalni neuspeh, da je imala isuviše slabo interesovanje publike i pozvanih te da bi se mogla uputiti opravdana prebacivanja i teške optužbe i pojedincima i državi.⁴⁰

Kraj Prvog svetskog rata i stvaranje Kraljevine SHS predstavljali su novu društvenu i političku realnost. U Kraljevini su se našli okupljeni narodi koji su živeli po različitim kulturnim modelima. Prostor nove države imao je različitu istorijsku i kulturnu prošlost, koja se ogledala u svim aspektima javnog i privatnog života. U novim uslovima, kreiranje jedinstvenog državnog i nacionalnog kulturnog i umetničkog identiteta nametalo se kao važno pitanje.⁴¹ Naglašavalo se da se prelazi u novu fazu stvaranja/ujedinjenja Jugoslovena. Međutim, predratni elan projugoslovenske umetničke i kulturne elite gubio se u složenoj realnosti nove države. Umesto da se nastave razvoj i učvršćivanje jugoslovenske ideje, počele su međunacionalne političke borbe. Takve okolnosti su izazvale vrlo kompleksnu kulturnu situaciju, sa različitim konceptima razumevanja jugoslovenstva. To je uticalo i na uspostavljanje raznorodnih umetničkih praksi u službi isticanja i izgradnje državnog i nacionalnog identiteta, ali i monarhističke propagande. Likovne umetnosti, arhitektura i javni spomenici gradili su kulturni identitet Jugoslavije, ali to nije bio ni usaglašen ni idejno jedinstven proces.⁴²

Likovni život su obeležila, s jedne strane, individualna zalaganja i stremljenja umetnika u iskazivanju sopstvenog umetničkog izraza,⁴³ a s druge strane pokušaji da se kreira jugoslovenska umetnička kultura, što je iniciralo različite aktivnosti sa ciljem da doprinesu kreiranju zajedničkog jugoslovenskog identiteta. U tom kontekstu, na Petu jugoslovensku umetničku izložbu gledalo se kao na manifestaciju narodnog jedinstva, ne samo zbog toga što su na njoj zastupljeni umetnici iz cele Kraljevine već i po, kako je pisano, zajedničkom naporu da se stvori nova jugoslovenska umetnost.⁴⁴ To je istakao i ministar prosvete Svetozar Pribićević u govoru koji je održao na otvaranju izložbe. On se zahvalio umetnicima na uspešnom radu u stvaranju narodnog jedinstva, što su svojim bojama, dletima i perima stalno sprovodili ideju ujedinjenja, trudeći se da na svojim radovima ispolje sve one crte našeg naroda koje svedoče da su ova tri plemena jedan narod. Pribićević se, takođe, dotakao pitanja uloge umetnosti u kreiranju zajedničkog kulturnog nacionalnog prostora i oblikovanja nacionalne svesti. „Služeći lepoti i istini umetnost razvija sve ono što je ljudskom društvu najuzvišenije i najblagorodnije; služeći visokim nacionalnim ciljevima ona diže kod kuće duhove i srca, a služeći međunarodnom bratstvu i solidarnosti ona zbližava i oplemenjuje narode.“ Umetnike je u tom kontekstu nazvao prvim vesnicima narodne slobode i prvim duhovnim borcima za nju. Na kraju je naveo i to da je umetnosti potrebna i „puna pomoć naše države i celokupnog našeg narodnog društva“.⁴⁵ Međutim, tokom čitave treće decenije 20. veka, državna kulturna politika još uvek nije bila definisana, a česte promene Vlade i ministra prosvete nisu omogućavale da se postigne kontinuitet u radu Ministarstva prosvete. U međuratnim godinama nisu bili naznačeni ni osnovni pravci rada i ciljevi državne politike u sferi umetnosti.⁴⁶ Prema mišljenju srpske političke elite, nadnacionalna jugoslovenska kultura nije bila nužna. Za stvaranje nacije bilo je dovoljno izgraditi i učiniti da

37 „Споменица о прослави стогодишњице Матице српске“, 354–356.

38 Павловић, „Шеста југословенска уметничка изложба...“, 403–404.

39 *Истио*, 405.

40 Петров, „Две значајне уметничке изложбе...“, 103.

41 A. Ignjatović, „Između politike i kulture: integralno jugoslovenstvo i likovna umetnost“, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 6, 2010, 7–20, i *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd, 2007, 33–41.

42 E. B. Vahtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*, Beograd, 2001, 83–156.

43 M. B. Protić, *Српско сликарство 20. века*. Књ. 1, Beograd, 1970, 85–279.

44 В. Јонић, „Југословенска уметничка изложба“, *Полијтика*, 19. јун 1922, 2.

45 Анон., „5. југословенска изложба“, *Полијтика*, 8. јун 1922, 5.

46 Димић, *Културна историја Краљевине Југославије...*, 424–432.

zažive jake državne institucije.⁴⁷ Time je kultura ostala prepuštena projugoslovenski orijentisanim intelektualcima, a među njima su dominirale one ličnosti koje su težile stvaranju multikulturne jugoslovenske nacije, čija bi kultura sintetizovala najvrednije i autentične elemente baštine svakog pojedinačnog južnoslovenskog „plemena“.⁴⁸ Peta jugoslovenska izložba, po karakteru retrospektivna, prikazala je razvoj umetnosti južnoslovenskih naroda od početka veka do početka treće decenije 20. stoleća, istovremeno otvarajući pitanje definisanja jugoslovenske umetnosti.⁴⁹

Političke nesuglasice i nestabilnost u državi odrazile su se i na odnos umetnika prema Jugoslovenskim izložbama i pitanju jugoslovenstva.⁵⁰ Dok su Jugoslovenske izložbe održane pre rata bile izraz jedne ideje i način da se zajedničkim izlaganjem ukaže na postojanje kulturne zajednice južnoslovenskih naroda i istakne težnja za njihovim teritorijalnim ujedinjenjem, nakon ujedinjenja, prema rečima Boška Tokina, mnogi su se zadovoljili ostvarenjem jugoslovenske ideje i mislili da je ne treba demonstrirati zajedničkim izložbama. Postojao je pasivan otpor prema toj kulturnoj akciji.⁵¹

Društveni položaj umetnika bio je loš, a društvo je bilo na takvom stepenu razvoja koji nije omogućavao da se egzistencija obezbedi isključivo kreativnim radom, te je preko 70% slikara i vajara, radeći u prosveti, imalo status državnih činovnika.⁵² Takođe, razlike između mlade i starije generacije umetnika manifestovale su se u njihovim pogledima na umetnost, kao i likovnom izrazu, te je bilo i mnogo teže objediniti ih na jednoj izložbi. Osim što je nedostajalo galerijskog prostora i specijalizovanih umetničkih časopisa, umetničko tržište je bilo nerazvijeno, a nije bilo ni sistematskog otkupa umetničkih dela ni od države ni od Dvora.

Organizatori Šeste jugoslovenske umetničke izložbe pokušali su da prevaziđu postojeće probleme priređivanjem izložbe na, uslovno rečeno, „neutralnom terenu“, u Novom Sadu, noseći se idejom da je umetnost najbolje sredstvo i najbolji put ka zbližavanju i prevazilaženju nesuglasica. Mihajlo Petrov upravo navodi da će ova izložba, osim što će zbližiti i okupiti u jednu zajedničku kulturno-umetničku akciju ono što je trenutno razdvojeno, biti korak ka snažnom i bujnom poletu celokupnog našeg novog i jedinstvenog kulturnog napretka.⁵³ Stvarnost je, međutim, bila drugačija te je ta izložba imala još manje uspeha od prethodne, i po pitanju posete i odnosa društva i države i po pitanju otkupa.

Jugoslovenske izložbe nisu više održavane nakon 1927. godine. Njihovu tradiciju preuzele su Prolećne izložbe, koje su počev od 1929. godine priređivane svake godine u organizaciji Udruženja „Cvijeta Zuzorić“, a u Umetničkom paviljonu koji je to udruženje sagradilo na Kalemegdanu i otvorilo za javnost krajem decembra 1928. godine. Na Prolećnim izložbama svoja dela su izlagali umetnici iz čitave Kraljevine. Organizovanje Prolećnih izložbi poklopilo se sa uvođenjem Šestojanuarske diktature 1929. godine, najverovatnije ne slučajno. Da je ta manifestacija imala veliki značaj za državu i bila u službi i državne i vladarske propagande, potvrđuje podatak da je Ministarstvo prosvete počelo da pruža veću pomoć izložbama, činjenica da pokroviteljstvo nad izložbom preuzima knez Pavle Karađorđević, a da se Ministarstvo prosvete i Dvor javljaju kao najveći kupci umetničkih dela.⁵⁴ Uspostavljanjem diktature, akcije sa jugoslovenskim predznakom postale su politički poželjne, te otud i jača državna podrška tim izložbama.⁵⁵ Međutim, to nije zaustavilo krizu jugoslovenske ideje u umetnosti. Prolećne izložbe imale su jugoslovenski programski karakter, ali se sve manje hrvatskih i slovenačkih umetnika odazivalo pozivu za izlaganje.⁵⁶ Bio je to jasan pokazatelj duboke podeljenosti društva, koja se odrazila i na umetnike, nekada nosioce ideje o ujedinjenju i jugoslovenstvu, ali i na samu umetnost koja je trebalo da doprinese zbližavanju i oplemenjivanju naroda. Suprotno očekivanjima i težnjama, ideja o jedinstvenom umetničkom prostoru doživela je istu sudbinu kao i sama jugoslovenska država.

47 Љ. Димић, *Историја српске државности*. Књ. 3, *Србија у Југославији*, Нови Сад, 2001, 92–136.

48 Вахтел, *Стваранје нације, разарање нације...*, 90.

49 М. Селесковић, „Поводом Пете југословенске изложбе“, *Рејублика*, 25. јун 1922, прештампано у: Тошић, *Југословенске уметничке изложбе...*, 220.

50 М. Кашанин, „Шеста југословенска уметничка изложба“, *Српски књижевни гласник* 21, 1927, 377–379.

51 Токин, „Две значајне уметничке изложбе...“, 106–107.

52 Димић, *Културна историја Краљевине Југославије...*, 289–292.

53 М. Петров, „Пред нашу прославу“, *Лейоис Мајице српске* 312 (2–3), 1927, 178.

54 Вучетић Младеновић, *Европа на Калемегдану...*, 183–186.

55 Димић, *Културна историја Краљевине Југославије...*, 433–439.

56 Кашанин, *Уметничке кријице*, 187.

Kosta Strajnić: od jugoslavenskog monumentalizma do dubrovačkog kolorizma

Vinko Srhoj

Razmatrajući pojavu kritičara, publiciste, konzervatora i slikara Koste Strajnića (1887–1977),¹ pokretača i propagatora dubrovačke kolorističke slikarske škole, za potpunu sliku o dobrom duhu međuratne dubrovačke kulture, valjalo bi prvo razdvojiti Strajnića do ujedinjenja u zajedničku državu i nakon toga, jer je i njegova kulturno-umjetnička profilacija pratila onu političku. Do ujedinjenja u zajedničku državu SHS Strajnić je na južnoslavenskom kulturnom prostoru jedan od najstrastvenijih zagovornika zajedničke jugoslavenske kulture i umjetnosti, da bi se u međuratnom razdoblju kod njega sve više gasio interes za umjetnost jugoslavenskih obilježja i tzv. nacionalnog stila. Po dolasku u Dubrovnik 1928. godine na mjesto konzervatora dubrovačkih starina, Strajnić oko sebe okuplja mlade dubrovačke slikare i usmjerava ih prema apolitičnoj umjetnosti kolorizma zapadnoeuropskih korijena, posebice pariškog modernističkog kruga. Preddubrovačko i dubrovačko razdoblje Strajnićeve karijere, razdjelnica su koja je njegovu publicističku i aktivističku djelatnost razdvojila, ako ne već oštrom crtom odricanja od „zabluda mladosti“ preispitivanjem u zrelosti, a ono preusmjeravanjem interesa sa čisto publicističke i predavačke aktivnosti prema pitanjima organizacije kulturnog života grada u koji je došao, pitanjima očuvanja kulturne baštine, poduke mladih umjetničkih talenata, podizanja kulturne razine sredine, osnivanja institucija i zbirki.

Razdjelnicu koju predstavlja dolazak u Dubrovnik, odnosno njezinu političku pripremu, mogli bismo kod Strajnića uočiti već u ranim dvadesetim godinama, odmah po stvaranju zajedničke države. Strajnić, kao i nekolicina drugih jugonacionalista², ogorčeno (čini se da je ogorčenje to veće što su projekcije o zajedničkoj državi pred njezin osnutak, bile romantizirane i idealističke) komentira slom svojih ideala. Pritom od ujedinjenja u zajedničku državu počinje sve više naglašavati socijalne i društvene momente, a oštrica njegove kritike nije više toliko okrenuta uže kul-

1 Opširniji životopis, kao i cjelovitu bibliografiju Koste Strajnića može se naći u zborniku posvećenom 120. godišnjici rođenja i 30. godišnjici smrti izdanom 2009. godine (priredio Ivan Viden). Ovdje navodim taksativno najvažnije životopisne podatke. Strajnić je rođen 1887. u Križevcima, studirao slikarstvo u Beču (1906–1907) i Zagrebu (1907–1911), potom povijest umjetnosti u Beču i estetiku (1911–1912). Živi neko vrijeme u Beogradu zanošeći se političkom idejom jugoslavenstva, da bi bio deportiran u Zagreb (1914). Sudjeluje u utemeljenju najznačajnije hrvatske kolektivne izložbe Proljetni salon, da bi od 1916. u Beču nastavio prekinuti studij povijesti umjetnosti. Živi u Pragu (1918–1920), te 1919. objavljuje prvu monografiju o Ivanu Meštroviću. Živi u Parizu (1920–1922) napajajući se na izvorištu moderne umjetnosti, upoznavajući suvremena strujanja i sudionike pariškog moderniteta, posjećujući izložbe i muzeje. Ponovno je u Pragu (1922–1928), ali i Krakovu, Varšavi i ostalim europskim središtima. 1928. godine na Meštrovićev i Muratov nagovor dolazi u Dubrovnik da bi pokrenuo kulturni život i poradio na utemeljenju umjetničkih institucija. U početku radi kao Muratov pomoćnik u Nadleštvu za umjetnost i spomenike, a nakon njegova umirovljenja vodi isto nadleštvo. Rano se uključuje u polemike rasprave o očuvanju kulturne baštine i zalaže za napredna umjetnička strujanja, polemizirajući s pretencioznim umjetničkim diletantima i konzervativnim zagovornicima očuvanja baštine, zalažući se za moderne arhitektonske koncepcije i autore. 1945. inicijalnom donacijom vlastitih umjetnina osniva Umjetničku galeriju u Dubrovniku, te postaje njezin ravnatelj, a potom i ravnatelj Galerije umjetnina u Splitu. Autor je postava Muzeja ikona pravoslavne crkve u Dubrovniku. Kroz višegodišnje razdoblje obrađuje i predstavlja javnosti grafičku zbirku Baltazara Bogišića u Cavtatu, te 1960. postavlja u dubrovačkoj Umjetničkoj galeriji izložbu domaćih i stranih autora iz vlastite umjetničke kolekcije. 1977. umire u Dubrovniku.

2 Literarnu prisposobu razočaranom intelektualcu tih godina, u svom je romanu *Na prelomu* dao književnik i pripadnik jugoslavenske nacionalističke omladine Niko Bartulović u autobiografskom liku Ive Tadića koji razočarano zdvaja: „Ja koji sam zamišljao da će se ljudi grliti na ulicama kao na Uskrs, našao sam ili bijedu kod najboljih ili svađu oko podijele plijena (...) Nalazimo se u stotinama tabor... i svuda unašamo samo stradanje. Da smo skupa od pustog jada bismo razderali najprije jedni druge. Zato i nema više uzdaha za prošlosti. Poruši, eventualno i popluj, pa dalje! Nema nerava za sjećanje, nema prostora za epitafa. Brisati pa iznova!“ – N. Bartulović, *Na prelomu*, Beograd, 1929, 189.



Sl. 1. Ivo Dulčić, Portret Koste Strajnića, ulje na platnu, 1965, 79,5 x 64 cm, vl. Umjetnička galerija Dubrovnik

turnim i umjetničkih temama koje su ga zaokupljale u vrijeme zalaganja za tzv. nacionalni izraz, koliko temama društvenog propadanja i političke razjedinjenosti. Od predratnog idealiste Strajnić se po osnutku Kraljevine SHS 1920. godine, sve više preobražava u kritičara razočaranog stanjem u zemlji, a dio svojih kritičkih invektiva adresira i na same umjetnike. Piše tako da su domaći umjetnici u svim sastavnicama nove države toliko razjedinjeni, slijedeći primjer zavađenih političara „da je nemoguće zamisliti jedan njihov zajednički nastup“. Ili Strajnićevim riječima u nastavku: „Iako su pre svetskog rata propagisali čistu jugoslovensku koncepciju, ne praveći među sobom nikakve plemenske razlike, danas, kada smo najzad ostvarili Jugoslaviju, naši umetnici postadoše separatisti, zamenivši jugoslovensku ideju plemenskom mržnjom.“³ Postupno, kako je nova država ulazila u svoje zrelo doba, Strajnić sve manje piše i govori o onome što ga je zaokupljalo u prva dva desetljeća 20. stoljeća. Ideja nacionalnog izraza sa stožernom figurom Ivana Meštrovića, njegovog Vidovdanskog hrama i kosovskih fragmenata (skulptura namijenjenih Hramu), polako odlazi u

drugi plan. Manje se osvrćući na Meštrovića i njegovu umjetnost koju smatra izrazom novog bića jugoslavenstva, Strajnić sve više pokazuje da je nezadovoljstvo politikom i kulturom u Kraljevini, značilo i odustajanje od meštrovićevskog modela kojega zvanični faktori nove države nisu uzeli za model na čijim temeljima treba graditi novu kulturu i umjetnost. Na tom tragu je i ponovna, kratkotrajna aktualizacija ideje o nacionalnom stilu u polemičkoj brošuri iz 1926. godine *Svetosavski hram – javni apel zvaničnim faktorima srpske crkve i jugoslavenske države*. Osnovna zamjerka koju u ovoj brošuri u vlastitoj nakladi iznosi Strajnić, tiče se načina gradnje Hrama sv. Save u Beogradu u anakronom stilu srpskog srednjovekovlja uz, naravno, ponovno isticanje Meštrovićeva Vidovdanskog hrama koji je mogao biti svejugoslavenski Panteon, a ne prozelitistički hram jedne konfesije kakvim se nadaže onaj posvećen sv. Savi. U toj brošuri Strajnić je pokazao da je i sam evoluirao od prvotnog oduševljenja Meštrovićevom maketom hrama koja mu se ukazivala kao velika sinteza povijesnih stilova, do mišljenja da je riječ o kompilaciji istih. Uostalom, nešto kasnije će, na jednom predavanju u Sarajevu 1936, korigirati prvotna oduševljenja njegovim graditeljskim projektima, distancirajući Meštrovića velikog kipara od, kako kaže, beznačajnog eklektika u arhitekturi.⁴ Unatoč takvom relativno nepovoljnom mišljenju o graditeljskim koncepcijama Ivana Meštrovića, Strajnić i dalje smatra da je bilo bolje podignuti Vidovdanski hram kao legitimaciju nove države, nego onaj Svetosavski i to još u stilu srednjovekovnih zadužbina.⁵ „Iskazivala se ta razlika i kao ona između iluminizma i opskurantizma, koncepcije jugoslavenskog federalizma (o kojoj sanjaju političari Supilo i Trumbić)

3 K. Strajnić, „Jugoslavija i filadelfijska izložba (Na razmišljanje zvaničnim faktorima i jugoslovenskim umetnicima)“, *Jugoslavenska njiva* 3, 1926, 103.

4 Vladimir Rozić uočava da je upravo s tom brošuricom došlo i do kvalitativnog skoka u Strajnićevom pisanju o arhitekturi: „Valja podsetiti na to da je Strajnić svojevremeno tumačeći Vidovdanski hram izostavljao likovnoestetska merila. Veličajući ovo Meštrovićevo delo kao oličenje nacionalnog umetničkog stila, on se isključivo pozivao na događaje i ličnosti iz nacionalne istorije. Sličnu jednostranost u ovom slučaju nije ponovio. Naprotiv, Strajnić je sada u tumačenju crkvene arhitekture primenjivao odgovarajuća estetska merila i bio radikalniji u svom opredeljenju za novo.“ – V. Rozić, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918–1941)*, Beograd, 1983, 90–91.

5 Strajnića podržava i Milan Kašanin smatrajući apsurdnim u dvadesetom stoljeću graditi u neobizantinskoj maniri oslonjenoj na crkvenu gradnju iz vremena kneza Lazara i despota Stefana. Kašanin dodaje da „formalno zatražiti da se danas gradi i slika onako kao protomajstor Rade Borović za kneginju Milicu i zografi Evtimije i Mihail za kralja Milutina, to nije daleko od zahteva da se piše istorija na način monaha Teodosija.“ – М. Кашанин, „Изложба скица за Храм Светом Сави“, *Српски књижевни гласник*, Књ. 21, бр. 7, 1927, 529.



Sl. 2. Nepoznat autor, Kosta Strajnić, c/b fotografija

i srpskog unitarizma (srpskih radikala i Pašića), a ponajprije u opredjeljenju za Svetosavski hram kao trijumf političkog separiranja i vjerskog prozelitizma. Oba su hrama tako postala sinonimima političke religioznosti u kojima se ispovijedala stranačka opredjeljenost i dnevna politika, ma što misli o vrijednosti, anakronosti ili inovativnosti bilo kojega od njih.⁶

Strajnić općenito i nesrazmjerno više u preddubrovačkom razdoblju raspravlja o političkim pitanjima u korelaciji s onim kulturnim i umjetničkim, negoli će to činiti u dubrovačkom, kada će politizacija kulture ustuknuti pred čisto kulturnim politički nenatrunjenim inicijativama i imanentno umjetničkim raspravama. Za razumijevanje Strajnićeva političkog habitusa, jedno od najjasnijih određenja političkih stajališta u kulturi iznio je na javnom predavanju u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu 30. lipnja 1913, kasnije publiciranom u *Hrvatskom pokretu*,⁷ gdje govori o nacionalizmu u umjetnosti. Osnovna je postavka nacionalizma u umjetnosti da on ne treba biti na dispoziciji dnevnoj politici nego trajnim vrijednostima rase i naroda, kako se tada govorilo. Strajnić izjavljuje: „Nacionalizam u umjetnosti ne znači da umjetnost mora služiti časovitoj politici pojedinih naroda i vremena, nego da uhvati sve ono

trajno i osobito što narod čini narodom (...) Svaki je narod pozvan da stane na čelo svih drugih. To traži takozvani kulturni nacionalizam. ...“⁸ Strajnić isto tako naglašava da su umjetnički vrijedna djela imanentno i nacionalna i da je to idealna sinteza, zato i misli da je Franz Metzner kojega se uspoređivalo s Meštrovićem, manje vrijedan od našeg kipara, jer nema tu jaku nacionalnu crtu. U raspravu oko nacionalizma u umjetnosti u to vrijeme se uključuju i mnogi, često ekstremno naglašavajući nacionalnu idejnost izjednačenu s gotovo religijskim, naspram plastičkih kvaliteta, dajući prednost, poput slikarice Nadežde Petrović, Meštroviću nacionalisti pred onima koji to nisu, primjerice Rodinom ili Michelangelom, na štetu potonjih.⁹

Razvija se tada polemika oko Meštrovića i Metznera, često i na strajnićevskoj liniji isticanja našeg umjetnika po tom imanentnom nacionalizmu, a da se malo govori o stilskim (ne)podudarnostima, pa i plastičkim vrijednostima dvojice rivala. Jelena Uskoković osamdesetih godina analizira podudarnosti dvojice kipara i ističe da su one najveće upravo u ranom Meštrovićevom monumentalističkom razdoblju, kada se njegova skulptura ističe kao postvarenje autohtonog nacionalnog stila (zagovornici Meštrovićeve unikatnosti, poput lorda Roberta Cecila u govoru prilikom otvaranja Meštrovićeve izložbe u Victorija i Albert muzeju u Londonu 1915. ističu opoziciju slavenstvo-germanstvo gdje pobjedu odnosi Slaven Meštrović poezijom idealizma jugoslavenstva nasuprot „tekovina njemačkog materijalizma“). Uskoković govori o upravo frapantnoj sličnosti Meštrovićevih kosovskih fragmenata sa Metznerovim reljefima za zdenac Nibelunga i palaču Rheingold, te skulpturama za spomenik Bitke naroda. Maketu Vidovdanskog hrama uspoređuje sa sličnim radom za Bismarckov spomenik Huga Lederera, dok Meštrovićev Dom likovnih umjetnika sa nacrtom Bismarckova spomenika Pfanna i Pfeifera. „Dakle, s jedne strane političko separiranje od austrijskog, mađarskog i srednjoeuropskog ambijenta, a s druge kontradiktorno podržavanje tamošnjih stilova. Paradoks

6 V. Srhoj, „Kosta Strajnić i međuratni odjeci ideje o nacionalnom izrazu u umjetnosti“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32, 2008, 323.

7 K. Strajnić, „Za nacionalnu umjetnost“, *Hrvatski pokret* 152, 1913, 3.

8 Isto, 3.

9 „Meštrović ide još dalje, jer unosi strasti, unosi nacionalnu religiju svojoj plastici, daje čisto individualnu osnovu sa svojim osobenim pogledima na estetičku stranu plastičke umetnosti često potpuno oslobođene od klasicizma“ – N. Petrović, „Sa četvrte Jugoslovenske Izložbe u Beogradu“, *Bosanska vila*, 30.6.1912, u: M. B. Protić (ur.), *Ideje srpske umetničke kritike i teorije 1900/1950*, Knj. 3, Beograd, 1981, 66.

je, dakle, da protivnici austrijske državne ideje zagovaraju upravo stilove umjetnosti koja je nikla u mrskom političkom okruženju Monarhije, misleći da je to naš nacionalni stil, a ne kultura političkog neprijatelja.¹⁰ Krleža će poantirati: „Meštrović je potekao iz Beča, protiv koga se Meštrovićeva skulptura u političkoj borbi iznosi kao simbol nacionalnog oslobođenja.“¹¹ I Moša Pijade „još 1919. kritizira Meštrovića, koji misli da se nacionalni stil može stvoriti s pomoću recepata, a zapravo je samo riječ o derivatu bečke secesije.“¹² Pijade govori o Meštroviću kao kompilatoru i eklektiku, a „stil njegova vidovdanskog djela je jedinjenje svih onih egzotičnosti bečke moderne umjetničke ‘pijace’, asirizma, Egipta, antike, gotike, Rodina, Metznera, jednom riječju moderni Beč.“¹³

Mada, u tom prvom razdoblju, izrazito priklonjen politički „ispravno“ opredijeljenim umjetnicima, Strajnić nikada nije isticao djela jakog nacionalnog naboja a slabe likovne vrijednosti, nacionalno svjesne diletante nauštrb nacionalno indiferentnih umjetnika izrazite umjetničke vrijednosti. Poznata je njegova izjava koja tome ide u prilog: „Talentovan slikar, čak i kad je turski podanik, uvijek mi je imponovao više nego rđav slikar jugoslovenskog podanstva.“¹⁴ „Tek bi se moglo reći da je o politički preferiranim umjetnicima pisao više i ponekad s dozom patetičnog ushita zbog njihove „ispravne“ političke orijentacije skladno pridružene umjetničkoj potentnosti.“¹⁵ No isto tako Strajnić nije nacionalni izolacionist u umjetnosti. Dapače, njegova ideja osnaživanja nacionalne umjetnosti ide preko usvajanja najboljih stranih uzora, poglavito progresivnih tendencija francuske umjetnosti, što će samo olakšati izgradnju našeg nacionalnog stila. Zaključuje: „Da što prije dođemo do originalnog, našega slikarstva, treba da naši umjetnici budu najprije evropejci: da budu u što življem kontaktu sa najvišom, francuskom, umjetnošću.“¹⁶ Zanimljivo je da Strajnić i u dvadesetim godinama, desetljeću s kojim započinje njegovo dubrovačko razdoblje, uz minimalnu reviziju mišljenja o Meštroviću kojega doduše proglašava eklektikom u arhitekturi koji se koristi stilskim posuđenicama, i dalje ostaje uvjerenim propagatorom nacionalnog stila čak i u toj i takvoj eklektičkoj arhitekturi Vidovdanskog hrama. „Pritom mu je od estetičke i plastičke izvornosti, važnije da je Hram mjesto mističkog susreta jugoslavenskih naroda i njihovog uzdizanja u sferu idealne jugoslavenske sinteze.“¹⁷

Zorni pokazatelj Strajnićeve pasivizacije ogleđa se i u odustajanju od intenzivne publicističke aktivnosti koja je do ujedinjenja sva bila u službi propagiranja zajedničke jugoslavenske kulture, a odmah po ujedinjenju države SHS s Kraljevinom Srbijom 1918, Strajnić objavi tek po koji članak ili publikaciju. Tako je 1920. izdao omanje monografije o Josipu Plečniku i Petru Pallaviciniju, i to će biti jedine zasebne publikacije koje će objaviti do 1930. godine. Dubrovačko razdoblje Strajnićevo općenito je vrijeme zamiranja rasprava o nacionalnom stilu, kojega su se odrekli i njegovi najgorljiviji promotori u predratno i ratno vrijeme. Dubrovačko razdoblje vrijeme je Strajnićeve trajne zaoкупljenosti djelima onih autora koji najčešće nastupaju bez dnevnopolitičkih programa. Kronologija „dubrovačkih“ tekstova govori da se Strajnić okrenuo umjetnicima izrazite kolorističke vokacije, često nacionalno indiferentnima (u pogledu stvaranja nacionalnog stila), đacima inozemnih likovnih akademija koji u našu umjetnost pronose iskustva europskih umjetničkih centara. No povremeno Strajnić ipak zna za pojedine umjetnike, kao za primjerice Rosandića, izjaviti da je „kipar čistog slavenskog osjećanja“, ili za Šumanovića da je nagovijestio „jedan monumentalni stil jugoslavenskog karaktera“. Ali to je eho s nekih udaljenih obala koje su odavno napuštene i više je iskaz žala za minulim zanosima nego svjedočenje žive nazočnosti nacionalnog izraza u suvremenici.

Dolazak Koste Strajnića u Dubrovnik potaknut je nagovaranjem Ivana Meštrovića koji je želio osnažiti skromne kulturne potencijale toga grada upravo preko osobe koja ne samo da će biti odličan suradnik slikaru Marku Muratu koji je kao jedini konzervator u Dubrovniku skrbio o „kamenj bашtini“, nego će poraditi i na osnivanju kulturnih institucija kao što su galerija umjetnina i umjetnička

10 V. Srhoj, „Kosta Strajnić i ideja nacionalnog stila u umjetnosti“, *Strajnićeve zbornik*, 2009, 32–33.

11 M. Krleža, „Ivan Meštrović vjeruje u boga“, u: M. Krleža, *Deset krvavih godina i drugi politički eseji*, Sabrana djela, 1971, 103–116.

12 V. Srhoj, „Različito u istom: Ljubo Babić i Kosta Strajnić kao propagatori ‘našeg izraza’ u umjetnosti“, *Doprinosi Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi, Zbornik radova znanstvenog simpozija*, Zagreb, 2013, 25.

13 M. Pijade, „Ivan Meštrović i težnja za stilom u našoj umetnosti“, *Ilustrovane novosti, Slobodna reč*, 1919.

14 ... „Iz kulturnog Dubrovnika, Definitivan obračun sa slikarom malograđanske publike“, *Jugoslavenski list*, 1935.

15 Srhoj, „Kosta Strajnić i ideja nacionalnog stila...“, 34.

16 K. Strajnić, „Miroslav Kraljević“, *Hrvatski pokret* 103, 1913, 2–3.

17 Srhoj, „Kosta Strajnić i ideja nacionalnog stila...“, 48.

akademija. Odmah po dolasku u Dubrovnik Strajnić daje punu dijagnozu stanja koje zatiče, a koje kani promijeniti, izjavljujući u časopisu *Dubrovnik*: „...Dubrovnik danas, na žalost, živi životom običnog provincijskog grada koji, izgleda, nema ni volje, ni energije, ni ambicije za intenzivnijim duhovnim životom (...) a poseduje sve uslove za jedan intenzivni kulturni razvitak.“¹⁸ Strajnićeva aktivnost na institucionalnom planu bila je proširenje Meštrovićevih i Muratovih ideja o oživljavanju kulturnog života Dubrovnika. Ono što je ostvareno kao najznatnije postignuće, ali ne u međuraću nego po završetku Drugog svjetskog rata, i to inicijalnom donacijom Strajnićeve umjetničke zbirke, Umjetnička je galerija otvorena 1945. godine. Od planova koje nije uspio realizirati osnutak je likovne akademije i umjetničko-obrtničke škole, a nije se uspio izboriti ni za ateliere dubrovačkim umjetnicima, kao ni za ideju o prvom muzeju satire u Hrvatskoj. No nedostatnost prostora za poduku pretežno mladih talenata Strajnić je nadoknađivao pokretanjem neformalne slikarske škole u vlastitom domu, svojevrsnog privatnog kružoka u kojemu je više teorijski nego praktično, davao napatke iz slikanja, preuzevši „na sebe zadatak pronalaženja mladih talenata i njihovu edukaciju, a također se zauzimao za njih pri upisu na likovnu akademiju. Međutim, kontakti mentora i umjetnika nisu završavali njihovim odlaskom na školovanje, već je on i dalje pratio razvoj njihovih umjetničkih karijera“¹⁹, te ih je „iako i sam živeći u oskudici, financijski pomagao.“²⁰ Ni sam Strajnić, kako piše njegov suvremeni nasljednik na mjestu voditelja Umjetničke galerija Antun Karaman, nije shvaćao svoju pomoć mladim umjetnicima kao školu. „Nedostajala je poduka sezantskičke konstrukcije, pa je upravo iz toga lako razumjeti onaj otvoreni prijelaz na slobodnu mrlju i žarku fovističku paletu gotovo kod svih članova grupe. Nedovoljno ozbiljno shvaćanje zanata proizlazilo je iz mota 'slikati instinktom' kojem je Strajnić podređivao sav svoj likovni i pedagoški rad, a upućivanje na način rada Dobrovića i Konjovića stvaralo je od slikara druge Dobroviće (Rajčević u razdoblju 1932–1938) i Konjoviće (Baica 1950–1956), što je samo prolongiralo sazrijevanje i osamostaljivanje mladih slikara.“²¹ I doista, teško bi bilo u djelima mladih dubrovačkih umjetnika koji zalaze k Strajniću uočiti neku strajnićevsku provodnu nit, odnosno odraz njegovih predavanja ili praktičnih napatka o slikanju. Više je onoga što se, kako kaže Karaman, može prepoznati kao upućivanje na način rada poznatih umjetnika koji k Strajniću navraćaju pretežno za ljetnih mjeseci od Dobrovića, Aralice, Lubarde i Konjovića do Postružnika, Krizmana, Miše... Karaman uočava i još jednu, po njemu čak važniju utjecajnu referencu, onu publicističku u vidu monografija i kataloga koje je Strajnić donio sa sobom u Dubrovnik sa brojnih putovanja po europskim umjetničkim središtima. Knjige su to koje su čak, kako kaže Karaman, i presudnije djelovale na mlade talente nego susreti s umjetnicima u Dubrovniku. Djela koja su mladi dubrovački umjetnici mogli upoznati listajući publikacije, ona su postimpresionista, fovista i ekspresionista od Van Gogha, Gauguina, Bonnard, Matissea i Rouaulta, nadalje. Strajnićeva preporuka o „slikanju instinktom“ svakako i jest nastala u, kako se navodi, croceanskom ozračju intuicionizma, u njegovim tada popularnim teorijama (poput *Estetike iz 1900*) koje inzistiranjem na intuiciji kao glavnom pokretaču umjetnosti, čak zagovaraju neku vrstu antihistorizma. Strajnićeva sintagma o „slikanju instinktom“ i njegovo na neki način antiklasično podučavanje slikanja koje traži unutrašnji odgovor nevezan za formalna načela stila, umnogome koreliraju s Croceovim idejama da postoje samo umjetnička djela a ne i umjetnička razdoblja, djelo po sebi i umjetnik izvan vremena i razvojnih tokova umjetnosti. Sastanci četvrtkom u Strajnićevoj kući u Dubrovniku s mladim umjetnicima zato su bili svojevrsan hod po literaturi i po prostoru ispunjenom slikama ovješanim na zidovima kao živim podsjetnicima likovne prakse. Karaman navodi da je „Strajnić više razglabao teoretske pojmove objašnjavajući suštinske elemente likovnih umjetnosti i tajni slikanja, negoli je ulazio u prostornu strukturu slike i formalno oblikovanje njenog sadržaja (...) postavljao bi teze, komentirao, izvodio zaključke (govorio je mnogo ali je znao i slušati), pretvarajući prostor kuće u čudesni alkemičarski laboratorij, a ogledne slike promičući u zbrojeve teorema, zakonitosti i čuvstvenih pregnuća.“²² Što se tiče samih polaznika ove dugovječne škole (poduke i razgovori kod Strajnića trajali su još i u šezdesetim godinama) njih je tolika množina da ih stavljam u bilješku s mogućom dopunom

18 K. Strajnić, „Za umjetničku aktivnost Dubrovnika“, *Dubrovnik* 1, 1929, 15.

19 S. Žaja Vrbica, „Za umjetničku aktivnost Dubrovnika“, *Strajnićev zbornik*, Dubrovnik-Zagreb, 2009, 24–25.

20 Isto, 25.

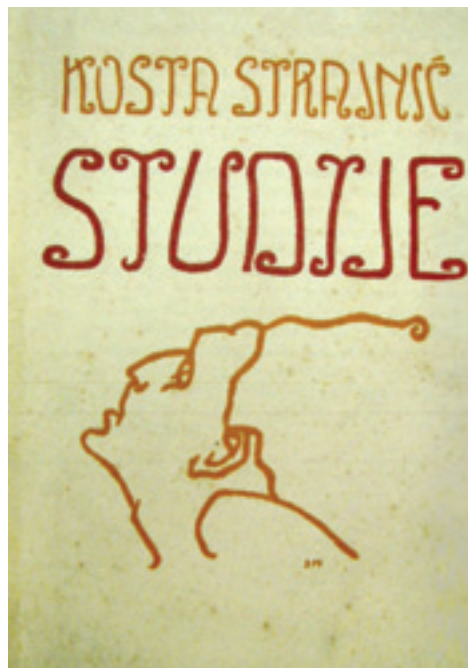
21 A. Karaman, *Antun Masle*, Dubrovnik, 1984, 15.

22 A. Karaman, „Kosta Strajnić i njegova slikarska škola“, *Strajnićev zbornik*, Dubrovnik-Zagreb, 2009, 241.

onih koji su propušteni spomenuti.²³ I u pravu je Tonko Maroević kada tvrdi da se malo „koji kritičar može pohvaliti tako konkretnim plodovima svojega nauka i angažmana, no više no perom učinio je Strajnić živom riječju, pa praktički nema likovnog umjetnika formiranog u Dubrovniku između 1930. i 1960. koji ne bi makar nešto dugovao njegovu mentorstvu.“²⁴

Fenomen onoga što nazivamo dubrovačka koloristička škola ili Strajnićev kružok, nakon Drugog svjetskog rata postaje već fenomenom prepoznatljivim i na široj jugoslavenskoj umjetničkoj sceni. Uočljiva je, međutim i svojevrсна promjena jer se priljevom novih imena škola stilski raslojava, kako to zamjećuje i Antun Karaman. „Tako dolazi do polarizacije dvaju osnovnih pristupa analizi predmetnosti i danas prisutnih u dubrovačkom slikarstvu: onog ‘šarenog’ – kolorističkog koji svoje porijeklo vuče iz odgoja na ekspresionističkim i fovističkim uputama Strajnićeva kružoka (Masle, Pulitika, Baica, Dulčić, Vojvodić i drugi) i onog ‘sivog’ – tonskog u čijoj su pozadini reminiscencije Vidovićevih poduka i sjećanje na život u sivim ambijentima Dalmatinske zagore i kamenih gradova Dalmacije (Kovačević, B. K. Mijatović, Stanić, jednim dijelom opusa i Krstulović i drugi).“²⁵ No, svakako valja istaknuti da je u vrijednosnom smislu ono najbolje što je dubrovačko slikarstvo u međuraću i poraću donijelo, vezano za Strajnićev koncept kolorizma, za solarnu sliku usuprot onoj sutonskoj, kolorističko usuprot tonskom, slikanje instinktom i *fa presto* usuprot sporim klasičnim procesima.

Pišući zaključne retke svoga magistarskog rada o Strajniću,²⁶ analizirajući njegovo ukupno postignuće u preddubrovačkom i dubrovačkom vremenu, nametnuo mi se zaključak da ono što ipak nije uspjelo kao umjetnost nacionalnih i rasnih obilježja, afirmiralo se je kao ekstatični kolorizam dubrovačkog slikarskog kruga. U jednom i u drugom slučaju Strajnić je bio nemimoiolazna figura i karizmatična osobnost koja nikada nije igrala na kartu vlastite mistifikacije. Visokim idealizmom humaniteta i zajedništva suprotstavljao se je materijalizmu parcijalnih i dnevnopolitičkih ciljeva, i kao takav stupivši „na našu scenu u trenutku kada su svi bitni poslovi u kulturi, ili neostvareni, ili su bili u samom začetku (...) bio je jedan od naših najboljih poznavalaca umjetnosti, a posebno njenih modernih tokova.“²⁷ (D. Medaković). Isto tako stoji i Medakovićeva primjedba da je Strajnić djelovao u nemirno doba kada „jedva da je bilo vremena i prilike za nekakvo produbljeno prilaženje likovnim izazovima svoga uzburkanog vremena. Tada, kada su se postavljali i nacionalni zadaci ne samo u politici već i u kulturi, bila je potrebna ličnost kadra da deluje munjevito i sa temperamentom.“²⁸ Strajnić svakako jest ta osobnost, a njegova razdjelnica koju pratimo po dolasku u Dubrovnik, značila je prebacivanje težišta s ideala svoje generacije (kako navodi Medaković) na ideale nove sredine koja s generacijskim zanosima nije imala



Sl. 3. Jerolim Miše, *Kosta Strajnić – Studije*, Naklada Gjorgja Čelapa, Zagreb, 1918. 19 x 14 cm

23 Antun Karaman je pobrojao one koji su zalazili u Strajnićevu kuću na poduku, pa ih ovdje prenosimo kako su nanižani u članku „Kosta Strajnić i njegova slikarska škola“: Božidar Rašica, Gabro Rajčević, Ivan Ettore, Nikica Nadramija, Tihomila Sučić, Zinaida Bandur, Josip Colonna, Dome Suhor, Luka Tomanović, Mustafa Hasanović, Joško Baica, Ivo Vojvodić, Antun Masle, Đuro Pulitika, Ivo Dulčić, Milovan Stanić, Josip Škerlj, Lukša Peko, Josip Trostmann, Jakša Magaš, Ljupko Kolovrat, Viktor Šerbu, Ivo Mladošić...

24 T. Maroević, „Propagator monumentalnoga i učitelj neposrednoga – skica za portret Koste Strajnića“, *Strajnićev zbornik*, Dubrovnik – Zagreb, 2009, 252.

25 A. Karaman, „Slikarstvo i kiparstvo u Dubrovniku od 1945. do danas“, *100 godina moderne umjetnosti u Dubrovniku*, Dubrovnik, 20. 7. – 10. 8. 1978.

26 V. Srhoj, „Kosta Strajnić – život i djelo“ (magistarski rad), Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, 1988.

27 D. Medaković, „Kosta Strajnić“, *Strajnićev zbornik*, Dubrovnik – Zagreb, 2009, 281; izvorno u: *Свеске: Друштво историчара уметности СР Србије* 3, 1977, 1–4.

28 Isto, 27.

veze, već je tražila postojanu, mukotrpnu i studioznu aktivnost na podizanju institucija i kulturne razine jednog letargičnog i uspavanog kulturnog ambijenta kao što je onaj dubrovački. Pritom jedna lapidarna primjedba dubrovačkog novinara Rudimira Roterera iz 1957. godine, jasno daje do znanja po čemu će Strajnić ponajviše ostati u pamćenju: „Kada bi... netko postavio pitanje: koje su najveće zasluge u životu ovog našeg umjetničkog kritičara, mi bismo bez oklijevanja ustvrdili da je najveća njegova zasluga u odgoju mladih kadrova likovnih umjetnika.“ Pišući svojevrsan nekrolog novinar Gojko Berić kratko je opisao značaj Koste Strajnića kao osobe koja je uspjela pokrenuti dubrovačku sredinu u onoj mjeri u kojoj su je znale prodrmati prirodne nepogode. Berić piše: „Dva velika potresa zadesila su Dubrovnik. Jedan 1667. koji je katastrofalno razorio grad i drugi, prije pola vijeka, kada je ovdje stigao iz Pariza jedan slikar, koji će iz temelja razdrmati tadašnju kulturnu letargiju i duhovni provincijalizam inače sjajnog Dubrovnika. Tako kaže jedna anegdota. A Kosta je čovjek iz te anegdote“ (Gojko Berić, 1977).²⁹

29 G. Berić, „Smrt u ljetnom Dubrovniku“, *Oslobođenje*, 1985, u: *Strajnićev zbornik*, Dubrovnik – Zagreb, 2009, 283.

Formiranje i rana ekspresionistička faza časopisa *Zenit*

Sofija Merenik

Nastanak časopisa *Zenit*

Ljubomir Micić (Sošice, Jastrebarsko, 16. novembar 1895 – Kačarevo kod Pančeva, 14. jun 1971) bio je književnik, publicista, urednik časopisa i knjiga, kritičar i jedna od najvažnijih ličnosti jugoslovenske avangardne scene dvadesetih godina 20. veka. Tokom treće decenije 20. veka bio je angažovan na razvijanju ideje o *zenitizmu* – prvom izvornom jugoslovenskom avangardnom pokretu. Micić, kao glavni urednik, pokreće časopis *Zenit*, „internacionalnu reviju za umetnost i kulturu“, u februaru 1921. godine u Zagrebu. Micićev prvi programski tekst pod nazivom „Čovek i umetnost“ karakterišu orijentacija ka čoveku-umetniku, internacionalizam, antiratno raspoloženje, metakosmički ekspresionizam.¹ *Zenit* je u prvom periodu izlazio u Zagrebu od 1921. do 1923. godine, da bi nakon Micićevog prelaska u Beograd, časopis nastavio da izlazi od 1924. do 1926. godine u Beogradu. Ukupno su izašla 43 broja, a zabranjen je u decembru 1926. godine jer se smatralo da širi komunističku propagandu.²

Oko zenitističkog programa okupljao se veliki broj intelektualaca iz Kraljevine SHS, ali i iz inostranstva, među kojima su bili predstavnici različitih umetničkih grana, kao što su književnost, pozorište, likovne i primenjene umetnosti, arhitektura, film i muzika, a zastupljene su bile teme iz oblasti filozofije, politike, kritike društva i likovne kritike.³ Njihov rad je predstavljao nemerljiv doprinos časopisu i njegovom ugledu, pre svega u evropskim krugovima. Posle završetka Prvog svetskog rata, u kome je Micić bio mobilisan u austrougarsku vojsku, i stvaranja i formiranja Kraljevine SHS, javlja se sve izraženije interesovanje za umetnost evropske avangarde u domaćim umetničkim i književnim krugovima. Proizlazeći iz toga, osnovne ideje na kojima je počivao *Zenit*, bile su ideje humanizma, pacifizma i međunarodnog jedinstva i solidarnosti.⁴

Glavna odlika zenitističkog pokreta i Micićevih ideja bila je afirmacija izvornih kultura i umetnosti Balkana i Istoka. Micić je na taj način želeo potpuno da odbaci ideje o umetničkoj i kulturološkoj prevlasti Zapada i da istakne *Barbarogenija*, novog stvaraoca i novog čoveka Balkana.⁵ Dominiraju kritički pristup i suprotstavljanje tradicionalnom shvatanju o nadmoći zapadne kulture. „Balkanizacija Evrope“, nova balkanska kultura i umetnost na čelu sa *Barbarogenijem*, kao simbolom tog pokreta, glavne su ideje vodilje avangardnog pokreta *zenitizma*.⁶ Tokom šest godina, koliko je časopis *Zenit* izlazio, njegov vizuelni identitet se menjao i razvijao u skladu sa aktuelnim dešavanjima na evropskoj i svetskoj umetničkoj sceni. U ranoj fazi dominiraju ideje ekspresionizma, zatim je vidljiv sve veći uticaj kubizma, futurizma i dadaizma, a od jedanaestog broja *Zenit* gotovo potpuno prihvata umetnost konstruktivizma i ruskih avangardnih umetnika tog vremena, iako će uvek biti zastupljena i dela već pomenutih umetničkih pravaca.

1 V. Golubovič i I. Subotič, *Зенић 1921–1926*, Београд – Загреб, 2008, 81.

2 V. Golubović i I. Subotić, *Zenit i avangarda 20-ih godina*, Beograd, 1983, 22.

3 Golubovič i Subotič, *Зенић 1921–1926*, 15.

4 *Исцито*, 18.

5 Golubović i Subotić, *Zenit i avangarda 20-ih godina*, 46, 166.

6 *Nav. mesto*.

Ekspresionistička faza časopisa *Zenit*

Veliki značaj u razumevanju i tumačenju avangardnog časopisa *Zenit* ogleda se u njegovoj početnoj orijentaciji ka umetnosti ekspresionizma. Poreklo reči ekspresionizam upućuje na različite izvore. Jedan od njih vezuje se za slikara Ž. O. Ervea (Julien-Auguste Hervé) i njegovu izložbu iz 1901. godine na Salonu nezavisnih u Parizu, kada je svoje studije prirode opisao kao ekspresivne.⁷ Međutim, ekspresionizam se kao pojam prvi put spominje 1911. godine u katalogu 22. izložbe Bečke secesije iz aprila iste godine.⁸ Umetnici koji su izlagali na toj izložbi (Brak, Deren, Pikaso, Vlamenk, Marke i Difi), do tada označavani kao fovisti ili kubisti, prvi put su tada nazvani ekspresionistima.⁹ Tokom 1912. godine i izložbe u Kelnu ekspresionizam se definiše kao umetnost novog ritma i bogatstva boje.¹⁰ Kristijan Rolfs, Ferdinand Hodler, Džejms Ensor, Edvard Munk, Emil Nolde i Ernst Barlah preteče su i moglo bi se reći osnivači ekspresionizma, koji su najpresudnije godine svog života proveli boreći se u individualnoj izolovanosti i u neprijateljskoj provincijskoj sredini.¹¹ Najveći uticaj na umetnike koji su bili zastupljeni u *Zenitu* imali su članovi ekspresionističke grupe Most (Die Brücke), formirane u Drezdenu 1905. godine. Njeni članovi su bili studenti arhitekture: Ernst Ludvig Kirchner, Fric Blejl, Erih Hekel i Karl Šmit Rotluf (Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff).¹² Osim grupe Most, vrlo uticajna je bila i grupa Plavi jahač, osnovana u Mihneni 1911. godine. Njen glavni predstavnik bio je Vasilij Kandinski (Wassily Kandinsky), a ističu se i Franc Mark, Aleksej fon Javljski i Gabrijela Minter (Franc Marc, Alexej von Jawlensky, Gabriele Münter).¹³ Takođe, nemački ekspresionizam ima izvesne elemente zajedničke sa francuskim fovizmom, dok je njihov zajednički izvor u umetnosti ar nuvoa (*Art Nouveau*), afričkoj i orijentalnoj umetnosti, kao i u delima Van Goga (Vincent van Gogh) i Gogena (Paul Gauguin).¹⁴

Ekspresionizam u sebi sadrži humanističke i pacifističke ideje, kao i čovekova unutrašnja, emotivna stanja, koja se očitavaju u različitim umetničkim formama. Micić je tim načelima bio najprivrženiji na samom početku izlaženja časopisa *Zenit*, odnosno tokom 1921. godine, nakon turbulentnih i teških vremena u kojima se Evropa nalazila posle Prvog svetskog rata. Po okončanju ratnih zbivanja, Micić se potpuno okrenuo humanizmu, čoveku i njegovim osećanjima. Upravo zato je najveći broj umetnika, što domaćih, što stranih, koji su stvarali u duhu ekspresionizma, bio najzastupljeniji na stranicama *Zenita* tokom prve godine njegovog izlaženja. Veoma važno je istaći i tipografiju časopisa, za koju su bili zaduženi Ljubomir Micić, njegov brat Branko Ve Poljanski i kasnije Jo Klek (Josip Sajsl). Naslovne strane prva tri broja *Zenita* odlikuje naglašena ekspresionističko-secesijska stilizacija zaglavljja sa neogotičkim pismom.¹⁵ Preuzimanje vizuelnog izgleda starih pisama, naročito gotičkih, jedna je od ključnih odlika nemačkih ekspresionističkih grupa i, uopšteno gledano, novih ekspresionističkih tendencija, među kojima je i *Zenit*. Važno je istaći i da su sva slova u naslovu časopisa napisana latiničnim pismom, dok je jedino ćirilično prvo slovo З (sl. 1). Paralelno korišćenje oba pisma ostaće jedna od glavnih osobenosti *Zenita* do kraja njegovog izlaženja.¹⁶ Od 4. do 6. broja zaglavljje postaje konstruktivistički geometrizovano sa dinamičnim rasporedom naziva časopisa u dijagonali, dok od 7. do 10. broja dominira vertikalno postavljeno zaglavljje, čime je omogućena veća reprodukcija na naslovnoj strani.¹⁷

Uređivačka politika Ljubomira Micića, kao glavnog urednika *Zenita*, bila je da afirmiše i objavljuje dela mladih umetnika, i domaćih i stranih. Ti slikari i grafičari koji su tada bili u usponu, još uvek neafirmisani i nepoznati široj publici i kritici, ukazuju na nove vrednosti i novo shvatanje i tumačenje umetnosti. Micić je smatrao da je nova umetnost uslovljena svojim sopstvenim principima i zakonima, nezavisnim od zakona prirode i to njegovo viđenje umetnosti predstavlja ideju epohe i moto avan-

7 W. D. Dube, *The Expressionists*, London, 1996, 18.

8 *Nav. mesto.*

9 *Nav. mesto.*

10 *Isto*, 19.

11 H. Rid, *Istorija modernog slikarstva od Sezana do Pikasa*, Beograd, 1967, 56.

12 Dube, *The Expressionists*, 23.

13 Rid, *Istorija modernog slikarstva...*, 192–193.

14 *Isto*, 52, 62.

15 Голубовић и Суботић, *Зенит 1921–1926*, 69, 100.

16 *Истито*, 69.

17 *Истито*, 100.

garde.¹⁸ Tokom 1921. godine, objavljeno je ukupno deset brojeva *Zenita*, u kojima je zastupljen veliki broj književnih i likovnih dela i reprodukcija sa naročito izraženim idejama ekspresionizma. Među umetnicima koji su sledili taj pravac i čija dela su objavljena i afirmativno prikazana u *Zenitu* bili su: Vilko Gecan, Mihailo S. Petrov, Jovan Bijelić, Egon Šile (Egon Schiele), Rolf Henkl (Rolf Henkl), Kari Hauzer (Carry Hauser), Jakoba fon Hemskerk (Jacoba van Heemskerck). Svi ti slikari su individualni i kritički orijentisani prema građanskom društvu sa početka 20. veka.¹⁹ Njihovi uzori su bili najvažniji predstavnici ekspresionističkog pokreta u evropskoj umetnosti, a to su pre svega umetnici iz grupa Most i Plavi jahač.

Micić je svoje viđenje novog slikarstva i promenjene prirode umetnosti izneo u tekstu „Savremeno novo i slučeno slikarstvo“.²⁰ Na osnovu njega vidimo da se Micić zalaže za osnovne ideje ekspresionizma, ali podržava novu umetnost koja jeste reprezent svog vremena, a istovremeno i kreator tog vremena. Njegovi stavovi su naročito formirani na idejama Vasilija Kandinskog, ruskog umetnika koji je bio jedan od najznačajnijih predstavnika apstraktnog ekspresionizma. Posebno naglašava značaj principa nemimetičnosti, slobode stvaranja, sekundarnosti forme, a prednosti „duhovnog-apstraktnog-apsolutnog“.²¹ Dalje kaže da: „ekspresionizam poseduje metafizičke kvalitete: dematerijalizuje, nemimetičan je, boja je poistovećena sa doživljajem-simfonijom, forma ima sekundarni karakter, dok je prednost data duhovnom, apstraktnom“.²²

Micić često piše i likovne kritike, u kojima najveće zamerke upućuje slikarima za njihovo nekritičko prihvatanje pariskih uzora, neinventivnost i manjak ličnih osećanja utkanih u samo delo.²³ Među njima kritikuje i Savu Šumanovića, za koga kaže da je „hladan, proračunat, deskriptivan, neindividualan“.²⁴ Retki su oni za koje Micić ima reči hvale, a među njima se ističe Jovan Bijelić, o kome govori posebno afirmativno u tekstu „Savremeno novo i slučeno slikarstvo“. Micić Bijelića smatra najpozitivnijim predstavnikom beogradske Četvorice, a naročito hvali njegovu sliku „Borba dana i noći“. U svom tekstu Micić kaže: „Bijelić je jedini ekspresionista u nas. Osetio je boju kao muziku, i daje je u svojim slikama kao simfoniju.“²⁵ Ta slika bila je reprodukovana u desetom broju *Zenita*, zajedno sa Micićevim programskim tekstom. Slika „Borba dana i noći“ bila je u Micićevom vlasništvu do kraja njegovog života, što govori da je upravo u njoj Micić prepoznao ideje apstraktnog ekspresionizma pod uticajem nemačkih ekspresionista u boji i uticaj Kandinskog na element duhovnog i nematerijalnog u umetnosti. Iz svega toga može se zaključiti da Micić umetnost vidi kao produkt društva i kao svrhu za društvo. Jedino nemimetičku, ekspresivnu, apstraktnu umetnost Micić smatra važnom i pravom.



Sl. 1. *Zenit*, naslovna strana, broj 1, februar 1921. (Izvor: Narodna biblioteka Srbije)

18 Л. Трифуновић, *Од импресионизма до енформела: студије и чланци о уметности*, Београд, 1982, 48.

19 Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 47–48.

20 Лj. Мичић, „Savremeno novo i slučeno slikarstvo“, *Zenit* 10, 1921, 11–14.

21 *Isto*, 11–12.

22 *Isto*, 11.

23 Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 50–51.

24 Мичић, „Savremeno novo i slučeno slikarstvo“, 13.

25 *Isto*, 13.

Mihailo S. Petrov (1902–1983)²⁶ jedan je od naših najznačajnijih mladih umetnika čija su dela u duhu ekspresionizma reprodukovana u *Zenitu* i on je obeležio prvu, razvojnu fazu avangardnog pokreta zenitizma, nadahnutu ekspresionizmom tokom 1921. godine. Još od samih početaka *Zenita* Micić o tada veoma mladom, devetnaestogodišnjem grafičaru Mihailu S. Petrovu piše dosta pozitivno i označava ga kao „našu novu vrednost, koju treba samo osetiti“.²⁷ Petrov je autor prvih grafika i linoreza u srpskoj umetnosti, koji su posebno rađeni za *Zenit*. Na Petrovljevu umetnost veliki uticaj su imala dela i teorijski spisi Kandinskog o unutrašnjem zvuku i čistoj, nemimetičkoj i apstraktnoj umetnosti. Takođe, upravo je Petrov preveo dela Kandinskog na srpski jezik²⁸ i bio je potpuno zaokupljen njegovim spisima i razmišljanjima o prirodi umetnosti. Kandinski je u svom radu težio da naslika jedno potpuno nepredmetno delo, ali je odmah shvatio da postoji velika opasnost da slikarstvo postane „sušta geometrijska dekoracija“ i da umetničko delo, da bi izbeglo tu zamku, uvek mora da bude ekspresivno i da izražava neko duboko osećanje.²⁹

Dela Mihaila S. Petrova koja su objavljena u *Zenitu* 1921. godine su: „Autoportret sa lulom“ (broj 6), „Fragment naših grehova“ („Današnji zvuk“) (broj 6), „Linoleum“ (broj 8), „Linoleum“ (broj 9) i „Ritam“ (broj 10). Može se reći da ta dela spadaju u najznačajnije primere srpske moderne grafike, koja su u skladu sa tadašnjim avangardnim evropskim tendencijama, i da su one vrhunac Petrovljevog likovnog stvaralaštva. Među njima se izdvaja „Autoportret sa lulom“ (sl. 2). Taj Petrovljev linorez je u celini urađen u duhu zenitističkog pokreta. Autoportret je gotovo apstraktan, u ekspresionističkom duhu, i može se videti snažan uticaj grafičkih radova drezdenske grupe Most.³⁰ Sa sigurnošću se to Petrovljevo delo može okarakterisati kao jedno od naših najznačajnijih dela ekspresionizma u kome su jasno izražene osnovne odlike ekspresionističke grafike: izlomljena forma, oštar i šiljat gotski crtež, lako i brzo povučen potez, odmeren odnos svetlog i tamnog i snažne deformacije lika.³¹ Preostale grafike Mihaila S. Petrova koje su objavljene u *Zenitu* rađene su namenski za taj časopis i potpuno slede odlike „Autoportreta sa lulom“. Dominantni su kontrasti crne i bele boje, izlomljen i deformisan crtež i gotovo apstraktan i asocijativan karakter likovnih predstava, u kojima su u nagovešajima vidljivi elementi koji odgovaraju nazivu grafike, kao što je, na primer, „Ritam“. Petrov je u *Zenitu* objavio i pesme „Fragment naših grehova“ i „Ritmi iz pustinje. Pesme nalik na pismo“.³² Međutim, Micić ubrzo raskida saradnju sa Petrovim, iako su 1924. godine ponovo uspostavili kontakt. Micićeva preka i ćudljiva narav verovatno je jedan od razloga prestanka njihove saradnje, o čemu se nešto može naslutiti i iz pisama koje je Petrov uputio Miciću, a koja se danas čuvaju u Zaostavštini Ljubomira Micića u Odeljenju za arhivsku i dokumentarnu građu Narodnog muzeja u Beogradu.³³ Najveći značaj Mihaila Petrova za razvojnu



Sl. 2. Mihailo S. Petrov (Petrović), „Autoportret sa lulom“, 1921, linorez na papiru, I: 35,6 cm x 22,7 cm, pr: 25 cm x 19, 8 cm, GMS/U 4108 (Izvor: Galerija Matice srpske u Novom Sadu)

26 Više o M. S. Petrovu videti: J. Denegri, „Likovni umetnici u časopisu *Zenit*“, u: *Srpska avangarda u periodici*, Novi Sad, 1994, 431–442; T. Вићентић, *Михаило С. Петров: уметносћ на иоклон*, Beograd, 2013.

27 *Исцїо*, 55, 357.

28 *Исцїо*, 56.

29 Rid, *Istorija modernog slikarstva...*, 190–191.

30 Трифуновић, *Од импресионизма до енформела...*, 48.

31 *Нав. месцїо*.

32 Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 357.

33 С. Мереник, „Одабрана писма из Заоставштине Љубомира Мицића. Петров, Клек и Кандински пишу Мицићу“, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 15, Beograd, 2019, 23–48.



Sl. 3. Jovan Bijelić, „Borba dana i noći“, 1921, ulje na platnu (Izvor: Muzej savremene umetnosti u Beogradu)

fazu časopisa *Zenit* 1921. godine odnosi se upravo na njegovu pripadnost i ekspresionističkoj i apstraktnoj umetnosti.

Jovan Bijelić (1884–1964)³⁴ drugi je naš umetnik koji je svojim radovima obeležio početnu, ekspresionističku fazu *Zenita*. Bijelićev celokupan slikarski opus najviše se vezuje za pejzaže naglašenog kolorizma, ali je njegova umetnost bila u različitim vremenskim periodima pod uticajima impresionizma, ekspresionizma, gotovo apstraktnog, postkubizma, futurizma i slikarstva u duhu geometrijske stilizacije. Jedna od najpoznatijih i najznačajnijih slika njegovog ranog perioda je „Borba dana i noći“ iz 1921. godine (sl. 3). Na nastanak te slike rađene u duhu apstraktnog ekspresionizma, koji tada gotovo nije ni bio poznat u našoj sredini, uticao je Bijelićev tromesečni boravak u Berlinu u Drezdenu 1921. godine kada je bio u prilici da vidi radove nemačkih ekspresionista, članova grupa Most i Plavi jahač³⁵, koji su očigledno ostavili snažan utisak na njega i inspirisali ga da i on naslika nešto u tom stilu. Slika „Borba dana i noći“ objavljena je u desetom broju *Zenita* u decembru 1921. godine i smatra se jednim od najavangardnijih dela nastalih pod uticajem evropske umetničke scene u našoj sredini, sa posebnim ugledanjem na ekspresionističko-futuristička dela. Na slici se jasno uočavaju elementi apstrakcije u duhu teorija Kandinskog, izražen kolorit, u kojem dominiraju crna, zelena i žuta boja, i dinamičan i ritmičan izgled celokupne kompozicije koji se ogleda u naglašenim geometrijskim oblicima. Slika je ostavila posebno dobar utisak na Micića, koji u svom već spominjanom tekstu izuzetno afirmativno piše o njoj i o Bijeliću i kaže da je on „jedini u nas ekspresionista, koji je osetio boju kao muziku i daje je u svojim slikama kao simfoniju“.³⁶ Bijelićevo delo se može identifikovati sa slovenskom melanholijom i poetičnošću i u njemu je Micić prepoznao apstraktan način mišljenja, individualnost i intuiciju u skladu sa teorijama Kandinskog.³⁷ „Borba dana i noći“ je reprodukovana u desetom broju *Zenita* na istim stranicama na kojima i Micićev tekst „Savremeno novo i slučajno slikarstvo“, što samo govori o tome koliko je glavni urednik *Zenita* smatrao dragocenom ovu sliku, što je i dokazao time što ju je držao u svojoj kolekciji sve do smrti 1971. godine. Slika se danas nalazi u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Bijelić 1921–1922. godine radi crtež „Portret Branka Ve Poljanskog“ u duhu geometrijske stilizacije sa vidljivim uticajem postkubističkog slikarstva. Lik Branka Ve Poljanskog može se poistovetiti sa nekim portretom koji je radio Pablo Pikaso jer dominiraju eksperimentalna obrada

34 Više o J. Bijeliću videti: С. Чупић, *Београд Јована Бијелића*, Београд, 2014; С. Чупић (ур.), *Јован Бијелић: (1884–1964): зборник радова поводом обележавања њедесетих годишњице од смрти уметника*, Нови Сад, 2015.

35 Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 296–297.

36 Micić, „Savremeno novo i slučajno slikarstvo“, 13.

37 *Nav. mesto*.

i stilizacija ljudskog lika sa naglašenim karakternim crtama portretisane ličnosti.³⁸ I taj Bijelićev portret se nalazio u Micićevoj kolekciji.

Dela Vilka Gecana (1894–1973), slikara i grafičara, spadaju među prva dela ekspresionističke orijentacije kod nas koja su objavljena u *Zenitu*. Najveći uticaj na njega u ranoj fazi imala su dela Miroslava Kraljevića, da bi se potom usmerio ka ekspresionističkom načinu izražavanja, naročito u seriji crteža „Klinika“ iz 1920. godine, koju Micić visoko ocenjuje u likovnoj kritici „Kroz Proljetni salon 1920“.³⁹ Gecan u istom tonu nastavlja radeći mapu litografija „Ropstvo na Siciliji“ iz 1921. godine, koje evociraju njegovo zarobljeništvo u Prvom svetskom ratu, i slike „U ropstvu“, „Kod stola“, „Cinik“, „U krčmi“. Na nekim od tih dela vidljivi su elementi kubističke geometrizacije i emocije koje upućuju na grotesku i sarkazam.⁴⁰ Već u prvom broju *Zenita* reprodukovana je Gecanov crtež „Luđak“.⁴¹ U prvom planu prikazana je muška figura, čiji je lik gotovo u celini nacrtan tamnim tušem. Na osnovu izraza njegovog lica, neke vrste krika, i prekrštenih ruku, koje verovatno asociraju na već spomenuto zarobljeništvo na Siciliji u Prvom svetskom ratu, može se zaključiti da je u pitanju prikaz čoveka koji se nalazi u teškom psihičkom stanju, što nagoveštavaju i tamni obrisi iza njega, upućujući na izgled neke tamnice. Taj Gecanov crtež, i po tehnici i po emociji koju donosi, spada među najznačajnija dela ranog ekspresionizma u našoj sredini. Naredni Gecanov crtež je „Konstrukcija za portret cinika“.⁴² Takođe rađeno tehnikom tuša, to delo je po svojim karakteristikama i tonu dosta slično njegovom crtežu objavljenom u prvom broju *Zenita*, s tim što su ovde vidljive primese geometrizovanog kubizma. Među ostalim delima tog slikara, za istoriju *Zenita* važno je spomenuti „Portret Anuške Ljubomira Micića“, takođe iz 1921. godine, koji se nalazio u Micićevoj kolekciji, a danas je u Narodnom muzeju u Beogradu, kao deo Micićeve zaostavštine. Slikom dominira tamni kolorit Anuškinе haljine i šešira, koji joj zaklanja lice, ali je najvažnije to što taj portret predstavlja vredno svedočanstvo o slikarevoj prelaznoj fazi od čisto ekspresionističkog stava ka izraženijem i zastupljenijem konstruktivnom principu.⁴³

Egon Šile (1890–1918)⁴⁴, austrijski slikar i grafičar, najpoznatiji po svojim delima rađenim u duhu ekspresionizma, jedan je od najznačajnijih stranih umetnika čija dela su reprodukovana u *Zenitu*, iako je u to vreme bio dosta osporavan u bečkim krugovima. Ljudske figure i portreti su glavne teme njegovih crteža, dok pejzaži zauzimaju najveći prostor na njegovim slikama, uljima na platnu, na kojima nema ljudi ili životinja.⁴⁵ Glavna odlika njegovih crteža i akvarela jeste naglašeni erotizam. Na naslovnoj strani trećeg broja *Zenita* iz aprila 1921. godine objavljen je crtež sa naslovom u originalu „Weltwehmut“ („Svetska nostalgija“). Na njemu je prikazana muška figura, naga do pojasa, u iskrivljenom položaju, čiji izraz lica nagoveštava strah i bol i podseća na njegov „Autoportret“ iz 1910. godine.⁴⁶ U istom broju *Zenita* objavljen je i Šileov crtež „Dirne“ („Devojčura“), koji je potpuno u skladu sa prikazom aktova koje radi, gde logično naglašava erotičnost i senzualnost, naročito ženskih likova, koji mogu biti i prikriveni kao u ovom slučaju. Njegov „Autoportret“ je reprodukovana na naslovnoj strani četvrtog broja *Zenita* iz maja 1921. godine. Samo glava i ispružene ruke su jasno nacrtane na beloj pozadini, dok su ostali delovi tela izostavljeni. Izraz lica je nespokojan, nemiran, a položaj ruku je takav da izgleda kao da se Šile brani od nekoga ili nečega. Još dva njegova crteža su objavljena u *Zenitu*, a to su „Eremiten“ („Pustinjaci“) u trećem broju, gde vidimo dve muške figure prikazane do pojasa, naslonjene jedna na drugu, u crnim ogrtačima sa iskrivljenim glavama i bolnim i žalosnim izrazima lica, i crtež „Liegende Frau“ („Žena koja leži“) sa naglašenom erotičnošću.

U *Zenitu* su objavljena i dela u duhu ekspresionizma manje poznatih evropskih umetnika Rolfa Henkla, Jakobe van Hemskerka i Karija Hauzera. Rolf Henkl (1894–1971) bio je austrijski filolog i pisac. U petom broju *Zenita* iz juna 1921. godine objavljen je njegov ekspresionistički autoportret,

38 Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 297.

39 *Истио*, 308.

40 *Нав. месито*.

41 Crtež „Luđak“ nalazi se u Modernoj galeriji u Zagrebu.

42 Predložak za sliku „Cinik“ koja se nalazi u Modernoj galeriji u Zagrebu.

43 Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 308–309.

44 Više o E. Šileu videti: F. Whitford, *Egon Schiele*, New York, 1986.

45 Dube, *The Expressionists*, 194.

46 *Isto*, 192–193.

rađen prema principima filmskih efekata, a po žanru blizak filmu „Kabinet doktora Kaligarija“.⁴⁷ Lik kao da izranja iz tame i deluje kao mistična bela maska tamnih, jedva vidljivih očiju, dok su u prvom planu beli prsti dugih noktiju sa prstenjem.

Jakoba van Hemskerk (1876–1923) bila je holandska slikarka. Veliki tekst preveden sa francuskog jezika posvećen njoj objavljen je u osmom broju *Zenita*. Autorka teksta je njena prijateljica, kolekcionarka i pisac Mari Tak van Portvliet.⁴⁸ Uz tekst su reprodukovana dva Jakobina rada iz 1920. godine, „Stakleni prozor br. 17“ i „Slika br. 107“.⁴⁹ Oba dela, a pogotovo prvo, odlikuje atmosfera mistike i tajanstvenosti, sa naglašenim ritmično isprepletanim linijama u prvom planu, koje posmatrač vidi kroz prozor, dok deluje da se u pozadini nalazi isprekidani most koji vodi preko reke.

Kari Hauzer (1895–1985)⁵⁰, austrijski slikar, grafičar i književnik, poslednji je u nizu mladih i manje poznatih umetnika, čija je dela u duhu ekspresionizma objavio *Zenit*. Hauzer je najpoznatiji po svojim grafikama i litografskim mapama.⁵¹ Njegova jasna orijentacija prema ekspresionizmu vidljiva je na grafičkim radovima „Ljubavnici“ i „Dečak“, objavljenim u osmom broju *Zenita*, uz tekst već spomenutog Rolfa Henkla, koji ističe uticaj kubizma na Hauzerova dela i dominantan mističko-koloristički ekspresionizam.⁵² Obe grafike prikazuju aktove, na kojima su naročito naglašeni kontrasti svetlog i tamnog, dinamizam njihovih tela, isprepletanost i određena melanholičnost koja se može naslutiti.

Formiranje prvog avangardnog časopisa *Zenit* u Kraljevini SHS 1921. godine i njegova okrenutost ka ekspresionizmu u prvih deset brojeva izuzetno su važni za celokupno razumevanje njegove ideološke strukture. Prateći savremene tokove, *Zenit* je išao u korak sa najznačajnijim evropskim avangardnim časopisima tog vremena. Ekspresionizam je na samom početku dvadesetih godina 20. veka bio jedan od najaktuelnijih i najzastupljenijih umetničkih pravaca, koji je nakon razaranja i nesreća Prvog svetskog rata želeo da istakne čovekova unutrašnja osećanja, koja su plod tih društvenih i kulturnih okolnosti, kako tokom Velikog rata, tako i nakon njegovog završetka. U tom pravcu se kretao i *Zenit*, objavljujući reprodukcije dela mladih i nepoznatih umetnika, koji su stvarali u duhu ekspresionizma, sa naglaskom na emocijama pojedinca. *Zenit* je, sledeći ideje ekspresionizma u prvim brojevima, u prvi plan jasno stavio čoveka i njegovo duševno stanje u skladu sa tadašnjim društvenim i kulturnim prilikama. Glavni cilj ovog rada bio je da se istaknu osnovne i prvobitne ideje zenitizma kao pokreta, njegovo formiranje i uobličavanje, umetnost ekspresionizma koja je bila dominantna u prvim brojevima *Zenita* 1921. godine i glavni primeri i umetnici čija su dela reprodukovana.

47 Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 383–384.

48 *Исџо*, 383.

49 *Нав. месџо*.

50 Више о К. Хаузеру видети: А. Хусслеин-Арко (ед.), *Carry Hauser*, Vienna, 2012.

51 Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 381.

52 *Исџо*, 382.

Koncept nove umetnosti u izdanjima i aktivnostima časopisa *Zenit* 1921–1926: strategija ili deskripcija*

Jasmina Čubrilo

„Zbog toga ništa nije tako novo i moderno kao moderni kult novog.“

Podoli¹

„Pojam novog doduše nije pogrešan, nego suviše uopšten i nespecificovan, da bi se ono što je presudno u takvom prekidu sa tradicijom precizno predstavilo.“

Birger²

Ljubomir Micić je u prvom broju *Zenita*, internacionalne revije za umetnost i kulturu, kako je stajalo u zaglavlju, u svom uvodnom tekstu na naslovnoj strani uveo pojam novog proglašavajući Novog Čoveka, Novu Deceniju, Novu Umetnost koju objašnjava kao Novi Duh „koji stvara... nove vrednosti, nove oblike“ i implicitno je identifikuje sa ekspresionizmom i zenitizmom.³ Boško Tokin u drugom broju već nazivom teksta na naslovnoj strani afirmiše kategoriju novog („Mladi reakcionari i novi duh“), čiji smisao vezuje za dinamizam, vitalnost, inovativnost i smelost („Novo se stvaralo i stvara težeći sve višem i višem. Stvara se put suncu – idući... Stvara se penjući se i rušeći“), a za novu umetnost kaže da je internacionalna i da „konačni cilj nije samo izraziti težnje vremena, niti ući samo u suštinu mnogobrojnih problema više vremenskih nego večnih, nego je preko i kroz suštinu današnjih problema doći do Suština“ i zaključuje da „ima novoga i da tim novim tek počinje akcija jugoslavenske književnosti i umetnosti“ kao što „time počinje unošenje našeg u evropsku književnost i umetnost“.⁴ U prva tri broja *Zenit* je revija za umetnost i kulturu, a od četvrtog (maj 1921) postaje i deklariše se kao revija za novu umetnost. Od dvobroja 17/18, odnosno od tzv. ruske sveske (1922), *Zenit* postaje časopis za zenitizam i novu umetnost, a od osmobraja 26/33 (1924) pa do broja 35 (1924) *Zenit* je kalendar nove umetnosti i savremenog života. Od 36. do 41. broja (1925–1926) *Zenit* je internacionalni časopis nespecificovan za neku oblast, u broju 42 (1926) on je ponovo kalendar za novu umetnost i savremeni život, dok je poslednji broj 43 (1926) opet samo međunarodni časopis. Iako se u gotovo svakom broju *Zenita* u objavljenim tekstovima, bez obzira na njihovu formu, vrstu ili namenu (manifest, prikaz, likovna kritika ili rasprava), referiše ili promovise nova umetnost, Micić tek u broju 34 (novembar 1924) objavljuje svoj duži tekst pod nazivom „Nova umetnost“, po tipu blizak programskom tekstu, napisan povodom otvaranja Prve međunarodne Zenitove izložbe nove umetnosti i odmah zatim, u broju 35 (decembar 1924), još jedan, pod istim nazivom, koji je, prema podnaslovu, zapravo bio tekst 'konferencije', odnosno predavanja koje je, prema nepotpisanom prikazu Zenitove međunarodne izložbe objavljenom u osmobraju 26/33 (oktobar 1924), Micić držao skoro svakom

* Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije *Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa* (br. 177013).

1 R. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, 1975, 233.

2 P. Birger, *Teorija avangarde*, Beograd, 1998, 98.

3 Lj. Micić, „Čovek i umetnost“, *Zenit* 1, februar 1921, 1–2.

4 B. Tokin, „Mladi reakcionari i novi duh“, *Zenit* 2, mart 1921, 1–4.

posetiocu „ne puštajući nikoga da sam luta u lavirintu i da ima svoje mišljenje, koje isključuje mogućnost pravilnog posmatranja“.⁵

Zamisao novog je jedna od temeljnih pretpostavki avangardne umetnosti i generalno pozitivan zahtev u modernizmu. Moderni, kako kaže Pođoli (Renato Poggioli), smatraju novo gotovo uvek apsolutnim, to je suštinski aspekt novine moderne ideje novog i modernosti nove ideje modernog.⁶ Novo je, drugim rečima, značilo otuđenje od postojećih kulturnih, estetičkih, stilskih modela, preciznije, oblikovalo se kao posledica „stvaranja sadašnjosti i budućnosti ne na osnovama prošlosti već na ruševinama vremena“.⁷ Pođoli je zastupao ideju da se namera da se stvori novo u okviru avangardi realizovala kao uspostavljanje novog duhovnog jezika i nove morfologije u umetnosti proizašle iz tehničkih istraživanja, dok Birger (Peter Bürger) tome dodaje i društvenu dimenziju. Naime, kategorija novog obuhvata ne samo radikalni prekid sa onim što je prethodno važno (umetnički postupci, stilski principi, celokupna tradicija) i uvođenje kvalitativno različitih promena u umetničkim sredstvima već i promenu sistema reprezentacije, promenu na osnovu koje bi bilo moguće zamisliti celu novu osnovu za društvenu praksu.⁸

Smisao novog se i u umetnosti i u teoriji dovodi u blisku vezu ili se objašnjava pojmovima inovacije, istraživanja/eksperimenta, kreativnosti, originalnosti, autentičnosti, Drugosti u najširem mogućem smislu, od pretpostavljanja sebe kao Drugosti u odnosu na postojeće vrednosti, konvencije, predrasude, tradiciju, pa do uključivanja različitih vidova Drugosti u konstruisanju sopstvene (i inovativne) posebnosti. Inovacija nastaje kao rezultat umetničkog istraživanja koja umetniku omogućuje proširivanje, transformisanje i pronalaženje novih načina izražavanja, zatim postupaka, materijala i medija realizacije umetničkog rada, a može da uključi i želju za detaljnom rekonstrukcijom društva. U tom smislu, inovacija predstavlja prevrednovanje postojećih vrednosti, promenu aksioloških granica koje odvajaju vredne kulturne arhive od sekularnog prostora,⁹ odnosno koje odvajaju normirano i normativizovano postojeće od promenljivih i nepouzdatih aspekata i tokova savremenosti i u principu je orijentisana ka kreiranju 'stabilnog' konteksta za NOVO: nove forme, nove predloge, nove umetničke 'argumente'. Koncept kreativnosti ukazuje na stvaralački čin / stvaralačku akciju kao mesto porekla novog i iz te perspektive Grojs, na primer, uviđa suptilno pomeranje u značenju između koncepta inovacije i koncepta kreacije iako je NOVO konačni efekat delanja i jednog i drugog koncepta.¹⁰ Originalnost je konceptualna, ideološka, estetička i teorijska umetnička dogma modernizma o posebnosti, izvornosti i inovativnosti umetničkog čina i dela koje iz njega proizlazi. Originalnost i njome pokazana autentičnost modernističkog/avangardnog umetnika bila je jedan od supstancijalnih aspekata identifikacije modernog subjekta, odnosno egzistencijalno izdvojene i celovite stvaralačke individue. Ona se u umetnosti 20. veka mogla manifestovati, s jedne strane, na planu izvođenja ili autorstva kao što je slučaj u onim tendencijama koje se oslanjaju na poetike izraza i, s druge strane, na konceptualnom planu, kada se umetnik, zbog toga što njegovo delo posredstvom tehnologije, upotrebe postojećih predmeta masovne potrošnje ili zbog kolektivnog rada postaje impersonalno, odriče originalnosti na nivou izvođenja, dok na nivou koncepta zadržava uverenja o novom, neobičnom, posebnom ili izuzetnom autorstvu. Pođoli govori da je originalnost poruke važnija od novine eksperimenta (dajući sebi argument u prilog tvrdnji da je moderni genije suštinski avangardan).¹¹ Koncept originalnosti prema mišljenju Rosalind Kraus (Rosalind Krauss) predstavlja konstantu u diskursima o avangardi/modernizmu i u njenom tumačenju njegov smisao za umetnike avangardi nije proizlazio iz revolta ili odbacivanja tradicije već je principijelno imao značenje doslovnog početka, u smislu rađanja, početka od nule, sadašnjosti doživljene *de novo*, iz čega dalje zaključuje da avangardna umetnička praksa teži da otkrije da je 'originalnost' samo radna pretpostavka koja nastaje iz ponavljanja zahteva za 'originalnošću' (tj. da je kopija fundamentalna za koncept originala).¹²

5 Anon., „Prva međunarodna izložba nove umetnosti u Beogradu (sala „Stankoviћ“ 9–19. april 1924.)“, *Zenit* 26/33, oktobar 1924, bez paginacije (29).

6 Pođoli, *Teorija avangardne...*, 233, 234.

7 *Isto*, 236.

8 Birger, *Teorija...*, 77.

9 B. Groys, *Du Nouveau*, Nimes, 1995, 58–66, 71.

10 *Isto*, 71.

11 Pođoli, *Teorija avangardne...*, 243.

12 R. Krauss, „The Originality of the Avant-Garde“, in: R. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge USA, 1995, 157.

Iz ovog sažetog mapiranja i relacioniranja nekih od osnovnih koncepata na kojima počiva avangarda možemo da zaključimo da pojam avangarde, osim toga što je funkcija diskursa o originalnosti i o autentičnosti, predstavlja i funkciju disursa o inovaciji, odnosno o novom. To NOVO se nikada ne rađa pasivno ni automatski; ono se razvija iz dijalektičkog i kritičkog razmišljanja o kontekstu iz kojeg ili u kojem je isprovocirano njegovo nastajanje.

Nova umetnost u okviru zenitizma definisana je u kontekstu kraja Prvog svetskog rata i stvaranja nove države, a potom i uobličavanja principa na kojima će ta nova država, obeležena dinamičnim nacionalnim i klasnim interesima, biti organizovana kao i njenim isto tako dinamičnim političko-ekonomsko-kulturnim odnosima i vezama sa geopolitički 'prepakovanom' i stoga 'novom', drugačijom Evropom. Ukratko, izdvajaju se dva pristupa u konceptualizovanju i davanju smisla sintagmi nova umetnost u zenitističkoj časopisnoj produkciji.

Prvi je preskriptivan, programski, dok je drugi deskriptivan, sa retkim naznakama teorijskih razmatranja. Prvi je uži, uvodi sintagmu umreženu sa već poznatim terminima kojima se imenuju konkretni umetnički fenomeni na početku 20. veka, opštim sintagmama kojima se opisuje savremeno raspoloženje i novim koje predlažu Micić i njegov krug, te uspostavlja gotovo tautološki odnos među pojmovima, objašnjavajući jedne drugima. Drugi pristup je širi, deskriptivan, opisuje i određuje novu umetnost putem njenih identifikacija izvedenih u odnosu na već postojeće umetničke fenomene. Mogao bi se izdvojiti još jedan, treći pristup, zasnovan na 'apropriaciji' postojećih programskih, deskriptivnih, teorijskih ili mešovitih formulacija i objašnjenja nove umetnosti u prevodima već postojećih tekstova evropskih avangardnih umetnika ili onih koji su za *Zenit* pisali, a čijim su se objavljivanjem pokazivali internacionalni učinci i avangardni duh zenitizma. Time se časopis *Zenit* legitimisao kao još jedna platforma za istovremenu samoprezentaciju i razmenu i razvoj avangardnih diskusija, a zenitističke formulacije su postajale referentne u tom komparativnom okruženju.¹³

Primeri prvog su uglavnom programska zastupanja pojma nova umetnost u Micićevim tekstovima. Micić već u prvoj svesci u uvodnom tekstu pod nazivom „Čovek i umetnost“ govori o Novom čoveku, Novoj deceniji, rođenju Novog čoveka i Novoj umetnosti koju odlikuje tragična snaga koja „leži u očajnom krik: čoveka!“¹⁴ i koja predstavlja Novi Duh koji stvara. Umetnikov važan nagon je, smatra Micić, da stvara i, ako se tome doda nešto kasnije iznesen stav da „umetnost mora biti stvaranje novog“¹⁵, dalo bi se zaključiti da umetnik može da bude samo onaj ko poseduje Novi Duh, da je Novi Duh preduslov *sine qua non* postajanja umetnikom, a da je Nova umetnost proizvod stvaranja Novog Duha/umetnika. Konačno, veoma je važno i to što Micić u svom uvodnom tekstu prve sveske *Zenit* određuje kontekst u kojem je egzistencija svega novog jedino moguća: „Zenitizam bez ikakove maske izlazi pred mladu Jugoslaviju i naveštava svoje rođenje: Novi čovek! Novi duh! Nova umetnost!“¹⁶ Drugim rečima, novonastalu državu vidi kao adekvatan okvir ili prostor ili generator Novog čoveka, duha i umetnosti, mogućnost početka od nule, realnost u kojoj je moguće sadašnjost iskusiti *de novo*. I u sledećim sveskama Micić na taj način razvija ideju nove umetnosti, s tim što programsko-preskriptivno zastupanje te ideje intenzivira 1923. godine, što može da bude posledica sve većeg konfrontiranja u zagrebačkoj sredini, prelaska u Beograd i konačno promocije Zenitove galerije, odnosno međunarodne kolekcije, kao primera realizovanih nastojanja zenitizma, iako Micić nikada, zapravo, nije uspeo da svojim kustosko-galerijskim angažmanom od zenitizma napravi brend kao što su to učinili, primera radi, Kanvajler (Daniel-Henry Kahnweiler) od kubizma i Valden (Herwarth Walden) od ekspresionizma.¹⁷ Dakle, Micić u još jednom od programskih tekstova „Duh

13 Primera radi: I. Erenburg, „Ipak se kreće“, *Zenit* 11, februar 1922, 2; I. Erenburg, El Lisicki, „Ruska nova umetnost“, *Zenit* 17–18, septembar–oktobar 1922, 50–52 (o nastanku dvobroja videti: J. Čubrilo, „Yugoslav Avant-garde Review *Zenit* [1921–1926] and Its Links With Berlin“, *CENTROPA* 12, 3, September 2012, 234–252); T. van Doesburg, „Volja ka stilu (fragment)“, *Zenit* 24, maj 1923, bez paginacije (4); V. Кандински, „Апстрактна уметност“, *Зенић* 36, октобар 1925, без paginacije (7–8); V. Кандински, „Апстрактна уметност“, *Зенић* 37, новембар–децембар 1925, без paginacije (7–9); B. Гропијус, „Интернационална архитектура“, *Зенић* 40, април 1926, без paginacije (11–12).

14 Micić, „Čovek i umetnost“, 1–2.

15 Anon., „Kolektivna izložba Vilka Gecana“, *Zenit* 8, oktobar 1921, 10.

16 Micić, „Čovek i umetnost“, 2.

17 Van den Berg (Hubert van der Berg) i Fenders (Walter Fähnders) ukazuju na to da su prvi -izmi isprva imali karakter robne marke (trade mark) i upravo za primere navode tu dvojicu galerista i pokrovitelja kubizma i ekspresionizma. H. van den Berg, V. Fenders (ur.), *Leksikon avangarde*, Beograd, 2013, 11.

Zenitizma“ u svesci broj 7 (1921) zenitizam određuje kao novu umetničku afirmaciju, odnosno kao umetnost koju stvara bogat duh i koja stvara novu misao, a balkanskog čoveka promovise kao prvog zenitistu;¹⁸ zatim u svesci broj 21 (1923) objavljuje predavanje koje je održao u januaru 1923. godine u Beogradu i Zagrebu, u kojem kaže da je „zenitizam novoumetnički pokret koji je stvoren na Balkanu“ i „Umetnost je mrtva da živi nova umetnost“,¹⁹ u osmobraju 26–33 (1924) u formi parole se tvrdi da je „zenitizam definitivno pokret za sintezu nove umetnosti“,²⁰ a u svesci broj 43, u svojevrsnom epilogu-rekapitulaciji pokreta, opet programskog karaktera, zaključuje se da „nova umetnost, kako je mi zamišljamo i kako smo je oduvek zamišljali nema i ne može da ima korena u današnjem društvu, kome jednodušno služe neprijatelji zenitizma kao slepo oruđe“, jer su „svi protiv zenitizma sem – zenitista. ... zenitisti su već šest godina jedini borci za novo i jedini tvorci novoga... Zenitizam je nadmoćan po svojim novim i originalnim tvorevinama“.²¹ Posebno mesto, čini se, zauzima Micićevo obrušavanje na autokolonizovanje jugoslovenske kulturne i umetničke sredine: „Svi se inače rado krštavaju tuđim imenima stranih pokreta (futurizam, ekspresionizam, dadaizam, nadrealizam) i ako im je njihova suština nepoznata. Sve sve, samo ne zenitizam, koji je svima pomrsio račune krijumčarenja i koji je svima omražen i zato što je bojkotovao i što nije stran pokret. ... Zenitizam je nadmoćan po svojim novim i originalnim tvorevinama, po svojoj sadržini, po svojoj etičkoj i varvarskoj osnovi.“²² Dakle, dva zaključka ovde mogu da se izdvoje: prvi, da je zenitističko razumevanje prvo ekspresionizma a onda i drugih –izama bilo dijaloško a ne autokolonizujuće (konačno, Micić u prvoj svesci *Zenita* za zenitizam kaže da je „apstraktni metakozmički ekspresionizam“²³), i drugi, da je zenitizam kategorično izjednačen sa novom umetnošću, sa NOVIM (koje je naravno i originalno), iako do kraja izmiču ili nedostaju konkretnija značenja forme, sadržine, medija i etičkih postulata zenita da bi se smisao i kvalitet NOVOG razumeo, osim da se objašnjava kao nešto što je originalno i što predstavlja, prema Micićevim rečima, „uništavanje sve tradicije“.²⁴ Naravno, za našu temu bi trebalo da bude najvažniji Micićev tekst objavljen u svesci 34 u novembru 1924. godine pod nazivom „Nova umetnost“, povodom završene Prve međunarodne Zenitove izložbe nove umetnosti. Taj tekst, naravno, programski po tipu, sažima sve ideje o novoj umetnosti koje su prethodnih godina bile kristalisane na stranicama časopisa, ali i u praksi. Dakle, u tom tekstu se nova umetnost konačno identifikuje sa zenitizmom: „zenitizam hoće da sintetizuje novu umetnost pomoću balkanske stvaralačke elementarnosti i bori se sa balkanizaciju Evrope. ... zenitizam je totalizator savremenog života i nove umetnosti. ... nova umetnost: zenitizam... Nova umetnost treba da je život u životu. Nova umetnost mora postati novi život na starom sferskom ostrvu koje zovemo globus. Nova umetnost uslovljena je svojim sopstvenim principima, svojim sopstvenim zakonima, nezavisnim od zakona prirode. To je jedino ispravno i jedino kako treba da bude. Zašto? Zato što stojimo na gledištu apsolutnog stvaranja i apsolutnog pronalaženja... stvaranje, pronalaženje, originalnost i delo naši su aksiomi koji obuhvataju sve naše napore. Novim umetnicima nisu nepoznati zakoni geometrije, fizike, optike, statike ili mašinske konstrukcije.“²⁵ Drugim rečima, u tom tekstu se sistematizuju opšta mesta avangardnih pokreta o novoj umetnosti s tom razlikom što se interpretira odnosno identifikuje sa zenitizmom koji sam po sebi nije nikada u formalno-idejnom smislu i u samoj umetničkoj praksi do kraja uverljivo artikulisan kao, primera radi, konstruktivizam, nadrealizam, suprematizam itd. Za razliku od mnogih evropskih avangardnih umetnika koji su u svojim umetničko-teorijskim praksama konceptualizovali neko specifično NOVO i svojim formulacijama manje ili više analitički i sistematično u hibridnim, programsko-teorijskim tekstualnim iskazima proširivali i obogaćivali terminološki i pojmovni aparat (primera radi Maljevičev „novi slikarski realizam“²⁶ PROUN Ela

18 Lj. Micić, „Duh Zenitizma“, *Zenit* 7, septembar 1921, 3, 4.

19 Lj. Micić, „Zenitizam kao balkanski totalizator novog života i nove umetnosti“, *Zenit* 21, februar 1923, bez paginacije (1).

20 *Зенић* 25, фебруар 1924, без пагинације (10); *Зенић* 26–33, октобар 1924, без пагинације (19).

21 Љ. Мицић, „Легенда о мртвом покрету“ или између зенитизма и антизенитизма“, *Зенић* 43, децембар 1926, 1, 10.

22 *Истио*, 8, 10.

23 Micić, „Čovek i umetnost“, 2.

24 Micić, „Duh Zenitizma“, 3.

25 Љ. Мицић, „Нова уметност“, *Зенић* 34, новембар 1924, без пагинације (4–6).

26 K. Maljevič, „Od kubizma i futurizma ka suprematizmu, Novi slikarski realizam“, u: S. Mijušković, *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Beograd, 2003, 96–114.

Lisickog,²⁷ Grosve [Georg Grosz] 'nove slike',²⁸ Dusburove [Theo van Doesburg] i Mondrijanove [Piet Mondrian] nove plastične umetnosti²⁹), rasprava o Zenitovoj artikulaciji nove umetnosti nije tako konzistentno izvedena. Poetski formulisane eksplikacije pokretačke snage Balkana i njegovog potencijala sveukupnog prevrednovanja otelotvorenih u predloženom i zastupanom konceptu Barbarogenija samo nagoveštavaju da je Barbarogenije specifikum zenitističkog koncepta nove umetnosti, ali bez upuštanja u konkretnije razrade i detaljnija pojašnjenja.

Drugi, deskriptivni pristup konceptu nove umetnosti sa retkim naznakama teorijskih razmatranja Micić sa saradnicima paralelno razvija u svim sveskama *Zenita*: u drugom i trećem broju objavljeni su Tokinovi rani opisi nove umetnosti kao internacionalne umetnosti utemeljene na idejama ekspresionizma, futurizma, kubizma;³⁰ u svesci broj 3 Poljanski je objašnjava na primeru umetnosti Paula Klea (Paul Klee);³¹ Micić prepoznaje novu umetnost u „svim umetničkim pravcima poslednjih dveju decenija“,³² zastupa je u objavljenom predavanju koje je održao u Beogradu i Zagrebu u januaru 1923. godine,³³ odnosno promoviše je u nazivu i najavi Prve međunarodne Zenitove izložbe nove umetnosti, u publikovanom katalogu dela koja će na njoj biti izložena,³⁴ u prikazu same izložbe³⁵ i u formi objavljenih 'konferencija održanih na otvorenju prve međunarodne izložbe u Beogradu'.³⁶ Odstupanje od čisto deskriptivnog u pravcu nagoveštaja teorijskog mišljenja uočava se u nekoliko Micićevih tekstova. U „Savremenom novom i slučenom slikarstvu“ pravi razliku između umetnosti i slikarstva te kaže da je „slikarstvo umetnost drugoga reda a veština prvoga reda“. S tim u vezi, taj uvid o slikarstvu se razvija iz kritike ugledanja, po Micićevom mišljenju bez razumevanja, na kubizam i ekspresionizam i „nova umetnost od pre rata nikako ne može da nastavi tamo gde je prekinuta 1914“ jer se „prolomio jedan novi život i nad glavama i pod nogama“, a novo slikarstvo, da bi bilo nova umetnost koja adekvatno reprezentuje novu kulturu, ne bi smelo da bude „dekoracija“ već „jedno novo polje neotkriveno i slučeno: zenitističko slikarstvo“. Micić dodaje da postoji mogućnost novog slikarstva sa svim pozitivnim elementima nove umetnosti, koje identifikuje kao jugoistočnu melanholiju, mistiku, apstrakciju, duhovno predanje, i kaže „početak: boja, linija, reč ideja, misao, pesma, filozofija: reč u okviru slike“.³⁷ Drugi tekst u kojem se prepoznaju daleki nagoveštaji teorijskih promišljanja, istina više kao jedan pojednostavljeni pastiš aktuelnih teorijskih razmatranja na internacionalnoj avangardnoj sceni, objavljen je u svesci 35 pod nazivom „Nova umetnost“, koji se u podnaslovu specifikuje kao 'konferencija održana na otvaranju izložbe 9. aprila 1924'. Iz toga bi se moglo naslutiti ili da je reč o nastavku govora održanog na otvaranju, čiji je prvi deo objavljen u prethodnoj, 34. svesci pod istim nazivom i sa istim podnaslovom („Nova umetnost, konferencija održana na otvaranju izložbe 9. aprila 1924“), što je malo verovatno, ili da je, što je zbog više problemskog a manje programskog karaktera verovatnije, reč o njegovoj daljoj razradi. Micić počinje tekst objavljen u 35. broju uopšteno i kaže da „od slikarstva nipošto ne treba tražiti više nego što može da da. Na slikama treba isključivo da se traži samo slikarska vitalnost i ništa drugo. Šta god se prohtelo umetniku da slika, njemu je dopušteno“ i onda nastavlja: „za sliku su važni osnovni principi na kojima počiva slikarstvo. Oni se mogu grupisati formalno u tri grupe: forma, boja, prostor. U okviru ova tri najglavnija elementa i u ovim granicama kreće se slikarstvo uopšte, a naročito novo slikarstvo. Ono se je najzad uspešno emancipovalo od svake literarnosti istorije, od svake fakto-

27 El Lisicki, „Proun“, u: Mijušković, *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, 181–192.

28 G. Grosz, „My New Pictures“(1920), in: C. Harrison, P. Wood (eds.), *Art in Theory*, Oxford UK – Cambridge USA, 1999, 270–271.

29 T. van Doesburg, „Principles of Neo-Plastic Art“, in: Harrison, Wood (eds.), *Art in Theory*, 279–281; P. Mondrian, „Dialogue on the New Plastic“, in: *ibid*, 282–287; P. Mondrian, „Neo-Plasticism: the General Principle of Plastic Equivalence“, in: *ibid*, 287–290.

30 Tokin, „Mladi reakcionari i novi duh“, 1, 3; B. Tokin, „Pozorište u vazduhu“, *Zenit* 2, mart 1921, 12; B. Tokin, „U atmosferi čudesa“, *Zenit* 3, april 1921, 2.

31 V. Poljanski, „Wien i nova umetnost“, *Zenit* 3, april 1921, 13.

32 Љ. Мидић, „Нова уметност“, *Зенић* 35, децембар 1924, без пагинације (5).

33 Мичић, „Зенитизам као балкански тотализатор новог живота и нове уметности“, без пагинације (1–2).

34 *Зенић* 25, фебруар 1924, без пагинације (на корикама свеске сажета најавна а каталог на првој страни, проширена најавна на шестој страни).

35 Анон., „Прва међународна изложба нове уметности у Београду...“, без пагинације (29).

36 Мидић, „Нова уметност“, *Зенић* 34..., без пагинације (4–6); Мидић, „Нова уметност“, *Зенић* 35..., без пагинације (5–6).

37 Лј. Мичић, „Савремено ново и случено сликарство“, *Zenit* 10, децембар 1921, 11–12.

grafičnosti i amaterskog kopiranja“ i u nastavku kao primer tog novog slikarstva/u podtekstu nove umetnosti razmatra pravog zenitističkog slikara/umetnika Josifa Kleka.³⁸

Namera ovog poglavlja je bila da se analizom značenja koja ta sintagma dobija u zenitističkim identifikacijama, projekcijama i interpretacijama izvede rasprava o samoj prirodi ili funkciji koncepta nova umetnost. Koncept nova umetnost nije sistematično razvijan koncept kako je to bilo u evropskim avangardama: više je to bio načelno implicirajući nego detaljno eksplicirajući govor o tome kakva umetnost treba da bude da bi bila nova (i zenitistička) umetnost. Stoga se čini da je koncept nove umetnosti u zenitizmu samo termin deskriptivnog karaktera kojim se označava/naglašava svest o sopstvenoj različitosti/drugosti i u odnosu na lokalnu umetničku i kulturnu scenu i društvo i u odnosu na internacionalnu scenu. Međutim, imajući u vidu da situacija sa NOVIM u avangardama nikada nije jednoznačna, odnosno jednostavna, pa, kako kaže Birger, kategorija NOVOG, zbog svoje uopštenosti, neodređenosti i proizvoljnosti, čak i nije pogodna za opisivanje avangardnih dela,³⁹ kao i da je NOVO, pre svega na pretpostavci o poznavanju realnih mehanizama kulture i njihovih principa funkcionisanja, gradilo svoju strategiju kuturnih prevrednovanja vrednosti ka kojem je i zenitizam decidirano težio i imajući u vidu kontekst u kojem se zenitizam javlja, moglo bi se zaključiti da je koncept nove umetnosti zastupan u časopisu *Zenit* i u aktivnostima oko tog časopisa neupitno imao karakter avangardne strategije agonizovanja i antagonizovanja, zasnovane na težnji ka artikulisanju autentično distinktivnog i inovativnog umetničkog jezika te na njegovom potencijalu za radikalnu kritiku kulture i umetnosti i za sveopštu transformaciju društva.

38 Мицић, „Нова уметност“, *Зенић* 35..., bez paginacije (5–6).

39 Birger, *Teorija...*, 98.

O saradnji Mihaila S. Petrova sa časopisom *Zenit*

Jerko Denegri

Jedna kratkotrajna, ali vrlo bitna epizoda u vezi sa idejnim i vizuelnim identitetom časopisa *Zenit* osnivača i glavnog urednika Ljubomira Micića (1895–1971), a jednako tako i važna etapa u ukupnom umetničkom opusu Mihaila S. Petrova (1902–1971), jeste njihova saradnja u *Zenitu* u početnom periodu objavljivanja 1921–1922. godine. Kako je ispitivanjem okolnosti uspostavljanja te saradnje utvrđeno, do nje je navodno došlo posredovanjem Stanislava Vinavera (1891–1955), na čiju preporuku Micić prihvata dotad nepoznatog mu mladog Petrova i, privučen njegovom ličnošću, u rubrici „Makroskop“ šestog broja *Zenita* iz jula 1921. godine posvećuje mu više nego srdačnu dobrodošlicu: „Mihailo S. Petrov. Vrlo mlad i vrlo afirmativan. Nova naša vrednost. Treba je samo osetiti. Mih. S. Petrov je jedno novo naznačenje i početak. Individualnost koja se afirmira zasebno i neovisno. *Zenit* ga oseća, voli i pozdravlja.“

Petrov je prethodno pohađao Umetničku školu u Beogradu i ubrzo prekinuo školovanje, da bi zatim, kao devetnaestogodišnjak, u februaru–martu 1921. boravio u Beču, gde je imao prilike da se u časopisu *Der Sturm* upozna sa idejama Vasilija Kandinskog (Василий Васильевич Кандинский, 1866–1944) o apstraktnoj umetnosti, čiji će tekst „Slikarstvo kao čista umetnost“ prevesti i objaviti u časopisu *Misao*, 58, Beograd 1922, kao i sa grafikama pojedinih pripadnika grupe Plavi jahač (*Der Blaue Reiter*). Petrov je, dakle, do uvida u teoriju apstraktne umetnosti i u praksu ekspresionističke grafike stigao pre susreta sa Micićem i saradnje sa *Zenitom*, ali je svoje prve grafike realizovao i u javnosti predstavio upravo zahvaljujući toj saradnji, te stoga opravdano sme da se smatra protagonistom zenitizma u području likovnih umetnosti.

Da je Micić imao posebnog poverenja u Petrova potvrđuje podatak da je na naslovnoj strani desetog broja *Zenita* iz novembra 1921. objavio njegov rad, a tek posle njega će uslediti naslovne strane sa radovima Tatljina (Владимир Евграфович Татлин, 1885–1953) („Spomenik Trećoj internacionali“) u broju 11, Lajoša Kašaka (Lajos Kassák, 1887–1967) u broju 15, Ela Lisickog (Эль Лисицкий, 1890–1941) u broju 17–18 (tzv. ruske sveske) i Moholj-Nađa (László Moholy-Nagy, 1895–1946) u broju 19–20. Dosledno ponašanju „kritike na delu“, umesto pisanjem, Micić se služi strategijom javne promocije umetnika i umetničkog rada tretirajući naslovne i unutrašnje strane svoga glasila kao virtuelne i mobilne izlagačke prostore idealne za medijsku difuziju reprodukovanih odabranih primera avangardne umetnosti.

Petrov je u *Zenitu* objavio sledeće priloge: grafiku „Autoportret“ (sl. 1) i pesmu „Fragmenti naših grehova“ u broju 6, 1921; „Linoleum“, br. 8, 1921; „Linoleum“, br. 9, 1921; „Ritam“, br. 10, 1921 (sl. 2); „Linoleum“, br. 12, 1922; „Zenit“, br. 13, 1922, dakle ukupno šest grafičkih otisaka.



Sl. 1. Mihailo S. Petrov, „Autoportret“, 1921. (Izvor: *Zenit* 6, 1921)

No kako Miciću nije bila prihvatljiva istovremena saradnja saradnika *Zenita* sa drugim glasilima, a Petrov je grafike srodnog likovnog izraza objavio u *Dada Tanku* Dragana Aleksića (1901–1958) i *Utu* Zoltana Čuke (Zoltan Csuka, 1901–1984), oni su se neminovno razili, zapravo Micić je isključio Petrova iz kruga protagonista i pristalica zenitizma. Sam Petrov je u svojim „Sećanjima“ svedočio da je do tog rastanka došlo bez pozdrava i uz reči „Bez poštovanja. Ljubomir Micić.“¹

Grafike objavljene u *Zenitu*, *Dada Tanku* i *Utu* Petrov nije poimao, stoga ih prvobitno nije ni izveo, kao samostalne grafičke listove. Upravo zato njihove ploče nije sačuvao nakon što su bile korišćene kao klišeji upotrebljeni pri štampanju pomenutih glasila. Ali te grafike nisu ni ilustracije ili reprodukcije u časopisima nego su svojevrsna autorska umnožena dela, dakle multioriginali u tiražu broja objavljenih časopisa, čijom su distribucijom upravo kao autorske grafike, umesto da budu prikazane na izložbi, stizale do svojih potencijalnih gledalaca.

Kada su na izložbi „Treća decenija – konstruktivno slikarstvo“ u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu 1967. godine, uvodnim tekstom u katalogu Miodraga B. Protića, prvi put revalorizovane domaće istorijske avangarde iz dvadesetih godina prošlog veka, Petrovljeve grafike su bile prikazane zajedno sa tekstovima na stranicama originalnih izdanja *Zenita* („Autoportret“, „Linoleum“, „Ritam“), *Dada Tanku* („Začarani krugovi“, „Kompozicija“ [sl. 3]) i *Uta* („Hidak es utak“ [sl. 4]), sve iz 1921–1922. Na isti način su ta dela bila ponovo izložena na izložbi „Jugoslovenska grafika 1900–1950“ u Muzeju savremene umetnosti 1977–1978, nakon što je 1971. godine Petrov otisnuo mapu „Sedam linoreza“, u kojoj su sa nanovo urađenih ploča i overeni od umetnika autorskim pečatom i svojeručnim potpisom, i tek tada su prvi put tretirani kao pojedinačni i samostalni grafički listovi. Mapu „Sedam linoreza“ sačinjavaju listovi „Autoportret“, „Predeo“, „Putevi“, „Zenitu u čast“, „Začarani krugovi“, „Kompozicija II“ i „Mostovi“, izvorno nastali 1921–1922, da bi kao pojedinačna dela u sastavu pomenute mape bili prikazani na izložbi „Grafički omnibus“ u Narodnoj biblioteci Srbije 2016. godine.

Grafike okupljene u toj mapi, od kojih su četiri prvobitno objavljene na stranicama *Zenita*, pre povezuju karakteristike stila nego srodnost tema. „Autoportret“ je izrazito figurativan, „Predeo“ i „Mostovi“ imaju motiv pejzaža, ostale su apstraktne, ali sa simboličkim potekstom i značenjem. No, svima je zajednički formativni princip izrazitog crno-belog kontrasta sažetih plošnih formalnih odnosa, što odgovara svojstvima tehnike linoreza, pojednostavljenog postupka pri obradi ploče, bez zalaženja u detalje, mimo iluzioniranja treće dimenzije. Posmatranjem tih grafika, suočen sa dvosmislenom situacijom odnosa forme i osnove, gledalac se pita da li su ovde posredi bele forme na crnoj ili pak crne na beloj podlozi? Time se, bez obzira na postojanje ili nepostojanje teme, te grafike percipiraju kao autonomne likovne i vizuelne tvorevine koje u srpsku umetnost ranih dvadesetih godina prošlog veka prvi put uvode postulate apstraktnog oblikovnog pristupa.

Posvećujući u uvodnom tekstu kataloga izložbe „Jugoslovenska grafika 1900–1950“ u Muzeju savremene umetnosti 1977–1978. godine naročitu pažnju Petrovljevim grafikama tog perioda, Miodrag B. Protić je pisao sledeće: „Prvi put umetničko delo ne podrazumeva nužno prirodu, svesno samobitnosti svoje strukture i svoga značenja, posebnosti svojih sredstava i svoga jezika.“² I kao zaključak o posledicama preobražaja grafičkih postupaka od klasičnih na početku veka ka tadašnjim inovativnim u trećoj deceniji navodi: „Preokret se jasno zapaža i u izrazitoj smeni grafičkih tehnika,



Sl. 2. Mihailo S. Petrov, „Ritam“, 1921. (Izvor: *Zenit* 10, 1921)

1 N. Jakasović i S. Mijušković (prir.), „Sećanja Mihaila S. Petrova“, 3 + 4: *časopis studenata umetnosti*, 1985, 38.

2 M. B. Protić, „Jugoslovenska grafika 1900–1950. (Struktura razvojnog procesa)“, u: *Jugoslovenska grafika 1900–1950*, Beograd, 1977, 16.

u novoj raspodeli grafičkih funkcija: renesansni bakropis (...) zamenjen je drvorezom (...) ili linorezom. Njegovi uzroci i posledice osetljivi su i dalekosežni. Tonskim istančanim prelivima bakropis onemogućava reško prisustvo sadašnjice, modernog života, jer kao svoju imanentnost svemu dodaje istorijski ton, odjek prošlosti ili atemporalno shvaćene umetnosti. Obrnuto, svojom brutalnom jednostavnošću bez tonskih preliva, svedenošću na crno i belo, bez dubinske prostorne i vremenske dimenzije linorez i drvorez su više u funkciji datog, sadašnjeg; oštra, simbolička redukcija bitnog. To ideološko – ne samo estetičko – diferenciranje medijuma, videćemo, stalno će rasti dok se ne završi potpunom prevlašću drvoreza i linoreza.³

Svojevremeno je u tekstu „Likovni umetnici u časopisu 'Zenit': Mihailo S. Petrov i Josip Sajsel/Jo Klek“ (Josip Seissel, 1904–1987), bila izneta pretpostavka o srodnosti likovnog jezika između Petrovljevih i grafika Šandora Bortnjika (Sándor Bortnyik, 1893–1976), pripadnika kruga mađarskih aktivista oko časopisa *MA*, predvođenih Lajošem Kašakom (Lajos Kassák, 1887–1967), tada u emigraciji u Beču, sa kojima se Petrov eventualno mogao susresti i upoznati prilikom svog boravka u Beču u februaru–martu 1921. godine. No kako Petrov tu vezu u svojim sećanjima nikada nije pominjao, izneta hipoteza time od jedine kompetentne strane nije mogla da bude potvrđena.

Na izložbi „Zenit i avangarda 20-ih godina“, 1983, Petrov je, osim pet linoreza („Predeo“, „Ritam“, „Zenitu u počast“, 1921; „Mostovi i drumovi“, „Kompozicija II“, 1922), bio zastupljen i crtežom/akvarelom „Kompozicija“, 1922; crtežom „Portret Branka Ve Poljanskog“ (1898–1947), 1924; i kolažom kao pripremom za plakat „Izložba Zenita 1924“, 1924; odreda iz zaostavštine Ljubomira Micića poverene kolekciji Narodnog muzeja. Iz te grupe radova posebno se izdvaja potpuno apstraktna „Kompozicija“, sa formama savršeno precizno izvedenih krugova šestarom i pravilnih linija povučeni lenjirom, koja je, prema mišljenju Irine Subotić, „rađena pod znatnim uticajem Kandinskog“.⁴ „Portret Branka Ve Poljanskog“ pak verno prikazuje lik pomenute osobe, pri čemu se iz realističkog tretmana crtačkog postupka u krupnom planu izdvaja brojka 77, što je po svoj prilici aluzija na naslov romana Poljanskog *77 samoubica*, za čiju je naslovnu stranicu Petrov uradio „Kompoziciju 77“, 1924. (u posedu Muzeja savremene umetnosti), kao remek-delo svog ukupnog umetničkog opusa. Činjenica da 1924. godine radi portret Poljanskog, koji mu poverava predlog naslovne stranice svoga romana, i predlog plakata za izložbu *Zenita*, potvrđuje Petrovljevu tesnu vezu sa urednicima časopisa *Zenit* 1924. godine, dakle i posle njihovog raskida



Sl. 3. Mihailo S. Petrov, „Kompozicija“, 1922. (Izvor: *Dada Tank* 1, 1922)

3 Isto.

4 I. Subotić, „Mihailo S. Petrov (1902)“, u: *Zenit i avangarda 20ih godina*, Beograd, 1983, 147.



Sl. 4. Mihailo S. Petrov, „Hidak es utak“, 1922. (Izvor: *Ūt* 1922)

do kojega je došlo zbog Petrovljeve istovremene saradnje sa *Dada Tankom* i *Utom*.

Od grafike „Barka i mesec“, 1923, započinje u Petrovljevoj umetnosti povratak prepoznatljivim temama, potom slede njegove uloge likovnog kritičara i organizatora umetničkog života (od VI jugoslovenske umetničke izložbe u Novom Sadu 1927. godine dalje), kao preorijentacija od grafike ka slikarstvu, kojemu će biti posvećena glavnina njegove umetničke produkcije u razdoblju između dva svetska rata. Ali u celini Petrovljevog opusa po problemskoj i istorijskoj važnosti središnje mesto pripada njegovom ranom periodu, za koji će Lazar Trifunović nedvosmisleno utvrditi kako „ima izuzetnu vrednost u okvirima srpske grafike jer je on bio prvi umetnik koji je u nju uveo moderni izraz i avangardnu formu“,⁵ pri čemu odlučujuća ulogu zasigurno pripada njegovom umetničkom i ukupnom duhovnom sazrevanju u atmosferi avangardnih pokreta, sa posebnim mestom *Zenita* i zenitizma među njima, u prvoj polovini dvadesetih godina prošloga veka.

5 L. Trifunović, „Grafička umetnost Mihaila Petrova“, *Umetnost* 23, 1970, 92.

Ruski emigranti ikonopisci i živopisci u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevini Jugoslaviji i formalna i neformalna umetnička udruženja/grupe u sferi crkvene umetnosti

Jelena Mežinski Milovanović

Odjeci delovanja Društva preporoda umetničke Rusije u Srbiji

Kulturne tendencije i likovni izraz u Rusiji s kraja 19. veka u umetničkim kružocima na imanju Mamontovih u Abramcevu i kneginje M. K. Teniševe u Talaškinu, gde se razvijao novi stil – ruska secesija / ar nuvo / ruski stil modern, kao rezultat istraživanja srednjovekovnih vizantijskih i slovenskih korena ruske kulture, ali i folklor, narodne umetnosti i zanata, imali su odjeka i u sferi crkvene umetnosti.

U vreme obeležavanja tri veka kontinuiteta dinastije Romanov 1913. godine, neposredno pred Prvi svetski rat i oktobarski prevrat, te umetničke težnje podignute su na viši, državni nivo. Osniva se Društvo preporoda umetničke Rusije / Общество возрождения художественной Руси sa ciljem izučavanja ruske umetnosti i trasiranja njenog daljeg razvoja, prvenstveno upravo u sferi crkvene umetnosti.

Društvo, koje je utvrdilo svoj Ustav 17. marta 1915. godine, imalo je i do 300 članova, članove porodice – velikog kneza Konstantina Konstantinoviča Romanova, ministre, istaknute dvorske činovnike, plemiće; sveštenstvo; industrijalce; oficire – glavnog organizatora poslova Dmitrija N. Lomana; naučnike – N. V. Pokrovskog, P. P. Pokriškina, D. V. Ajnalova, A. V. Prahova, N. P. Lihačeva; ali i umetnike: arhitekta – S. S. Kričinskog, A. N. Pomeranceva, A. A. Parlanda, A. V. Ščuseva; slikare – V. M. Vasnjecova, M. V. Njesterova, I. J. Biljibina, N. K. Reriha, V. A. Frolova, među njima i visokog dvorskog činovnika, arheologa amatera, arhitektu, general-majora kneza Mihaila S. Putjata, kasnije emigranta u Parizu i autora ikonostasa Ruske crkve Svete Trojice u Beogradu (sl. 1),¹ koji je još 1909. godine napravio nacrt za ikonostas prvobitne crkve Sopstvenog pešadijskog puka njegovog carskog veličanstva Nikolaja II, posvećene Svetom Serafimu Sarovskom, koja je prethodila Sabornoj crkvi Majke Božje Fjodorovske u Carskom selu.²

Cilj Društva preporoda umetničke Rusije bilo je širenje poznavanja starijeg ruskog umetničkog stvaralaštva u ruskom narodu i njegov razvoj u pravcu primene u savremenim uslovima. Sakupljani su i obrađivani podaci o drevnim umetničkim spomenicima. Planirana su predavanja na ove teme i publikovanje spomenika kulture, stručne ekskurzije, osmišljanje školski program koji bi obuhvatio nova saznanja iz te oblasti.

Društvo je u celini imalo veliku podršku cara i carice. Njegovo delovanje u sferi umetnosti bilo je odgovor peredvižničeskome realizmu pod uticajem Akademije i umetnosti Zapada, traganje za nacionalnim stilom, ali u službi monarhije, naspram republikanskom modelu. Ideje Društva preporoda umetničke Rusije bile su odraz vladarske ideologije poslednjih Romanova.

1 Г. Боричић, *Свето-Тројички храм Подворја Руске православне цркве у Београду*, Београд, 2013, 6.

2 М. А. Ильин и Е. А. Борисова, "Архитектура", в: И. Э. Грабарь, В. С. Каменов и В. Н. Лазарев (ред.), *История русского искусства*, II, книга вторая, Москва, 1965, 257–301; А. В. Корнилова, "Церковь Преподобного Серафима Саровского – Пещерный храм царскосельского Феодоровского собора. Процесс реставрации", в: *Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга. Исследования и материалы*, Санкт Петербург, 2004, 237, 238.

Možda najpotpunije ovaploćenje tendencija tog kulturnog kruga ostvareno je u Fjodorovskom ruskom gradiću u Carskom selu, koji se razvija pri pomenutoj sabornoj pukovskoj crkvi, ujedno parohijskoj crkvi carske porodice, posvećenoj Fjodorovskoj Majci Božjoj, pokroviteljki Rjurikoviča, pa Romanova. Sve uz lično učešće Nikolaja II, koji je 1913. godine u sklopu obeležavanja jubileja 300 godina dinastije, posetio brojne stare spomenike, doneo odluku da se taj hram živopiše u duhu srednjovekovnog slikarstva i sam nadzirao rad komisije, koja je obilazila srednjovekovne crkve, kopirala i fotografisala freske za taj projekat, pod rukovodstvom predsednika Društva preporoda umetničke Rusije kneza A. Širinskog-Šihmatova.³

Očigledne su paralele sa kasnijim „oplenačkim projektom“, u okviru koga po istim principima, sada u emigraciji, radi dvorska ekipa ruskih slikara u Srbiji, pod pokroviteljstvom i nadzorom kralja Aleksandra I Karađorđevića, sa ciljem prikupljanja kopija originalnog srednjovekovnog likovnog materijala za dinastički mauzolej na Oplencu i dvorsku kapelu na Dedinju.

U duhu obeležavanja jubileja Romanova na ikonostasu Fjodorovske careve saborne crkve bili su prikazani veliki kneževi Rjurikoviči i Romanovi i njihovi sveci pokrovitelji. Isti koncept će slediti kralj Aleksandar I, odlučivši, prema nekim izvorima upravo pod uticajem emigranta inženjera Sergeja Smirnova, koji je morao poznavati pridvornu praksu Romanova, da na zidovima Oplenca prikaže sve srpske srednjovekovne vladare i da toj lozi pridruži i svog preminulog oca kralja Petra.

Društvo preporoda umetničke Rusije je delovalo veoma kratko i nestalo je u oktobru 1917. godine sa revolucionarnim prevratom. Taj umetnički tok gurnut je na marginu, a njegovi nosioci su mogli dalje da se razvijaju u sferi religiozne vizuelne umetnosti samo u emigraciji.

Za to vreme u Srbiji se dalje proučavaju „starine“, na krilima nacionalnog poleta posle oslobođenja i ujedinjenja u državu Južnih Slovena, a od početka dvadesetih godina Srpska kraljevska akademija planira nastavak snimanja i proučavanja naših starih arhitektonskih spomenika, što ubrzo i otpočinje u saradnji sa Ministarstvom građevina.⁴

Sergej Nikolajevič Smirnov, administrativno lice u službi velikog kneza Konstantina Konstantinoviča Romanova, upravnik kneževskog imanja u Pavlovsku za vreme poslednjih vlasnika, Konstantinovog sina, kneza imperatorske krvi Jovana Konstantinoviča i njegove, od 1911. godine – supruge iz doma Karađorđevića, Aleksandrove sestre Jelene, bio je aktivan u formiranju naučnih i umetničkih tokova koje će kasnije u emigraciji preneti u Srbiju. U prvoj deceniji 20. veka učestvovao je u brojnim naučnim ekspedicijama, koje su obilazile i snimale ruske srednjovekovne crkvene, ali i profane spomenike. Sva ta znanja Smirnov je primenjivao na crkvenim objektima na kojima je radio za pripadnike porodice Konstantina Konstantinoviča.⁵



Sl. 1. Mihail Putjatin, *Isus Hristos*, prestona ikona ikonostasa Crkve Svete Trojice, Tašmajdan, Beograd, sredina treće decenije 20. veka (Autorka fotografije: J. Mežinski Milovanović)

3 Н. Чакировъ (ред.), *Царскія коронаціи на Руси. Изъ исторіи Державы Россійской XVI–XX вв.*, Япония, 1971, 455; Н. Майорова и Г. Соколов, „Богоматерь Феодоровская“, в: *Шедевры русской иконописи*, Москва, 2017, 88–91.

4 М. Чанак Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *Манастир Жича*, Београд, 2014, 445, 446.

5 Б. Трпковић, „Стари двор на Дедињу“, *Свеске ДИУС* 16, 1985, 100, 102; М. Јовановић, *Ойленац. Храм святой Ђорђа и маузолеј Карађорђевића*, Топола, 1990, 41, 42, 83–85, 87, 88, 92, 94, 95, 98, 103, 104, 111, 120, 124, 129, 135, 137, 142, 147, 151–153, 180, 198, 207, 210, 211, 217, 227–229; М. М. Николић, „О студентском дому 'Иво Лола Рибар'“, *Полиџника*, 19. март 1992; М. Јовановић, „Краљ Александар и руски уметници“, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, I, Београд, 1994, 93–97; Т. Миленковић и М. Павловић (ур.), *Белоемиграција у Југославији 1918–1914*, I, Београд, 2006, 158; С. Смирнов, *В плену у царевубийи*, Белград, 2016; Л. В. Кузьмичева, „Сербская тема в императорском Доме Романовых в годы Первой мировой войны“, в: *Вместе в столетии*



Sl. 2. Boris Obrazkov, Ivan Dikij, *Žitije Svetog Nikole*, priprata Crkve Svetog Nikole, Šilopaj 1939. (Autorka fotografije: J. Mežinski Milovanović)

Posle oktobarskog prevrata, primoran da emigrira, pomogavši sestri prestolonaslednika Aleksandra Karađorđevića da se, sa decom, spase od sovjetskih vlasti koje su ubile njenog muža i njegove brojne rođake, Smirnov je početkom treće decenije dobio priliku da sa Petrom J. Popovićem i Nikolajem Krasnovim, za Dvor u Beogradu, organizuje arheološku ekspediciju, mahom od ruskih emigranata – u sastavu Ivan P. Dikij, Boris I. Obrazkov, Nikolaj B. fon Mejendorf, Vladimir J. Predojevič, Viktor N. Ševcov, Mat(v)ej E. fon Rejtlinger, Evgenij Varun-Sekret, Vladimir Bičkovski,⁶ fotograf Boris Ivašenco(v), radi kopiranja freski i snimanja crkvenih spomenika u Srbiji, Albaniji, Makedoniji,⁷ što je bila priprema za izradu oplenačkih mozaika, sa ciljem da dovrše i ukrase enterijer dinastičkog mauzoleja na Oplencu. U tom krugu se javljaju i stručnjaci kao A. L. Pogodin i N. L. Okunjev, slikar S. A. Podčertkov, fotograf J. F. Borovski, crtač pukovnik V. M. Turkulj⁸ itd.

Za oplenačku grupu, koja, za razliku od Društva preporoda umetničke Rusije, nije bila formalno umetničko udruženje, a delovala je, i prilikom kopiranja freski i u kasnijim poslovima oslikavanja hramova širom zemlje, u različitom sastavu (sl. 2), ključni su bili iskustva koja je Smirnov doneo iz Rusije, iz okruženja bliskog Društvu, ali i uslovi, koje je formirao saradnjom sa kraljem Aleksandrom, naravno i na iskustvima srpske prakse prikupljanja i istraživanja srpskih „starina“ s kraja 19. veka i pred balkanske ratove.

Jedan od stožera umetničke sekcije Društva preporoda umetničke Rusije bio je slikar Viktor Mihajlovič Vasnjecov, umetnički rukovodilac izgradnje ruskog Fjodorovskog gradića (kompleksa zgrada uz Fjodorovsku carevu crkvu), ikonopisac i živopisac, koji je, smatralo se, u Sabornoj crkvi Svetog kneza Vladimira u Kijevu (osvećenoj 1896), podignutoj u spomen na jubilej pokršćavanja

конфликтнов. *Россия и Сербия в XX веке*, Москва, 2016, 32–57, http://inslav.ru/sites/default/files/editions/2016_vmeste_v_stoletii_konfliktov.pdf.

6 Njegovo prezime se javlja i u obliku Vučkovski – Д. М. Колунцић „Црквено сликарство 1920–1970“, у: *Српска православна црква 1920–1970. Сјоменица о 50-годишњици васјосјављања Српске Пајтријархије*, Београд, 1971, 370; Ж. Шкаламера, „Архитекта Никола Краснов (Москва 1864 – Београд 1939)“, *Свеске ДИУС* 14, Београд, 1983, 109–129; Трпковић, „Стари двор...“, 102; Јовановић, *Ойленац...*, 84, 202.

7 Petar Popović navodi da je Ivan Dikij na Svetoj gori radio još 1929. godine, dok Miodrag Jovanović pominje da je ruska ekipa boravila u Hilandaru 1930. godine, prema pismima iz Arhiva Jugoslavije – Јовановић, *Ойленац...*, 83, 84, 88, 135; П. Поповић и С. Смирнов, „Минијатура породице деспота Ђурђа на повељи светогорском манастиру Есфигмену из 1429“, *Гласник Скојској научној друштва* XI-5, 1932, 97–98; Б. Вујовић, „Улога руских уметника у развоју ликовне културе у Србији“, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, II, Београд, 1994, 58; Народна библиотека Србије, Посебни фондови, Фонд Sergeja Smirnova (neobrađen) R 699 (I/20) С. Н. Смирнов, *Археолошка експедиција 1922. год.* i R 699 (I/9) С. Н. Смирнов, *Материјали для археологической экспедиции*, 1923.

8 Turkulj/Turkulj je izgleda bio osposobljen za izradu karata i potpisao je mapu dela Kraljevine SHS u kojoj su bili lokaliteti koje je ekspedicija 1923. godine trebalo da obiđe – Народна библиотека Србије, Посебни фондови, Фонд Sergeja Smirnova (neobrađen) R 699 (I/9) С. Н. Смирнов, *Материјали для археологической экспедиции*, 1923.

Rusije, postigao adekvatnu meru spoja tradicije i predanja sa savremenim slikarstvom. Vasnjecovljev „model“ ruske religiozne slike, ističe Igor Grabar, nije direktno oslanjanje na rusku drevnu ikonu već spoj ruskog romantizma (čini nam se i simbolizma), ruske religiozne filozofije i nacionalnog epa. Vasnjecova su smatrali nastavljачem vizantijskog slikarstva, a kopiranje i proučavanje njegovog dela ušlo je u program ikonopisačkih škola u predrevolucionoj Rusiji. Njegov ikonopis visoko je ocenio i sam car i dodelio mu je naslednu plemićku titulu.⁹

Uz Smirnova, druga ključna ličnost koja u našu sredinu u emigraciju donosi praksu blisku Društvu preporoda umetničke Rusije, ali iz sfere delovanja Vasnjecova, bio je ruski slikar, ikonopisac, Andrej Vasiljevič Biščenko.

Imajući u vidu obim njegove delatnosti u crkvama u Kraljevini SHS/Jugoslaviji, jasno je da je, kao i u slučaju oplenačke grupe, to bio autor koji je morao imati niz pomagača, ali ni Biščenko izgleda nije imao umetničku radionicu ustaljenog sastava niti je to moglo biti definisano formalno umetničko udruženje.

Za razliku od oplenačkih majstora, koji su tridesetih godina na terenu prikupljali kopije srpskog srednjovekovnog slikarstva, da bi zatim tokom četvrte decenije sakupljeno znanje i stečeno iskustvo pretočili u niz slikanih crkvenih kompleksa u Srbiji, Biščenkova polazna tačka je, uglavnom, bio živopis i ikonopis Viktora Vasnjecova i u manjoj meri njegovih saradnika iz Vladimirske saborne crkve u Kijevu, uz neke radove Vasnjecova u Crkvi Spasa na krvi u Petrogradu i druga u Rusiji popularna rešenja u sferi crkvenog živopisa.¹⁰

Parisko Društvo Ikona, praški Institut Kondakova i ikonopisci u Srbiji

Drugi orijentir u razvoju ikonopisa i živopisa ruskih emigranata u našoj sredini su parisko Društvo Ikona i praški Institut Kondakova. Bitan faktor za razvoj ikonopisa u emigraciji u tom krugu bio je ikonopis pripadnika starog obreda, odnosno ruskih staroveraca/staroobrjadaca, konzervativaca, koji su u reformi Petra Velikog ostali u raskolu sa Ruskom crkvom i patrijarhom Nikonom i, gurnuti na kulturnu marginu, sačuvali tradicionalni ikonopis, kako tehniku, tako i stilski izraz, ali i tradicionalno pojanje i druge elemente obreda.

U staroveračkim krugovima su se rano formirale kolekcije starih ikona, započeta su i sistematiska istraživanja, ali i čišćenja ikona i živopisa. Veliku podršku tom procesu u 19. i početkom 20. veka daju naučnici kao N. P. Lihačev, zahvaljujući čemu je ponovo otkriven stari ikonopis majstora kao što su Andrej Rubljov, Teofan Grk i drugi, a ruska ikona je doživela veliku popularizaciju, prvo izložbama u Petrogradu i Moskvi, organizovanim i u čast proslave jubileja ruske vladarske dinastije početkom druge decenije 20. veka, na kojima je ikonopisom bio inspirisan i Anri Matis prilikom boravka u Rusiji, a posle oktobarskog prevrata i izložbenom delatnošću SSSR-a na Zapadu i širenjem pomodnog interesa za ikonu kao kolekcionarski predmet.

Iz te kulturne klime Društvo Ikona osnovano je u ruskim krugovima u Parizu, kao značajnom ruskom emigrantskom centru, na inicijativu društvenog i političkog aktiviste, bankara, industrijalca, ljubitelja umetnosti iz intelektualne porodice staroobrjadaca Vladimira Pavloviča Rjabušinskog u junu 1927. godine.¹¹

9 К. И. Маслов, “Росписи В. М. Васнецова во Владимирском соборе в художественной критике конца XIX века”, *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета* 28, 2017, 96, 102, 103, <https://cyberleninka.ru/article/v/rospisi-v-m-vasnetsova-vo-vladimirskom-sobore-v-hudozhestvennoy-kritike-kontsa-xix-veka>.

10 Ј. Межински Миловановић, „Круг Андреја Бишченка“, у: И. Р. Марковић и Ј. Межински Миловановић, *Српска црква руска рука. Православне цркве и кайеле на територији Србије из ојуса руских архиепископских емиграната (архиепископство и живопис 1918–1941)*, Београд, 2020, 154–164.

11 О. Л. Лейкинд, К. В. Махров и Д. Я. Северюхин, *Художники русского зарубежья (1917–1939). Биографический словарь*, Санкт-Петербург, 1999, 509; Я. А. Стрижевская, “Проекты храмовых иконостасов архитектора Н. И. Исцеленова”, в: В. В. Лепяхин (ред.), *Икона в русской словесности и культуре*, Материалы XIII Международной научной конференции “Икона в русской словесности и культуре”, состоявшейся в Доме Русского Зарубежья и Музее Русской Иконы, 26–28 января 2017 года, Москва, 2017, 122, http://www.bfrz.ru/data/nayk_center/naychnuj_sekretar/Sbornik_konferencia_2017_ikonichnost_slovesnost_zarubezhje_Lepahin_Prns.pdf; *ИКОНА. Обществ. Париж*, <https://artzr.ru/articles/1804815765/index.html>.

U Statutu Ikone definisano je da se društvo bavi očuvanjem ikone kao spomenika ruskog nacionalnog stvaralaštva i umetnosti Istočne crkve; da bogoslovski i kanonski izučava ikonu i njen crkveni i liturgijski značaj; da teži da produži umetnost stvaranja ikone za crkvu i molitvu i da širi znanja o njoj u ruskom društvu, ali i i šire.¹²

Članovi osnivači Ikone bili su arhitekta N. I. Isceljenov i A. A. Benua, pisci P. P. Muratov i B. K. Zajcev, društveni aktivisti S. Makovski, knez S. Ščerbatov, diplomata knez G. N. Trubecki, počasni članovi francuski akademici Luj Breje i Gabrijel Mije, koji je još od 1906. obilazio vizantijske i stare srpske spomenike u Srbiji, Makedoniji, Crnoj Gori, Grčkoj, Turskoj i kasnije dolazio u kontakt i sa ruskim emigrantima u našoj sredini (na primer, sa fotografima Vladimirom Petropavlovskim i Borisom Volodinom¹³), a članovi su bili i ruski naučnici A. Grabar, N. Lj. Okunjev, N. P. Lihačev itd.¹⁴

Najobimnija aktivnost Društva Ikona bila je u oblasti izgradnje, oslikavanja i opremanja ruskih crkava u emigraciji, na primer u Parizu i okolini, Briselu, Liježu, Helsinkiju, Bizerti, na Olšanskom groblju u Pragu, u Bariju, Londonu, Ansoniji u Konektiketu (SAD) itd.¹⁵

Vodeći umetnici-ikonopisci okupljeni u Ikoni, uz jednog od članova osnivača, poznatog ruskog slikara Ivana J. Biljibina, bili su L. Uspenski, Georgij (u monaštvu Grigorij Krug), Julija (u monaštvu Joana) Rejflinger, duhovna kći oca S. Bulgakova, D. Stelecki,¹⁶ kneginjica J. Ljvova, G. V. Morozov, P. A. Fjodorov i drugi.¹⁷

Društvo Ikona je obnavljalo tradicije drevnog ikonopisa na iskustvima intelektualnih emigrantskih krugova i novih tendencija u ruskom bogoslovlju naspram klasičnoj akademskoj, ali i praksi V. Vasnjecova. Za razvoj te grane emigrantskog ikonopisa značajan je i praški krug intelektualaca okupljen oko slaviste, istoričara, istoričara umetnosti, sledbenika ideje evroazijstva, akademika Nikodima Pavloviča Kondakova i seminarar osnovanog pri praškom Univerzitetu, na koji je Čehoslovačka pozvala mnoge ruske naučnike emigrante. Seminar je, posle smrti velikog naučnika 1925. godine, prerastao u Institut N. P. Kondakova (1931), jednu od najznačajnijih naučnih institucija ruske emigracije. Pri Institutu, jedna od vodećih ličnosti bio je već pomenuti Nikolaj Okunjev, blizak pariskoj Ikoni, aktivan tokom treće decenije kao terenski istraživač istoričar umetnosti i u Kraljevini SHS, 1922. profesor na Univerzitetu u Skoplju, koji je sa Georgijem Ostrogorskim i Vladimirom Mošinom mnogo učinio za prelazak Instituta u Beograd 1937. (nažalost, stradao je u bombardovanju 1941. godine). Značaj Okunjeva, povezanog i sa Ikonom i sa Institutom Kondakova, za našu sredinu bio je velik i u oblasti pedagogije – pomenimo samo istoričara umetnosti Svetozara Radojčića, kao njegovog učenika iz tog perioda.¹⁸

Pri Institutu Kondakova 1932, 1935. i 1936. godine organizovana je ikonopisačka škola za brojne ruske emigrante, ali i intelektualce sa Zapada. Kao predavač je angažovan staroverac Pimen Maksimovič Sofronov iz Rige, uskoro vezan i za našu sredinu, a koji je 1934. od sekretara Instituta Kondakov dobio pismenu preporuku da je on „jedini umetnik, koji je preko svog učitelja (Gavrila) Frolova nasle-

12 A. Николаева, *Общество “Икона” в Париже*, <https://pravoslavie.ru/155.html>.

13 Д. Прерадовић, „Габријел Мије: теренска истраживања српских споменика и њихови резултати“, у: *Габријел Мије и истраживања старе српске архитектуре*, Београд, 2019, 25, 26, 30–32.

14 А. Арсењев, „Биографски именик руских емиграната“, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, II, Београд, 1994, 255, 256; З. Паунковић, „Одјеци боравка Мерешковског, Зинаиде Хилијус, Куприна, Чирикова и Зајцева на Конгресу писаца 1928. године у београдској и загребачкој штампи“, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, II, Београд, 1994, 31, 38, 39; Стрижевская, „Проекты храмовых иконостасов архитектора Н. И. Исцеленова...“, 122, 123, 124; *ИКОНА. Общество. Париж...*

15 Николаева, *Общество “Икона”...*; Л. Вареврус, *Русский Брюссель*, <http://www.inieberega.ru/node/52>; Стрижевская, „Проекты храмовых иконостасов архитектора Н. И. Исцеленова...“, 123.

16 О Steleckom пише i: Р. Уљаревић (ур.), *Историја иконописа од VI до XX века. Извори, традиције, савременост*, Подгорица, 2007, 234.

17 К. Котковаара, “О творчестве так называемых ‘художников-иконописцев’: мастераэ миграции первого поколения”, в: М. М. Красилин (ред.), *Русская поздняя икона от XVIII до начала XX столетия*, сборник статей, Москва, 2001, 291, <https://yadi.sk/i/yQNDBAIZe36GS>; С. Ржаницына, *Московская иконопись конца XX века. Общий взгляд на состояние современной московской иконописи*, <http://www.nesusvet.narod.ru/ico/books/rzhan/diplom2.htm>; Р. Уљаревић (ур.), *Историја иконописа од VI до XX века...*, 233, 234; Лейкин, Махров, Северюхин, *Художники...*, 538; Л. Вареврус, “Париж-2”, *Иные берега, журнал о русской культуре за рубежом* 2 (14) 2009, <http://www.inieberega.ru/node/173>.

18 Видети: „Кондаковлев институт у Београду“, *Уметнички преглед* 2, Београд, 1939, 31; В. А. Мошин, *Под иерейом. Аутобиографија*, Београд – Панчево, 2008, 117, 118, 119, 120, 121; И. М. Ђорђевић, „Значај Н. Окуњева за српску историју уметности“, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, I, Београд, 1994, 214, 217, 218; *ИКОНА. Общество. Париж...*; Котковаара, “О творчестве так называемых...”, 292–293.

dio poznavanje složene tehnike drevnog ruskog ikonopisanja.“ U to vreme, 1933. godine, za svoju ikonopisačku školu i pariska Ikona poziva Sofronova.¹⁹

Kao zasebnu neformalnu grupaciju ikonopisaca ruskih emigranta u srpskoj sredini, naspram onima koji su delovali u sferi Društva preporoda umetničke Rusije, možemo posmatrati delatnost autora bliskih pariskoj Ikoni i praškom Institutu Kondakova, upravo na primeru Sofronova (sl. 3) kao pedagoga i njegovih đaka u zvanično pokrenutoj Sinodskoj ikonopisnoj školi,²⁰ u manastiru Rakovica, koja je bila hronološki ograničena na samo nekoliko godina delovanja, od 1934. do 1937. godine. Taj projekat je pokrenut sa blagoslovom patrijarha Varnave i posle njegove smrti se ugasio, mada je, izgleda, imao i podršku Dvora.²¹

Ovladavši tehnologijom ikonopisa jajčanom temperom, praksom koja je od ruskih bogoslova prihvaćena kao osnov za teološku i metafizičku dimenziju pravoslavne ikone, ljubitelj starine, kolekcionar predmeta narodnog stvaralaštva, sklon stalnom usavršavanju, Sofronov je svoja iskustva u Rakovici prenosio²² ruskim emigrantima A. Kazanovu, A. Krilovu, S. M. Kamenjevu, B. Šapovalovu,²³ V. Ščerbanu, V. Jakobu, M. Sandoviču, jerarsima Ruske zagrančne crkve – episkopu Jovanu pečerskom²⁴ i Andreju Bartoševiću – u monaštvu Antoniju kasnije mitropolitu ženevskom i zapadnoevropskom.²⁵

U Rakovici su učili i srpski đaci iz različitih eparhija (Naum Andrić, Toma/Tadej Štrbulović i mnogi drugi), očigledno planski, kako bi se stečena znanja o tradicionalnom slikanju ikona što ravnomernije rasporedila po čitavoj teritoriji pod upravom Srpske pravoslavne crkve.²⁶

Sofronov je u Beogradu živeo sve do kraja četvrte decenije, a njegovom ateljeu je kratko učio i ruski emigrant Nikolaj Šeljehov iz Sofije, kasnije jedan od najplodnijih ikonografa u Bugarskoj, Nemačkoj, SAD i Kanadi.²⁷



Sl. 3. Pimen Sofronov, *Sveti Dimitrije*, prestona ikona ikonostasa spomen-hrama poginulim u Kolubarskoj bici, Crkva Svetog Dimitrija u Lazarevcu, oko 1940. (Autorka fotografije: J. Mežinski Milovanović)

- 19 Лейкинд, Махров, Северюхин, *Художники...*, 538; И. Иванов, *Пимен Софронов*, <http://www.russkije.lv/ru/lib/read/pimen-sofironov.html>; Котковаара, “О творчестве так называемых ‘художников-иконописцев...’”, 300.
- 20 Ovakvo su svoju školu nazivali njeni đaci u natpisima na ikonama koje su radili, a koje se danas čuvaju u manastiru Rakovica i Muzeju Srpske pravoslavne crkve u Beogradu.
- 21 Лейкинд, Махров, Северюхин, *Художники...*, 538, 539; А. Матекало, „Зоограф из Раковице Пимен Софронов позван у Ватикан да изради 54 иконе“, *Време*, 14. мај 1939, 1, 12.
- 22 В. Завалишин, “Лучший иконописец нашего времени (К пятилетию со дня кончины Пимена Софронова)”, *Русское возрождение, независимый русский православный национальный орган* 12, Нью-Йорк – Москва – Париж, 1980, 180, https://vtoraya-literatura.com/pdf/russkoe_vozrozhdenie_012_1980__ocr.pdf; Г. М. Пономарева, “П. М. Софронов и И. Н. Заволоко (1927–1940)”, *Международные Заволокинские чтения* 1, Рига, 2006, <http://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/63-1-0-1100>.
- 23 Njegovo prezime se javlja i u obliku Šorovalov – Колунцић, „Црквено сликарство 1920–1970...“, 386; У. Рајчевић, „Синодска иконописна школа у манастиру Раковица код Београда“, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, II, Београд, 81, 83; М. Рађивојевић, „Православна црква Светог Георгија на Сушаку – изградња, стилско рјешење, опрема“ (дипломски рад), Загреб, 2018, 42, 43, <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/10508/>. Dela Šapovalova, корјје рознатих слика великих мајстора, чувају се у Музеју у Смедереву – С. Цветковић, *Оставишина Милана Јовановића Сјојумировића у Уметничком одељењу Музеја у Смедереву*, Смедерево, 2010, 126, 127; репродукција његове иконе *Sveti arhandeo Mihailo* у: *Српски народ*, 3. јул 1943, 2.
- 24 U свету Nikolaj Aleksandrovič Bulin; Рајчевић, „Синодска иконописна школа...“, 81.
- 25 Рајчевић, „Синодска иконописна школа...“, 81, 83; Колунцић, „Црквено сликарство 1920–1970...“, 388; М. Ј. Р. „Синодска иконописна школа“, *Гласник, службени орган Српске православне патријаршије* 24–25, Сремски Карловци, 13/26. септембар 1936, 560, 561; Н. Дрча, „Руски ликовни уметници – емигранти у Нишу“, *Зборник Народне музеја у Нишу* 10, Ниш, 2001, 241, 249–250.
- 26 Ј. Межински Миловановић, „Храм Св. Александра Невског у Београду“, у: М. Арсенијевић (ур.), *Храм Светиој Александри Невској у Београду. Сјоменица јоводом сјојодишњице јосјојања храма 1912–2012*, Београд, 2012, 294–333; М. Лукић Цветић, „Црква Светог Саве у Жичи“, *Наша јрошлосиј* 14, Краљево, 2013, 106, 123.
- 27 Матекало, „Зоограф из Раковице...“, 1, 12; Рајчевић, „Синодска иконописна школа...“, 81.

Brojni Sofronovljevi đaci u Evropi i Americi svojim ikonopisačkim, ali i pedagoškim radom prenosili su iskustva svog rakovičkog učitelja. U našoj sredini ostalo je zabeleženo da su i đaci Sofronovljevih učenika iz Rakovice doprinosili daljem razvoju srpskog ikonopisa, sve do današnje ikonopisačke radionice u manastiru Žiči.²⁸

Drugi značajni ikonopisac u našoj sredini vezan za parisku Ikonu i praški Institut Kondakova bio je ruski emigrant Ivan Meljnikov. Sa saglasnošću episkopa Nikolaja Velimirovića, Meljnikov je obilazio crkve i manastire Ohridsko-bitoljske eparhije i proučavao naše staro slikatstvo. Karijeru je završio kao jedan od najplodnijih ikonopisaca u našoj sredini, radeći, slično kao Sofronov, i za pravoslavne crkve u Americi. Kao i Sofronov, za našu sredinu je bio značajan i po svom pedagoškom radu, a kroz njegov atelje je prošlo pedesetak đaka.²⁹

Veze ruskih ikonopisaca sa Katoličkom crkvom

Kao još jedan putokaz koji treba pratiti u istraživanju razvoja ikonopisa i crkvenog živopisa ruskih emigranata u srpskoj sredini, mada danas, čini nam se, još nedovoljno proučeni i definisani, jesu njihovi kontakti sa Vatikanom, odnosno Katoličkom crkvom, kao i njihovo pozicioniranje prema ekumenskom pokretu.

Papa Pije XI pri Kongregaciji Istočnih crkava u Vatikanu 1925. godine formira komisiju Pro Russia za pomoć katolicima u SSSR-u, a biskup Mikele d'Herbigny prikuplja pomoć za ruske emigrante u Evropi. Kao centar ruskog apostolata, 1929. godine osniva se rimski seminar vizantijskog obreda – papski Kolegij Rusikum. Vatikan pokazuje interes za rusko pravoslavno bogoslužje i obredne osobenosti Istočne/Pravoslavne crkve.

Kontakti Sofronova sa Katoličkom crkvom započeli su početkom četvrte decenije, kada je bio pozvan da konzervira stare ikone i ikonopisu podučava katoličke monahe u benediktinskom manastiru u Aneu, kraj Namira u Belgiji, koji je, od sredine treće decenije, razvijao ekumenske ideje koje su podržavali papa Pije XI, ali i neki egzarsi Ruske zagrančne crkve. Taj katolički manastir (kasnije preseljen u Ševetonj) štampao je velike tiraže razglednica sa reprodukcijama Sofronovljevih ikona.

Sofronov je 1939. započeo pripreme za Svetsku izložbu religiozne umetnosti na koju je zvanično pozvan od Vatikana da bi predstavio ruski ikonopis u okviru velikog ikonostasa sa preko 50 ikona, ali taj projekat je propao jer je izbio Drugi svetski rat.³⁰

Činjenicu da neki izvori Sofronova navode i kao konzervatora i restauratora ikona³¹ dopunjava njegov angažman u Italiji, gde je 1941. godine radio na čišćenju ikone *Svetih Petra i Pavla* – poklonu Jelene Anžujске, na kojoj se srpska kraljica poklanja Svetom Nikoli u pratnji sinova Dragutina i Milutina. Ta ikona iz Riznice bazilike Svetog Petra u Rimu bila je preslikana i u to vreme pogrešno tumačena kao prikaz cara Konstantina pred rimskim papom, pa je tek konzervatorski rad Sofronova na njoj omogućio naučnicima pravilno datovanje i atribuciju.³²

Kao osobenu granu likovnog izraza u sferi ruskog emigrantskog ikonopisa možemo posmatrati rad arhitekte, koji je u našoj sredini poznat kao scenograf, Leonida Mihailoviča Brailovskog (sl. 4).

28 Pojedine biografske podatke dao je prof. Andrej Tarasjev, kojem se ovom prilikom iskreno zahvaljujem; Чанак Медић, Поповић и Војводић, *Манастир Жича...*, 461.

29 Д. Ђокић и Н. Лапаева-Ристеска, "Иван Мельников: иконописец на перекрестке традиций", в: В. В. Лепехин (ред.), *Икона в русской словесности и культуре*, Материалы XIII Международной научной конференции "Икона в русской словесности и культуре", состоявшейся в Доме Русского Зарубежья и Музее Русской Иконы, 26–28 января 2017 года, Москва, 2017, 128–142, http://www.bfrz.ru/data/nayk_center/naychnuj_sekretar/Sbornik_konferencia_2017_ikonichnost_slovesnost_zarubezhje_Lepahin_Prns.pdf; архимандрит Јован Радо-сављевић, *Животи и стварања Жиче и Студенице под окупацијом (1938–1945)*, Хиландар, 1993, 190; Колундић „Црквено сликарство 1920–1970...“, 387, 388.

30 Матекало, „Зоограф из Раковице...“; Г. Вас., „Комисија кардинала и научника примила радове г. Пимена Софронова зоографа из манастира Раковице за Ватикански павиљон на светској изложби у Риму“, *Време*, 4. септембар 1940, 7.

31 Како у нашој средини тако и у Прагу, на пример, где се наводи да је у зиму 1935. године обавио неке компликоване реставраторске подухвате и преносио иконопис на нове даске. Иванов, *Пимен Софронов*.

32 R. D'Amico, "Per la storia dell'icona serba del Vaticano: il rapporto con le vicende della Basilica di San Pietro e una sua 'replica' seicentesca a Fano", *Зограф: Часопис за средњовековну уметност* 28, 2001, 89–100, <http://scindeks.nb.rs/article.aspx?artid=0350-13610128089D>.

Ikonopis nije bila njegova primarna ni kvantitativno relevantna oblast delatnosti, ali je u podtekstu zapravo zanimljiv spoj aktivnosti tog autora u Rusiji uveliko posvećenog kopiranju i snimanju freski starih ruskih crkvenih spomenika i proučavanju folklorne umetnosti u potrazi za novim ruskim stilom, što je bilo blisko delatnosti Društva preporoda umetničke Rusije i, s druge strane, u emigraciji na Zapadu, slično Sofronovu, njegove delatnosti u direktnom kontaktu sa Katoličkom crkvom. Brailovski, u mladosti saradnik Mijea i Kondakova, otišao je iz Beograda i od sredine treće decenije živeo u Rimu radeći po porudžbini za Vatikan prvenstveno na ranije započetoj seriji slika *Videnja/Vizije drevne Rusije*, težeći da rekonstruiše brojne ruske crkvene spomenike, beležeći kako arhitekturu, eksterijere, tako i enterijere sa rasporedom crkvenog živopisa.³³

Potvrda za izvestan paralelizam kreacija Leonida Brailovskog i Pimena Sofronova, u periodu od kraja treće do kraja četvrte decenije, upravo je interes Vatikana za njihovu delatnost.



Sl. 4. Leonid Mihailovič Brailovski, *Sveti Dorđe*, oko 1921–1924. (Izvor: Muzej grada Beograda, kolekcija Milana Sekulića)

Zaključak

Delatnost ruskih emigranata likovnih umetnika u oblasti religioznog slikarstva ima poseban značaj jer je to oblast vizuelne kulture koja gotovo da nije mogla dalje da se razvija u matičnoj zemlji posle Oktobarske revolucije, pa je tim važnije pratiti njen razvoj u emigraciji.

Neformalne grupacije ikonopisaca ruskih emigranata u našoj sredini baštine rezultate razvoja ikonopisa u Carskoj Rusiji – Društva preporoda umetničke Rusije, ali i emigrantskih pariskog Društva Ikona, praškog Instituta Kondakova, sa ciljem definisanja novog nacionalnog ruskog stila – odgovora savremenog trenutka na potrebe pravoslavnog vernika u modernom svetu, u kome se likovni jezik promenio i razvio, ali se i dalje teži poštovanju pravoslavnih tradicija i kanona.

Delatnost ikonopisaca ruskih emigranata u našoj sredini, za razliku od njihove aktivnosti na katoličkom i protestantskom Zapadu, koja je bila ograničena gotovo isključivo na samu emigrantsku zajednicu i na taj način ostala nekompatibilna sa okruženjem, u Kraljevini SHS/Jugoslaviji na području delovanja Srpske pravoslavne crkve, nije bila samo „egzotična“ novina, koja bi izazvala kratkotrajan interes na tržištu, nego je bilo moguće da se ona aktivno integriše u kulturne tokove i doprinese razvoju sveukupne srpske vizuelne kulture.

Doprinos ruskih ikonopisaca u oblasti pedagogije bio je očigledan – iz ateljea Sofronova i Meljnikova, ali i Biščenka i Mejendorfa, izašlo je mnogo srpskih ikonopisaca koji su sami stvarali i koji su svoja znanja prenosili mlađim generacijama, baštineći tekovine ruskog ikonopisa, ali i vizantijsku tradiciju, dajući veliki doprinos očuvanju i ponovnom oživljavanju srpskog srednjovekovnog crkvenog slikarstva.

Mnogi od učenika ruskih ikonopisaca emigranata nastavili su u Srbiji da se bave ikonopisom negujući tradiciju pravoslavne umetnosti i posle Drugog svetskog rata, sačuvavši je sve do naših dana, omogućivši savremenim generacijama da daju svoj doprinos toj danas opet favorizovanoj umetničkoj sferi. Rezultati bi sigurno bili veći da se i u jugoslovenskoj sredini nije dogodila smena režima, pa je tradicija ikonopisa i u Srpskoj pravoslavnoj crkvi grubo prekinuta, a nastali jaz je teško premostiti i on i dalje često rezultira beživotnom kopistikom jer mu nedostaju upravo smernice koje je ikonopiscima davalo parisko Društvo Ikona smatrajući kopiranje starih uzora samo sredstvom za učenje i dalji razvoj sopstvenog umetničkog izraza zrelog ikonopisa.

33 A. A. Шаханова, *Леонид Михайлович Браиловский. Личность художника Серебряного века*, Санкт-Петербург, 2018, 42, 43, 51–53, 58–60, 63, 66–70, 72, 203–205, 214, 215, 226.

Delatnost grupe Život kao odraz promene umetničke i društvene paradigme u Kraljevini Jugoslaviji

Marijana Vašćić

Umetnički kolektivi koji su postojali u Kraljevini Jugoslaviji najčešće su funkcionisali po sličnim i ustaljenim „pravilima“ umetničkog samoorganizovanja. Postojale su zajedničke izložbe kao vid kolektivnog istupanja, svi članovi grupe su bili poznati, u nekim slučajevima grupe su pisale svoje manifeste, pravilnike, imale jasnu strukturu, a članovi određene funkcije tj. zaduženja. U tom smislu, pojava grupe Život po svemu je atipična i nesvakidašnja. I dan-danas ne možemo sa sigurnošću da znamo koji su sve umetnici bili njeni članovi. Ne postoji, ili barem nije sačuvan, program ili manifest grupe. A zajednička izložba svih članova grupe nikada se nije dogodila.

Razlozi svemu tome leže u tome što je ta grupa nastala u specifičnom istorijsko-političkom trenutku koji jednoj takvoj umetničkoj skupini nije dozvoljavao da otvoreno nastupa i zastupa svoju ideologiju. Stoga, iako je upravo takvo vreme omogućilo njenu pojavu, ono ju je istovremeno i ograničavalo i uslovalo njeno delovanje u jednoj takvoj formi koja teško može da se isprati.

Osnivanje grupe Život usledilo je kao kulminacija jednog stanja koje je postalo gotovo neizdrživo, i za umetnike i za sve ostale građane. Društvene, istorijske i političke okolnosti dugo su pripremale teren za istorijski trenutak u kome će umetnost postati angažovana, a umetnici krenuti putem kojim se ređe ide. Delovanje iz ilegale, izostanak samostalne grupne izložbe i jasno definisanog programa grupe otežavaju sagledavanje principa funkcionisanja tog umetničkog kolektiva, oformljenog 1934. godine. U svom manifestu¹ glavni ideolog grupe Mirko Kujačić razmatra ulogu umetnosti kroz istoriju i zauzima stav spram tradicije, čiste umetnosti, „večne lepote“... Negira ideju *l'art pour l'art* zarad prosvetene i klasno osvešćene *l'art pour l'idée* koja treba da bude aktivni učesnik i kritičar društva, a ne njegov nemi posmatrač.

Umetnička delatnost grupe Život razvija se u periodu kada se mladi umetnici Kraljevine Jugoslavije upoznaju i suočavaju sa problemima tržišta, sa klasnim nejednakostima, materijalnom (ne) sigurnošću i generalno bivaju suočeni sa otežavajućim okolnostima za umetničko stvaralaštvo. U državi koja se tek oporavljala od ratova uspostavljanje ekonomske politike bilo je gotovo neizvodljivo u trenutku kada se spajaju različite države u jednu i ukrštaju različiti sistemi.² To je rezultiralo time da je Kraljevina SHS dovedena u situaciju da postane najzaduženija zemlja u Evropi, posle Grčke. Kralj Aleksandar je 1929. godine zaveo apsolutističku vlast, ukinuo je Ustav i stranačko organizovanje, a diktatura je pružala režimu mogućnost za obračun sa opozicijom, najpre oličenom u pripadnicima Komunističke partije. KPJ je 1929. godine bila mala i brojčano slaba partija (oko 3.500 članova), bez većeg uticaja među širim narodnim masama.³

Komunistička partija Jugoslavije je formirana pod imenom Socijalistička radnička partija Jugoslavije (komunista) na Prvom osnivačkom kongresu u aprilu 1919. godine u Beogradu, a u oktobru iste godine u Zagrebu je osnovan Savez komunističke omladine Jugoslavije (SKOJ), kao omladinsko krilo stranke. Na Drugom kongresu u Vukovaru partija je preimenovana u Komunističku partiju Jugoslavije, a tada je imala preko 65.000 članova. U strahu od komunističkog delovanja, vlada je zabranila legalno delovanje KPJ Obznanom 30. decembra 1921. godine, kada počinju hapšenja i sudski procesi protiv članova KPJ. Do 1924. godine članstvo KPJ spalo je na svega oko 1.000 članova.⁴

1 M. Kujačić, *Moj manifesti: 1932*, Beograd, 1932.

2 B. Petranović, *Istorija Jugoslavije: 1918–1988*. Knj. 1, *Kraljevina Jugoslavija: 1914–1941*, Beograd, 1988, 56–61.

3 *Isto*, 176–200.

4 M. Dragosavljević, „Od politizacije umetničkog polja do revolucionarne umetnosti“, u: *Lekcije o odbrani: Prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a*, Beograd, 2016, 17.



Sl. 1. Đorđe Andrejević Kun, *Dizalica nas vraća izlomljene*, mapa grafika „Krvavo zlato“, 1936. godina (Izvor: Muzej Jugoslavije, inv. br. 2121. II.5/24)

Godina 1932. je bila period organizacione obnove KPJ kada je uspostavljena ilegalna organizacija. U takvim okolnostima, glavnu odgovornost i ključnu ulogu u nastavljanju političkog rada, preuzimaju levo orijentisane grupacije i umetničke grupe, sredstvima kojima su najbolje vladali – pisanom rečju i slikom. I to je ono što se najčešće zamera pripadnicima grupe Život koji su ujedno bili i članovi partije. Oni su istovremeno bili pripadnici dva različita kolektiva koja po svojoj prirodi nisu imala ništa zajedničko, ni zajedničke ciljeve ni sredstva, a opet, budući da se u njima ogledala njihova ideologija, u svom radu su uspjeli da objedine ta dva polariteta i naizgled pomire njihove razlike.

Od 1930. godine raste ugled i uticaj KPJ među intelektualcima, pokreću se časopisi i izdaju knjige smelog socijalnog sadržaja, a nakon Međunarodne konferencije proleterskih i revolucionarnih pisaca u Harkovu socijalistički realizam je proglašen za zvaničnu proletersku estetiku.⁵ Slavljem, nikad voljen, ali potreban u usponu i ustoličavanju na vlasti, u svom najvažnijem formativnom periodu, borbenom realizmu, uspostavio je čvrstu vezu sa

opozicionom, komunističkom ideologijom.⁶ Komunistička partija Jugoslavije prihvatila je doktrinu socijalističkog realizma kao princip svoje kulturne politike i posredstvom svojih pristalica i sledbenika vodila je akciju za njeno otelotvorenje na svim frontovima. U domenu likovne kulture, ideja revolucionarne umetnosti manifestovala se u pokretu koji je nazvan „socijalna umetnost“. Socijalna umetnost, negovana na prostoru Jugoslavije zbog svojih kulturno-istorijskih korena, nije mogla biti jedinstvena estetička, pa ni ideološka koncepcija.⁷ KPJ je bila u ilegali sve do 1941. godine, zbog čega su se i sve umetničke aktivnosti revolucionarnog karaktera grupe Život odvijale u ilegalnosti, što je za nas otežavajuća okolnost jer se o saznanjima o životu grupe Život, umetničkom a i političkom, teško dolazi. Brojni umetnici članovi Partije bili su hapšeni i osuđeni u sudskim procesima od 1929. godine nadalje, među kojima i Đorđe Andrejević Kun, Moša Pijade, Bora Baruh, Stevan Bodnarov, Mirko Kujačić, Danica Antić i drugi.⁸

Umetničke grupe i kolektivi bili su jedan vid zajedničkog istupanja umetnika okupljenih oko iste ideje; početak je uvek poletan, silovit, dok kraj uglavnom označava gašenje, prevazilaženje određene ideje ili osipanje članova zbog ideoloških razmimoilaženja. Individualističko slikarstvo postavilo je sebi cilj: umetnost radi umetnosti – i time se izolovalo od opštih društvenih okolnosti. Razbijanje te izolacije i stavljanje umetnosti u službu socijalnog progressa glavna je težnja umetničkih kolektiva i socijalno usmerenog slikarstva.⁹ Sa aspekta udruživanja, može se reći da su umetnici grupe Život sledili nešto što je bilo sasvim uobičajeno jer su se umetnici i ranije udruživali u grupe, od kojih se među prvima kvalitetom umetničke produkcije i sastavom izdvojila grupa Oblik.

Nezavidnu poziciju umetnika, ali i nedostatak likovne kulture i interesovanja građana za umetnost uočio je tada Branislav Nušić, predsednik Umetničkog odeljenja Ministarstva prosvete, i predložio osnivanje udruženja koje bi podržavalo umetnike i promovisalo kulturu organizovanjem čitavog spektra različitih događaja, od izložbi do koncerata. Predložio je i da udruženje ponese naziv „Cvijeta Zuzorić“ po Dubrovčanki iz 16. veka koja je podržavala tadašnje pesnike i umetnike. Nušićev predlog je naišao na odobravanje i tako je nastalo Udruženje prijatelja umetnosti „Cvijeta

5 Л. Трифунувић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 1973, 358–359.

6 Л. Мереник, *Политички процеси уметности 1929–1950: борбени реализам и социјалистички реализам: Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Матужића*, Нови Сад, 2013, 9.

7 В. Ћосић, „Сocijalna umetnost u Srbiji“, u: *Nadrealizam; Postnadrealizam; Socijalna umetnost; Umetnost NOR-a; Socijalistički realizam: 1929–1950*, Београд, 1969, 24.

8 В. Бетковић, *Сocijalna umetnost између два рата*, Нови Сад, 1991, 28–29.

9 К. Hegedušić, „Problem umjetnosti kolektiva“, u: *Almanah savremenih problema*, Zagreb, 1932, 82.



Sl. 2. Đorđe Andrejević Kun, *Niču za druge milioni*, mapa grafika „Krvavo zlato“, 1936. godina (Izvor: Muzej Jugoslavije, inv. br. 2121. II.5/24)

dica dovedena u pitanje, dvadeset i sedam umetnika potpisalo je memorandum povodom bojkota Devete jesenje izložbe.¹² Doneta je i *Rezolucija tridesetorice*, svojevrsan dokument u kome su prvi put istaknuti teški uslovi rada i položaj umetnika u odnosu na Paviljon. U pitanju je obiman tekst u kojem su prvi put u našoj umetnosti postavljena pitanja značajna za egzistenciju umetnika i u kojem je ukazano na potpuno iskrivljenu sliku društva o umetnicima. Detaljnom analizom ekonomskog poslovanja Paviljona otkriva se potlačeni položaj umetnika, a njihova nezavidna materijalna situacija dovodi u vezu sa umetničkom produkcijom i nemogućnošću izlaganja u Paviljonu.

U tom kontekstu, može se reći da je grupa svoj pravi aktivizam iskazala upravo u sukobu sa „Cvijetom Zuzorić“, u kojem su svoju aktivnost izmestili van okvira likovnog polja i upustili se u jednu vrstu institucionalne borbe za bolji položaj umetnika. Osnivanje *Salona nezavisnih* označilo je stvaranje jedne platforme za propagiranje socijalne umetnosti i u tom kontekstu može se govoriti o izlagačkoj politici grupe Život koja se takvim samoorganizovanjem suprotstavila zvaničnoj politici Paviljona. Iako su glavni organizatori *Salona nezavisnih* i njegovo jezgro činili pripadnici Života, na njemu su izlagali umetnici iz čitave Jugoslavije.

U korespondenciji sa Vjekoslavom Četkovićem, Vilim Svečnjak otkriva i navodi tri po njemu ključna faktora za formiranje grupe Život. On najpre ističe činjenicu da su pojedini članovi Života studirali u Parizu, u kome je već od tridesetih godina delovao znatan broj levo orijentisanih umetnika, poput Georga Grosa i Franca Mazarela, koji je tada i živeo u Parizu.¹³ Belgijski grafičar Mazarel negovao je stil izražavanja u obliku slikanih romana, koncept koji je inspirisao Kuna i Kujačića i uticao na njihove grafičke mape. Osim u Parizu, umetnici su imali priliku da se upoznaju sa grafikama Mazarela, Grosa, Diksa, Kete Kolvic i mnogih drugih na Izložbi savremene nemačke likovne umetnosti i arhitekture, održanoj u Beogradu i Zagrebu 1931. godine.¹⁴ Svečnjak potom ističe važnost harkovske linije i to da je zagrebačka grupa Zemlja svojim postojanjem i delovanjem bila presudna za formiranje i rad grupe Život, kao i da je harkovska linija bila politička komponenta koja je potakla, sankcionisala i potvrdila stavove pojedinih članova Zemlje i Života.

Zuzorić“.¹⁰ U vreme otvaranja izložbenog paviljona „Cvijeta Zuzorić“ 1928. godine umetnici i mlađih i starijih generacija nalazili su se u nezavidnoj finansijskoj poziciji, a da bi Paviljon mogao da opstane, troškovi za njegov rad i funkcionisanje bili su veliki, što je rezultiralo većim troškovima za umetnike izlagače, koji to često nisu mogli da priušte.¹¹ Iako osnovano sa namerom da bude izložbeni i kulturni centar u kome će umetnici moći lakše i redovnije da izlažu, ispostavilo se da početne „utopijske“ ideje nisu tako lako ostvarljive, tako da su umetnici i dalje bili u nezavidnom položaju, a potonji postupci i, uslovno rečeno, monopolski princip poslovanja „Cvijete Zuzorić“ vodile umetnike ka sukobu i bojkotu Udruženja koje je inicijalno nastalo upravo zbog najugroženijih umetnika.

Iako o samom sukobu između Udruženja umetnika i „Cvijete Zuzorić“ danas nemamo dovoljno podataka, očigledno je da je nezadovoljstvo umetnika radom Paviljona trajalo duže vreme, a eskaliralo je serijom bojkota izložbi koje je organizovao Paviljon. Kada je materijalna situacija i borba za egzistenciju mnogih umetnika i njihovih poro-

10 З. Миловановић Симић, „Београд и борбени развој српске уметности“, *Годишњак рада Београда* 6, 1959, 636–637.

11 *Истио*, 639–640.

12 Петковић, *Социјална уметност...*, 130.

13 *Истио*, 106.

14 *Немачка савремена ликовна уметност и архитектура: Београд: 1931; Загреб: Deutsche Zeitgenössische Bildende Kunst und Architektur*, Београд – Загреб, 1931.

Iako Svečnjak navodi delatnost Zemlje kao „presudan“ faktor za osnivanje Života, pitanje je koliko suštinskih sličnosti ima između ta dva umetnička kolektiva. Obe grupe su se bavile aktuelnim socijalnim temama i pitanjima društva, njihova umetnost je bila namenjena pre svega širokim narodnim masama, dok je Zemlja imala jasan program, Život (koliko je poznato) nije, a razdvajao ih je i odnos prema aktuelnoj dnevno-političkoj situaciji. Obe grupe se obraćaju novom sloju publike, pretežno ljudima koji do tada nisu ni bili deo miljea koji posećuje umetničke izložbe, njihova ciljna grupa su ljudi koji verovatno ne mogu da priušte da kupe njihova dela. Bez obzira na to, umetnici su im se obraćali jednostavnim i neposrednim jezikom kako bi kod njih izazvali promenu, pobunu, borbu za život i prava čoveka. Pri kraju svog *Manifesta* iz 1932. godine, Mirko Kujačić navodi zagrebačku grupu Zemlja i njeno idejno opredeljenje prema socijalnom slikarstvu, otkidanje od svakog kulturnog ideala i tradicije, kao osnov za kretanje umetničkih intencija kod nas.¹⁵ Osnovana nešto ranije, 1929. godine, grupa Zemlja¹⁶ kao umetnički kolektiv mogla je biti uzor članovima grupe Život za udruživanje i umetničko organizovanje, ali dok su se članovi Života okupljali oko politički angažovanog načina istupanja, upliv politike u umetnost bio je izvor razdora u grupi Zemlja. Stoga se osnivanje grupe Život može pre posmatrati kao jedinstven slučaj, nastao kulminacijom jednog stanja u datom istorijskom trenutku.

Socijalna umetnost tridesetih godina stavila je akcenat na temu, a zajedno sa temom u prvi plan istakla se i tehnika grafike koja je tada doživela svoj vrhunac na prostoru Kraljevine Jugoslavije. Grafika je u prve dve decenije 20. veka bila zastupljena prvenstveno u avangardnim časopisima poput *Zenita*, *Dada Tanka*, *Tanka* i rađena je namenski za objavljivanje u časopisima, ne za izlaganje. Izostanak kolorita i crno-bela predstava suzili su polje promatranja umetničkog dela i stavili akcenat na temu, koja je, sada u crno-belom izvedbi, čini se jasnije nego ikada slala poruku o neophodnosti promene (revolucije). Grafika kao medij pogodovala je socijalnoj tematici, izostanak boje i snažan crno-beli kontrast stavljali su akcenat na temu, koja je u ovom slučaju uzela primat u odnosu na formu.



Sl. 3. Mirko Kujačić, *Jutro za ribare nije radost*, mapa grafika „Ribari“, 1934. godina (Izvor: Muzej Jugoslavije, inv. br. 2614.II.5/26)

Još jedna osobenost tog perioda i grafičkog stvaralaštva ključnih protagonista grupe Život jeste pojava tekstualnog obrazloženja, svojevrsne dopune koja je činila celinu sa njihovim grafičkim listovima. To se pre svega uočava na primerima Kunove mape „Krvavo zlato“ i Kujačićevih „Ribara“. Ti propratni tekstovi imaju svojevrsan manifestni karakter, što se može posmatrati i kao neposredan uticaj nadrealizma na socijalnu umetnost,¹⁷ ali i kao lična potreba umetnika da se literarno izrazi. Dok je za Kunovu mapu uvodni tekst napisao Jovan Popović, Mirko Kujačić je sam napisao uvodni tekst u kome obrazlaže svoje stavove spram društva, grafike i umetnosti. „...Ciljevi moga stvaranja nisu individualni. Ma koliko za realizaciju umetničkih doživljaja bili važni i individualni elementi i duga tehnička traženja i teško sticana saznanja, merilo za moja ostvarenja ne sme biti to: koliko sam dao 'svoga', koliko sam talenta ili 'nastranosti' pokazao. Moj cilj je: izražavati stvarnost koju vidim, i jezikom grafike, na koji sam preveo utiske iz društvene stvarnosti, uticati na svest ljudi, mojih savremenika. Možda za sada još mucam.“¹⁸

15 Kujačić, *Moј манифест...*, 8.

16 Konstitutivna skupština grupe održana je 25. februara 1929. godine, u ateljeu Drage Iblera, u prisustvu članova osnivača: Ivana Tabakovića, Krste Hegedušića, Otona Postružnika, Lea Juneka. Više u: J. Depolo, „Zemlja 1929–1935“, u: *Nadrealizam; Postnadrealizam; Socijalna umetnost; Umetnost NOR-a; Socijalistički realizam*, Beograd, 1969.

17 В. Кнежевић, „Авангарда и критички реализам“, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику* 161, 2018, 28–38.

18 Iz uvodnog teksta grafičke mape „Ribari“.



Sl. 4. Mirko Kujačić, *Veče ih zatiče iznurene, ispijena im mladost*, mapa grafika „Ribari“, 1934. godina (Izvor: Muzej Jugoslavije, inv. br. 2614.II.5/26)

Kujačić je svoju mapu „Ribari“ grupisao u pet celina i uz svaku dao odgovarajući naslov i uvodni tekst koji obrazlaže svaku seriju: *Jutro za ribare nije radost, Dan vreo ili studen večiti trud, Veče ih zatiče iznurene, ispijena im mladost, Noć bez sna, opasnost odasvud, Pune mreže istežu ribari uzalud*. Iako je mapa nastala dve godine nakon njegovog manifesta, u njoj se još uvek zastupaju isti stavovi i neguju isti principi odstupanja od larpurlartizma i njegova kritika, te stoga ponovo ističe njegovu okosnicu: „Savremeni umetnik mora stajati na planu borbe protiv: tradicije, individualističke misli, 'Večne Lepote' i čiste umetnosti, a za: poeziju napredka, radnog čoveka, za proletersku misao i nedoglednu kolektivnu disciplinu.“¹⁹

Zbog čega su takvi tekstovi uz prigodne grafike bili važni? Iako se moć i neposrednost pisane reči ne može osporiti, zanimljivo je istaći i svedočanstvo jednog pripadnika SKOJ-a koji u svom izveštaju napominje kako socijalna i marksistička literatura koja je korišćena u agitaciono-propagandne svrhe nije bila dovoljna. Naime, ona je često bila isuviše složena za prosečnog čoveka, radnika, za kojeg su političke konstatacije i misli često bile suviše apstraktne.²⁰ Stoga je više nego evidentno da su tako oblikovane mape bile najbolji primeri sredstva za podizanje društvene svesti. Neposrednim, kako likovnim tako i literarnim jezikom, one su budile kolektivnu svest i pronašle put do nove publike, van galerija i izložbenih prostora.

Umetnost socijalnog, odnosno borbenog realizma ustanovili su umetnici Kraljevine Jugoslavije u periodu kada je, zbog društvenih, ekonomskih i političkih prilika, likovno polje postalo svojevrsno bojno polje pobune nove generacije umetnika, koja je neposredno iskusila nemaštinu, nepravdu i beznađe. Politički angažman pojedinih umetnika oličen u članstvu u Komunističkoj partiji pružio je mogućnost direktnog upliva politike u umetnički život i politizaciju likovnog polja. Međutim, pre nego što je politika prodrla u likovno polje, ona je izvršila snažan negativan uticaj na okruženje u kome su umetnici živeli i mnoge od njih dovela do ruba egzistencije, pa je njihov vid borbe prvenstveno kritika režima i svakodnevnice izražena u umetnosti kao naprednom sredstvu borbe.

Politika je uvek oblikovala uslove, zakone i slobode savremenog života, ali je pitanje u kojoj meri je umetnost do socijalnog realizma toga bila svesna. Stvarao se utisak da je umetnost uvek bila iznad dnevopolitičkih problema, u svojoj biti apolitična i okrenuta ka nekim višim, čistijim temama. Onoga momenta kada je dnevna politika počela da utiče na same umetnike i da ih čak ugrožava, umetnost i politika više nisu mogle da se ignorišu i izbegavaju, njihovo stapanje je postalo neizbežno, poput retkog fenomena i gotovo šokantno, a u stvari se radilo samo o povratku

19 *Nav. mesto.*

20 Arhiv Jugoslavije, fond 790/2 SKOJ, KOI 1919–1935, sign. KOI 1934/55.

društveno osveščene uloge umetnosti. Stoga je svojevrsni sudar svetova kulminirao upravo u datom istorijskom trenutku, a likovno polje je postalo jedini legalan način borbe i putokaz napredne misli.

Umetnička grupa Život osnovana 1934. godine bila je stožer socijalne umetnosti tridesetih godina u Beogradu, a njeno jezgro činili su mladi umetnici Mirko Kujačić, Đorđe Andrejević Kun, Radojica Živanović Noe... Grupi su tokom njenog postojanja prilazili i mnogi drugi umetnici, šireći tako krug njenog delovanja. Međutim, nastupajući bez jasno oformljenog programa i članstva, nazgled jasni okviri njene ideologije često su se stapali i gubili u traženjima i različitim individualnim poetikama mladih umetnika. Grupa tokom svog postojanja od 1934. do 1942. godine nije imala nijednu samostalnu izložbu, a njeni članovi ili pristalice nisu nikada izlagali u potpunom, a ni u istom sastavu, na prolećnim ili jesenjim izložbama u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“. Kao ni o nastanku grupe, nemamo konkretne podatke ni o prekidu njenog rada. Božica Ćosić navodi da je poslednji sastanak grupe održan 1940. godine, neposredno posle Trinaeste jesenje izložbe, ubrzo potom uhapšen je Kun, pa Moša Pijade, što je negde označilo i kraj grupe. Vreme više nije davalo mogućnosti da se slika i diskutuje o umetnosti.²¹

Umetnička grupa Život delovala je i na likovnoj i na političkoj sceni Kraljevine Jugoslavije oko šest godina, ali još uvek nedostaje mnogo podataka koji bi nam omogućili da potpuno sagledamo i razumemo složene odnose unutar grupe i između umetnosti i dnevno-kulturne politike. Situacija koja je uzrokovala njihovu pojavu u takvoj formi bila je istovremeno i njihova najveća prepreka. Taj po svemu netipičan umetnički kolektiv imao je višestruke probleme prouzrokovane pre svega političkom opredeljenošću njegovih članova, što se odražavalo i na njihovu likovnu produkciju, koja nije uvek bila u skladu sa ideologijom umetnosti kolektiva namenjenoj kolektivu. Iako se izostanak zajedničke grupne izložbe, zvaničnog programa ili manifesta grupe u toj situaciji može smatrati opravdanim, to su sve bili faktori koji su vremenom oslabili pokret i ideje koje su zastupali. Slučaj grupe Život ostaje jedan usamljeni primer angažovane umetnosti kolektiva u Kraljevini Jugoslaviji, koji nastavlja i dalje da intrigira, izaziva podele i oprečna mišljenja.

21 Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji“, 34.

Sarajevska Četvorica. Idejne pretpostavke

Dragan Čihorić

Osnovne činjenice o sarajevskoj grupi Četvorica jednostavne su. U njenom sastavu nalazili su se u tom trenutku zreli i na jugoslovenskim scenama aktivni slikari – Karlo Mijić, Roman Petrović, Đoko Mazalić i Sigo Sumereker – koji su se u dva navrata (u oktobru 1929. i novembru 1930. godine), izložbama u Salonu „Skočajić“, predstavili široj bosanskohercegovačkoj javnosti. O sebi nisu govorili mnogo. U gotovo jedinoj proklamaciji, Đoko Mazalić ih je označio kao „grupu umjetnika savremenog pravca“, sugerišući da je toj savremenosti prethodio generički niz ozbiljno proživljenih stilskih opcija, impresionizma, ekspresionizma i kubizma, a da bi na kraju dvadesetih, upravo kao što je evropski likovni trend i zahtevao, „došli opet do klasicizma kojim se danas kreće likovna umjetnost noseći u sebi pečat modernog doba“.¹ Azra Begić, kao prva koja je analitički zašla u idejnu strukturu grupe, povezala ih je sa Grupom sarajevskih književnika (GSK), sa njenim radnim ritmovima i potrebom da pred širu javnost iznesu novu, logičkim jedinstvom ojačanu platformu bosanskohercegovačke kulturne stvarnosti.² Prisutni u mometnima u kojima je njihova specijalizovana stručnost donosila najbolje rezultate – aktivnosti ilustriranja i likovnog opremanja izdanja GSK – umetnici Četvorice gotovo da su se potpuno utopili u institucionalni okvir književničke grupe. Ipak, nekoliko spoljašnjih razloga – administrativno preuređenje Kraljevine SHS/Jugoslavije, Sarajevo kao centar Drinske banovine; ambicija vlasnika Salona „Skočajić“, procesi objedinjavanja umetnika u drugim jugoslovenskim centrima – uz idejnu snagu onoga ko im se priključio sa strane – Đoko Mazalić nije bio član GSK – usloveli su potrebu da konačno i kao celina, u jesen 1929. godine, nastupe pred sarajevskom publikom.³ Neuklopljeni, ideološki diferencirani i sa različitim stavovima o umetnosti, procedurama i njenoj društvenoj poziciji, članovi grupe Četvorica svojom kratkotrajnom izlagačkom sintezom u prvom su redu poslužili svrsi ispitivanja principijelne strukture GSK.⁴ To je podrazumevalo kritičarsku zainteresovanost za formalne koliko i sadržajne aspekte lokalnog likovnog jezika i za način na koji je taj lingvistički sistem stajao u odnosu na konstruisanu fikciju o domaćem čoveku i namenjenoj mu istorijskoj ulozi.

„Obje izložbe Četvorice dočekane su manje-više oduševljenim napisima iz pera uglednih sarajevskih književnika, Hamze Hume i Nike Miličevića (prva), te Jovana Kršića i Isaka Samokovlije (druga).“⁵ Imamo li na umu da je u to vreme časopis *Pregled* funkcionalno i u smislu idejne saglasnosti stajao uz GSK, onda je sve ono što je o Četvorici objavljivano na njegovim stranicama nosilo posebnu težinu.⁶ Hamza Humo bio je prvi u tom nizu. Osim toga što je, u maniru uobičajenom za

1 Đ. M(azalić), „Izložba slika“, *Jugoslavenski list*, 7. septembar 1929, 5.

2 A. Begić, *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1924–1945*, Sarajevo, 1985, 13–14.

3 Formirana u februaru 1928, GSK bila je od početka ambicioznija zamisao od one koja bi je svrstavala u samo još jednu od regionalnih književnih grupa. Njen sasatav (Ivo Andrić, Jovan Kršić, Borivoje Jevtić, Hamza Humo, Isak Samokovlija, Verka Škurla Ilijić...) išao je u prilog takvom tumačenju. Mijić, Petrović i Sumereker bili su i sami jedno vreme članovi, angažovani kao ilustratori i ljudi koji su se prevashodno brinuli za vizuelni lik GSK. Opširnije u: M. Rizvić, *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*, II, Sarajevo, 1980, 106–116.

4 Nakon njihove druge izložbe (u novembru 1930. godine), Četvorica prestaju da postoje kao delotvorna celina. Razlog nije do kraja rastumačen, ali ga je moguće približiti čitajući osvrt Srećka Diane, objavljen u *Pregledu*, početkom 1931. „Grupa četvorice (Mijić, Petrović, Mazalić, Sumereker) nije nikakva homogena tvorevina, kohezija u njoj je već prilično labava, njeni likovni ideali su potpuno divergentni. Oni koji iz Grupe četvorice pripadaju Grupi sarajevskih književnika ne nameću joj svoje poglede i svoje prohteve, kaošto bi trebalo i kaošto bi bilo prirodno.“ C. Диана, „Четири уметника и три изложбе“, *Прејлед* 86, 1931, 117.

5 A. Begić, *Umjetnost...*, 13.

6 Pokrenut u januaru 1927. godine, *Pregled* je, nadahnut češkim primerima, poput Perutkine *Pritomnosti*, širokim zamahom analizirao sve ključne činjenice jugoslovenske i bosanskohercegovačke stvarnosti dvadesetih. O njegovim počecima i ranoj uređivačkoj politici u: Rizvić, *Književni život...*, 53–83.

modernističku kritiku dvadesetih, pažljivo analizirao formalno-likovne kapacitete izloženih radova, Humo je pokušao dati i celovit pogled na izlagače i njihove umetničke ambicije.⁷ Izuzetno je značajno to što je u opštoj igri kolektivnim označiteljima, publiku, a time i sarajevsku i bosanskohercegovačku javnost, posmatrao kao homogeno telo, sa jedva profilisanom svešću o savremenim kretanjima i kulturnoj modernosti. A ona je, takva kakvu ju je opisao, u suočenju sa Četvoricom pokazala brojne nedostatke i vrednosne predrasude. „Jer, stav naše publike, prema ovoj četvorici umetnika, stoji na isuviše udaljenoj distanci.“⁸ Zašto? Zbog njene retrogradnosti i straha pred činjenicama disperzivne modernosti. „Razvoj njena ukusa i smisla za umetnost seže obično u prošlost, a pred savremenom umetnošću ona stoji zapanjeno, sa čuđenjem u očima, jer je ne shvata.“⁹ Što je poziciju na kojoj su se nalazila četvorica umetnika poopštavalo, dajući joj poseban i u praktičnom smislu projekтивni karakter. Humo im je implicirao tačan razlog. Bili su tu da bi prokrcili put kroz letargiju u kojoj je masa počivala i da bi u njenu svest usadili osećaj za novu, modernošću senzibilisanu kulturu. Ozbiljan zadatak, koji je u sebi skrivao nešto od predratnih i ranomodernističkih pretpostavki Dimitrija Mitrinovića.

„Pojam narodnog, može se reći, drži se ne samo kontrarnim, nego kontradiktornim pojmom modernog. I to je zbog čega se kod nas češće vidi strah od modernosti. Postoji mišljenje da je modernizacija našeg društva i naše književnosti, poraz našeg naroda, naše individualnosti i naših nacionalnih ideala, i to mišljenje nije ispravno.“¹⁰ Humo je od Četvorice očekivao pedagoški napor i snagu koja bi bila u stanju da menja javnost i potire njene kulturne inhibicije. Otuda je insistirao na individualnosti, modernoj i evropskoj, iz koje je izrastala delikatna slojevitost njihovog likovnog jezika. Dobro razumevani uticaji predstavljali su esencijalnu potrebu i prvi korak u procesima društvenog evoluiranja i u takvoj konstataciji bila je sadržana osnovna implikacija Humove kritike. Trebalo je da njih četvorica ozbiljno i potpuno kompetentno upotrebe sve ono što su usvojili, od Minhena i Pešte, preko Beča i Zagreba, pa sve do one ključne i završne pariske tačke, da bi senzibilisali perceptivne i ništa manje moralne potencijale bosanskohercegovačke javnosti. Odnos je bio precizan i odlučno postavljen. „Stav slikara ideologa opet je i uvek će biti beskompromisan. Umetnici koji stvaraju nove vrednosti nikad se ne obaziru na ukus publike, jer da se obaziru na to, umetnost ne bi nikad doživljavala svog progresa.“¹¹

Sa Humovim gledištem, koliko god da je ozbiljno i bez uvijanja saopšteno, nije se solidarisala tadašnja većina. Pripadnost GSK nije upućivala na nešto što bi u budućnosti moglo da izgleda kao jedinstvo u individualnosti i produktivnim razlikama. Nesumnjivi ideolog, onaj koji je stajao iza lokalnog, književnošću obeleženog diskursa, Jovan Kršić, objavio je u *Pregledu* (u septembru 1929. godine) tekst po karakteru blizak idejnom razumevanju GSK.¹² Posvećen Meštrovićevom „Grguru Ninskom“, povezao je, na način uobičajen u konzervativnoj leksici jugoslovenskih dvadesetih, činjenice rase i likovnog čina, nalazeći u tako postavljenoj sintezi osnovno opravdanje umetnikovog genija. „Nije slučaj da ga je izradio Meštrović, naš veliki neimar, koji je svu našu istoriju, naše patnje i prkose uhvatio u materiju, davši joj jaku rasnu dinamiku. Stroga i preteća lica, u stavu branitelja, Grgur, u odeždi teških nabora, liči na stare bogove Asirije i Babilonije koji su slazili na zemlju, svakog stoleća, kad je nacija bila u opasnosti.“¹³ Bilo je očigledno da je umetnikova briljantnost, semantički i u ravni ideološke namere, izjednačavana sa izuzetnošću Grgura Ninskog. Obojica su bili ljudi svoje zemlje, rasno isključivi i simboličkim naglascima udaljeni od bilo kakvih pretpostavki participacije i pedagogije. I ne samo to. Egzistencije su im bile nalik božanskom impulsu, funkcionalno neophodnom i oročenom na one ključne trenutke nacionalnog postojanja – na primer, 925. ili 1914. godinu.

Oko takve osovine rotirala je Kršićeva misao. Trenutačni i neponovljivi – Grgur i Meštrović – bili su deo nekadašnje kulturno-političke avangardnosti, ali je za drugačiju, unutrašnju, slojevitu, iscrpljujućim krizama opterećenu jugoslovensku stvarnost rešenje trebalo tražiti na potpuno drugačijem mestu. Umesto pojedinačne izvrsnosti, sada je, u okolnostima koje su politički neuspeh pretvarale u etnički razdor, trebalo proširiti stvaralačku bazu. Ukoliko je to bilo moguće, poistove-

7 X. Хумо, „Једна уметничка изложба изнад публике“, *Прејлег* 70, 1929, 218–221.

8 *Истио*, 218.

9 *Нав. место*.

10 Д. Митриновић, „Национално тло и модерност“, *Босанска вила* 19, 1908, 290.

11 Хумо, „Једна уметничка изложба...“, 218.

12 Ј. К(ршић), „Кип Гргур Нинског у Сплиту“, *Прејлег* 69, 1929, 166.

13 *Нав. место*.

titi je sa celokupnim iskustvom otpora i oslobodilačke borbe, sa vekovima nepristajanja i kulturne samodovoljnosti. U diskurzivnom smislu, tražena je idejno-politička kopča – organička, solidarna i potpuno saglasna sa integralističkim čitanjem jugoslovenskog trenutka – a da bi poslužila opštoj svrsi: rekoncipiranju već istrošenog i potpuno neefikasnog kulturnog modela.¹⁴

Bila je to Bosna. Onakva kakvom ju je (u avgustu 1928. godine), u uvodu almanaha GSK, „Sa strana zamagljenih“, predstavio Kršić: centralna jugoslovenska zemlja, dinaridski prototip, moralno i lingvistički besprekorna, do mere da je tvrdi realizam njenog govora ostajao hermetičan i potpuno nedostupan strancima.¹⁵ Stvoren na činjenicama kolektivnog iskustva, taj je jezik, organički koliko i atavistički, svoju savršenu formu našao u narodnom predanju, u narodnoj pesmi, kao njegovom estetičkom obliku, koja je, što joj je i bila jedinstvena namera, govorila „krupne i goleme riječi koje dušmani ne razumiju a narod razumije“.¹⁶ I to nerazumevanje, ta semantička distanca na kojoj je počivala filogenetska matrica buntovnog, ali i nepopustljivog bosanskog čoveka, bilo je kulturno merilo i bazična pretpostavka lokalnog diskursa.

Ideološki pripremljen, tipizovan i podignut na zaključku da je jugoslovenska zajednica, ponekana modernošću i dobitničkim kalkulacijama nakon 1918. godine, napustila moralne pretpostavke vlastite kohezije, taj je narativ obavezivao konzervativnošću i verom da je dugotrajno i kulturnom stagnacijom obeleženo iskustvo dobar putokaz za budućnost. U takvom antropološkom preseku sve je već odavno bilo postavljeno na svoje mesto. Bosna je bila zemlja koja je porađala ljude otporne i nacionalno svesne, spremne na žrtvu i besprekorno odane ključnim moralnim kodovima zemlje i lokalnog postojanja. Idejne zamisli Kršićeve „pripovedačke Bosne“ verovatno su i bile dobra platforma za formiranje nečega što bi odgovaralo projektovanim standardima pretpolitičke zglobne jedinice, ali te iste propozicije nisu bile u stanju da ponude rešenje za problem savremenog kulturnog označavanja.

Druga izložba Četvorice (u novembru 1930. godine) predstavlja savršen primer na koji je način i sa kakvim očekivanjima pristupano nepoznatoj teritoriji. Isak Samokovlija, poetičkim referencama nerazdvojno kooptiran u konzervativni svet GSK, usmerio je pažnju na dve komponente koje su obeležavale opšti profil izložbe: na publiku i umetničku individualnost.¹⁷ Publika je činila ključnu referencu. „(O)na je primila svu četvoricu, koliko smo mogli opaziti, vrlo rezervisano: nijedan od njih nije učinio čist utisak na nju. Zbunjena pred Petrovićem, mirna ali bez emocije pred Mijićem, mlako uzbuđena donekle efektima Mazalićevim, a s nerazumevanjem za Sumerekerove radove, prolazila je ona iz odeljenja u odeljenje i izlazila ne znajući da li da sebe potceni ili koga drugoga.“¹⁸ Sav taj raspon emocija, od mlake uzbuđenosti do otvorenog nerazumevanja, nije posmatran kao eklektički presek različitih mišljenja. Nije postojao kao niz sačinjen od mnoštva individualnih odjeka pred onim što je u svojim pojedinačnim tačkama donosila izložba. Za Samokovliju bila je to jedinstvena emocija, homogena i konstruisana sredstvima ozbiljnog ideološkog razloga. Onoga koji je predsedavao idejnom strukturom GSK: populističkog i ravnomerno raspoređenog u jeziku i zajedničkom iskustvu.

Likovna umetnost – sa njom i Četvorica – nije bila u stanju da dobaci do osnovnih pretpostavki propisane paradigme. Ostajala je obavezana disciplinarnim procedurama, esencijalno amoralna, bliska drugačijoj istoriji i drugačijim, nimalo dinaridskim prostorima. Predstavljala je neželjeni balast, činjenicu modernističkog importa i uopšte strano telo. Ili, kako je to Humo lepo primetio: „Njihov cilj je, uz čisto slikarski elemenat, apsolutno slikarstvo – plastika, ton i rešavanje prostora pod svaku cenu.“¹⁹ Umesto razumljive i organički stabilizovane matrice nativnog jezika, stajala je strana, artificijelna i hermetizovana konstrukcija. Poreklom francuska i spuštena na drugačiji antropološki fundament. Bio je to zanimljiv susret.

14 U septembru 1927. godine održani su opšti parlamentarni izbori u Kraljevini SHS, na kojima se pojavila nova, esencijalno različita opoziciona grupa. Seljačko-demokratska koalicija, formirana oko Stjepana Radića i Svetozara Pribićevića, kao ključnih političkih ličnosti, bila je izraz „prečanske“ političke volje: antielitističke, velikim delom republikanske i utemeljene na ideji moralne superiornosti ljudi koji su naseljavali dinaridski pojas. O problemu preciznije u: D. Đokić, *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*, Beograd, 2010, 91–95.

15 J. Кршић, „Приповедачка Босна“, у: *Са страна замагљених*, Сарајево, 1928, 7–12.

16 *Исјео*, 9.

17 И. Самоковлија, „Изложба четворице“, *Прејлег* 84, 1930, 811–814.

18 *Исјео*, 813–814.

19 Хумо, „Једна уметничка изложба...“, 218–219.

Dvadesete su bile godine povratka, restandardizacije i osnaženog uverenja da jedno određeno vrednosno jezgro, esencijalizovano i trajno, obeležava različite manifestacije nacionalne kulture.²⁰ Oni koji su pisali o jugoslovenskom modelu, bez obzira na njihove etničke i ideološke specifičnosti, nisu odstupali od toga. Insistirali su na posebnosti dinaridskog čoveka, na njegovom u sebi zatvorenom iskustvu, koje nije pokazivalo potrebu za unutrašnjom dijalektikom niti za povezivanjem sa okruženjem i tamošnjim kulturnim oblicima.²¹ Kako je to Ljubo Babić primetio, jugoslovensko iskustvo je ostalo svesno varvarsko i sa principijelnom odbojnošću uklešteno između dve civilizacijske i osvajačke paradigme: između Rima i Carigrada.²² Francuski model, s druge strane, insistirao je na usaglašavanju i na Francuskoj kao sintetičnoj činjenici. Po oceni Vidala de La Blaša, smeštena između dva okeana i dve civilizacije, Francuska je mogla da bude samo kulturni ekvilibrijum – *Ausgleichung* – dinamičan, iskustveno promenljiv i podložan svakoj vrsti pedagoškog modifikovanja.²³ Otuda su se, da bi zahtevana ravnoteža bila moguća, racionalnost i empirija smestile u samo središte francuskog diskursa, čineći od njega univerzalnu jezičku opciju, nadnacionalnu i uopštenu do nivoa zajedničke lingvističke platforme. „By virtue of the doctrine of *translatio imperii et studii*, France was seen as the heir of the Roman empire, and French was viewed as the legitimate successor to the ancient universal language, Latin.“²⁴ U slučaju likovne umetnosti, taj je interes poprimio modernističku košuljicu, ostajući prevashodno zapitan za metodologiju i hermeneutiku internih joj elemenata. Za ono na šta je, u bosanskohercegovačkim prilikama dvadesetih, Hamza Humo upućivao.

Upravo je iz tog razloga drugo postavljeno pitanje, o činjenicama umetničke individualnosti, Samokovlijin osvrt odvodilo u potpuno drugačijem smeru. „Ali kod svakoga od njih individualizam izbija jasno obeležen a ako malo osenčen, a negde u većoj, negde u manjoj meri potisnut neizbežnim uticajima koji se bilo nesvesno ili svesno moraju primati u opštem našem stremljenju u savremenoj umetnosti.“²⁵ To je stremljenje za Samokovliju bilo znak neorganičkog ustupka i uopšte dokaz nedelotvornosti savremenog likovnog jezika u trenutku kada ga se suoči sa potrebama balkanskog života i njegovog kulturnog izraza. „Stoga ćemo utvrditi da u koliko je izražen kod njih individualizam, da je u toliko obeležen i plus u njihovom stvaranju. Jer ono ličnosti što osećamo iza njihovih slika, ono je što nas veže za njihovu umetnost.“²⁶ Iza njihovih slika ili, preciznije, iza one osenčenosti uticajima i što je moguće dalje od pritiska da se, uz posredovanje odgovarajućeg likovnog jezika, pripadne sistemu univerzalizovanog kulturnog označavanja. Lingvistički režim „pripovedačke Bosne“, a u njemu je čvrsto ukotvljen stajao Samokovlijin kritički stav, nije dopuštao bilo kakvu primesu kulturnog ekvilibrijuma. Nikakav *Ausgleichung* ili pedagoška translacija nisu predstavljali traženu ili očekivanu vrednost. Za nekoga ko je, poput Samokovlije, pisao preciznim jezikom sarajevske periferije, tematski egzaktno, iz donjeg rakursa i sa dokumentarističkom pretenzijom, nešto takvo nije ni bilo potrebno. Ali, da li je takvu optimalnu mešavinu, taj spoj veštih metodoloških podudaranja mogao da očekuje i savremeni slikar? Đoko Mazalić, na primer?

Čini se da je Samokovlija u njegovom pristupu prepoznao osnovne nedostatke savremene likovne umetnosti: neravnotežu fokusa i nešto što je za njega označavalo nezdravi nemir stilsko-tematskih traženja. Mazalić za takvo stanje nije morao da brine. Usklađivao je svoj rukopis sa eklektičkim pozicijama dvadesetih, bez članstva u GSK i bez uverenja da je likovni jezik trebalo popularizovati i spustiti tamo gde bi bio podudaran sa doktrinarnom bazom bosanskog čoveka. Samokovlija jeste, pošto je u delikatnom trenutku jugoslovenske kulturne stvarnosti svako odstupanje od diskurzivnih očekivanja moglo da eskalira i da ostavi posledice dublje od onih vezanih internom problematikom likovnog stvaralaštva. „Mazalić (je) ambiciozan, temperamentan, zanesen, ali u svemu još potpuno nesređen, sklon još uvek da traži nove mogućnosti u izrazu.“²⁷ Nesređenost je bila ozbiljan pežorativ

20 O dvadesetim i poetičko-ideološkim konsekvencama „povratka u red“: K. Silver, „A More Durable Self“, in: K. Silver (ed.), *Chaos and Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, New York, 2010, 15–51.

21 Pregled konzervativnih, retrogradnih i uopšte antievropskih stavova o kulturi među srpskim intelektualcima dvadesetih donosi: B. Prpa, *Srpski intelektualci i Jugoslavija 1918–1929*, Beograd, 2018, 327–347.

22 Lj. Babić, „Umjetnička nastava. Kratak predgovor jednom referatu“, *Нова Европа* 14, 1921, 554–561.

23 J. Y. Guiomar, „Vidal de La Blache’s Geography of France“, in: P. Nora (ed.), *Realms of Memory. The Construction of the French Past*, II, New York, 1997, 187–209.

24 N. Schor, „The Crisis of French Universalism“, *Yale French Studies* 100, 2001, 44.

25 Самоковлија, „Изложба...“, 811.

26 *Исцѝо*, 811–812.

27 *Исцѝо*, 813.



Sl. 1. Đoko Mazalić, *Herojski kraj*, 1927–1929, ulje na platnu, 87 cm x 125 cm, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine

i nije reprezentovala onu preko potrebnu formulaciju uz čiju bi pomoć bilo moguće krenuti u red i jezičku stabilnost. A kada je takvo stanje, povrh svega, dolazilo i u tematski kontakt sa zemljom i njenim metaforičkim atributima, pretnja je postajala veoma opipljiva.

„Herojski kraj“ (1927–1929) (sl. 1), konstruisan na simboličkim pretpostavkama o Bosni i bosanskom postojanju i ostavljen negde na iluzivnoj razmeđi dve anatomije i dva tipa podatnosti, sveđočio je o vitalnosti i posebnom erosu, ali, a to je i bila osnovna teza Samokovlijine kritike, afektima i efektima, ne i čvrstim jezikom dokumetarističke realnosti. „Deluje afektima, nekada običnim. Voli jaka i kontrastna i čudna osvetljenja... Iz njegove težnje za nekim klasičnim izrazom rađaju se hladne pozadine njegovih slika koje deluju kao kulise. Meso slika dobro, ali još ne naziremo duhovnijeg izraza. Njegova virtuoznost je i njegova slaba strana... Ali sve u svemu: Mazalić bi mogao da daje vanredne stvari da se oslobodi težnje za efektom. Ili bar da nam da otvorena, pa i sjajna osvetljenja, samo ne ova ubačena sa reflektora.“²⁸ Herojski krajolici, sa svim njihovim implikacijama, predstavljali su proizvoljnu teatralizaciju metafore, otvarajući put ka opasnoj tački diskurzivnog preloma. Ukoliko je Mazalić bio u stanju da odabere činjenice bosanskog života i da ih alegorizuje i predstavi na artifičijelno uređenom mizanscenu, pod reflektorima i pomoću anatomskih ustupaka, onda je celokupna paradigma bila samo igra nasumično odabranih označitelja. Trenutačna i bez dubljeg obrazloženja. Što bi značilo da je za konstrukciju likovno uspešnog dela bilo potrebno i potpuno dovoljno kompetentno raspolagati elementima disciplinarnog jezika, ali ne i posedovati nekakvu unutrašnju predispoziciju ili na neki drugi način pripadati esencijalizujućem registru bosanskog čoveka. A to je za Samokovliju – i veliki deo članstva GSK – bilo teško prihvatljivo.

Sigo Sumereker je u svoje delo integrisao sve ono što je pripadalo prenosivim principima likovne pedagogije. „Njega zanimaju boje, najobičnije, sumorne i teške boje različitih ploha i različitih materijala.“²⁹ Pojednostavljeno, isključivo osnovni radni instrumenti, kao i bilo kog drugog tehnologa. „Sav u studiju, on deluje hladno i teško, a jednostavnošću svojih motiva vrlo malo osvaja.“³⁰ Što mu i nije bila namera, pa je posledično i potpuno odudarao od idejno projektovanog tipa.

28 *Нав. месџо.*

29 *Нав. месџо.*

30 *Нав. месџо.*

Mijićev slučaj je bio drugačije vrste. Siguran i potpuno komotan u vlastitoj veštini, predstavljao je umetnika čiji je likovni prosede – i to u onoj ključnoj konceptualnoj tački prihvatanja umetničke ravnosti – mogao da bude doveden u ravan idejne ekvivalencije sa klasičnim primerima Meštrovićeve epike. „Plastičnost je odlika njegovih slika. Snaga se oseća po njoj i na malim stvarima. Slika vanrednom realistikom i daje svu veličanstvenost sitnih i običnih predmeta u težini njihovog tonskog izraza. Njegov osećaj za dubinu i za svetlo stvara duboku impresiju snage koja je još sirova i ne zna što će od same sebe. Po tome je Mijić rasan.“³¹ Za razliku od Mazalića, Mijićeva slika je osvajala težinom tona, snažnom i sirovom, onoliko koliko je snagom i sirovošću, u ime rase i njene emancipacije, govorila i Meštrovićeva plastika. Mijić nije režirao i sve što je u slici sadržano, uključujući i način na koji je raspolagao materijalom, bilo je duboko proživljeno i konstruisano senzitivnom potrebom autentično jugoslovenskog umetnika. Ali, sve ono što je radio, u nizu od „Bosanskog pejzaža. Jagomira“ (1923–24) do „Drine“ (1926), a zatim u gradskim vedutama izlaganim sa „Četvoricom“, kao što je „Buka ulica“ (1930), nije u tematskom smislu našlo svoju sintezu.³² Portretna plastika, mirna, tonski slivena i usklađena sa očekivanjima savremenog žanra, nije naselila sav taj prostor. Mazalić je, bez potrebnog osećaja i razvijenog nerva za organičko, preterivao u teatralizaciji, dok Mijić nije ni pokušao da predispozicije vlastite plastičnosti integriše u opipljivi narativ i da dopusti da likovna moć progovori jezikom koji bi potencijalno bio najbliži traženoj sintezi „pripovedačke Bosne“. Problem Mijićeve monotonosti, na koji je upozorio Samokovlija, svedočio je o disbalansu njegovih likovnih relacija i o uverenju da je celokupno polje stilsko-sadržajnih problema bilo moguće pomeriti ka površini i razrešiti ga tonom i suptilnim hromatskim gradacijama. Na kraju, pred energičnim diskurzivnim propozicijama, preciznost i onaj zaključak da „drži svoju liniju i visinu“, neprijatno su naginjali ka pedanteriji i manjku ikonografskih akcenata. U takvim prilikama, da bi otklonio pretnju potencijalnim ikonoklazmom ili konsekventnim odustajanjem od likovne umetnosti u funkciji vrednosno kompetentnog tumača južnoslovenskog kulturnog trenutka, Samokovlija je bio prinuđen da nađe odgovarajući model za onu preko potrebnu sintezu. Za ono lokalnoj dogmi tako dragoceno uklapanje reči i slike. Da posredstvom tog modela odbije ono što je činilo glavnu i negativnu karakteristiku Mazalićeve eklektike: „slika nije sinteza različitih slikarskih težnja i slikarskog izraza nego skup njihov“.³³

Jedinstvena pretpostavka kulturnog trenutka zahtevala je trajno predubedenje o mogućnosti uklapanja. O mogućnosti da organička celovitost i neizbežni individualizam nađu svoje izmirenje na temelju idealizovanog i nesumnjivo konzervativnog ukusa. Kolektivitetom jezika i stilskom distancom od recentnih evropskih primera. Sumereker je ostao nezainteresovan. Mazalić isuviše hirovit i ponesen potrebom da se dopadne. Mijić je sobom nosio ozbiljnu meru rasnog kredibiliteta, ali bez potrebne vitalnosti i one dragocene narativne poente. Rešenje koje je Samokovlija ponudio bilo je neočekivano, ne i nelogično. Roman Petrović, četvrti u grupi, *enfant terrible* sarajevske scene i neko ko je među njima najdublje zagazio u avangardističko ispitivanje forme, sada je predstavljao primer one dugačije, reverzibilne geneze. Osnovni princip tog povratka sažet je u Samokovlijinim rečima. „Izgleda da se on lomi najviše u toj najtežoj borbi: između sebe i tuđih stremljenja.“³⁴ Odlučan da izraste na ozbiljnoj likovnoj platformi, odustao je od nasleđa modernističke leksike, od „crvenih očiju i proizvoljno isečenih kvadratastih ploha bez tonskog diferenciranja“, ostajući miran i izvan anarhije i golog intelektualizma. Takav je Roman Petrović bio nova i temeljna vrednost Samokovlijine analize. Sposoban da se menja, da se stabilizuje i da iz te stabilnosti progovori jezikom sinteze – jezikom koji bi na traženi način objedinio reč i sliku – Petrović je stajao kao poslednja nada lokalnog slikarstva. „O 'Lazarevu vaskrsenju' kao i o njegovim ostalim radovima u tom nastojanju trebaće posebno i opširno progovoriti, jer izgleda da će Petrović u njima dobaciti svoju metu.“³⁵ Ako tome dodamo „Judin cjelov“ (1929), zaklopice Samokovlijinu idejnu celinu. Senzibilisan opštim primerom dvadesetih, kritičar je Petrovićev ulazak u područje crkvenopravoslavne ikonografije označio kao trenutak neophodne transformacije, čijim bi posredstvom iz vlastitog rukopisa iščistio poslednje tragove grotesknoga i na mesto ekspresivno kodirane linije postavio boju: lokalno selekto-

31 *Icūio*, 812.

32 O unutrašnjoj logici Mijićevog dela videti u: A. Begić, „Predgovor“, u: *Karlo Mijić. Retrospektiva*, Sarajevo, 1983, n. p.

33 *Isto*, 813.

34 *Isto*, 812.

35 *Nav. mesto*.

vanu, tonski sređenu i uvek u saglasnosti sa potrebama mimezisa i likovno odgovorne reprodukcije. Sposobnost (post)vizantijske umetnosti da bude lingvistički reprezentovana funkcionalizovanom podudarnošću forme i sadržaja privukla je Samokovlijinu pažnju, sve u nadi da bi Roman Petrović mogao do kraja da dotera proces vlastitog umetničkog preobražaja i da na njegovom završetku bude egzaktan i kompatibilan sa moralno ozbiljnim i narativno zahtevnim standardima bosanskog čoveka i njegovog dinaridskog etosa.³⁶

Radni vek Četvorice bio je kratak i nije odgovarao očekivanjima koja su pred grupu postavili sarajevski književnici. U zanimljivom zaključku, Humo je Samokovlijin pokušaj sa Romanom Petrovićem video u drugačijem svetlu. Novelom „Slučaj Raba slikara“ (1930) kritički je opovrgnuo osnovnu idejnu konstrukciju GSK, stavivši čitaocima do znanja da likovna umetnost u svom delovanju koristi potpuno drugačiju matricu.³⁷ Da pojedinac, a tako i umetnik, ima slojevito nataložena iskustva. Da ga ona definišu i čine čovekom, bez obzira na ideološku volju ili diskurzivne pretenzije. Taj je fikcionalizovani Rab, u stvarnosti Petrović, bio onaj koji je preživeo rat i masovna uništenja, senzitivan i oštećen i svoj u svakom trenutku preostalog mu života, a najviše svoj dok je stajao u nečemu što je bila njegova, drugačija, neshvaćena i ničim obuzdana umetnost. Bez ideologije, utvrđene svrhe ili funkcionalizovane prisile i bez potrebe da reč i slika podele parametre zajedničkog jezika.

Kolektivna imaginacija i hermetizacija iskustvenih pretpostavki, smeštene u jezgro zahtevanog kulturnog modela, nisu mogle da budu usaglašene sa individualno postavljenim i u mnogim elementima različitim svetovima Sumereкера, Mazalića, Mijića i Petrovića. I ne samo da je neophodni individualizam njihovog umetničkog čina, uvek slojevit, široko koncipiran i po prirodi komparativan i zagledan sa onu stranu lokalnog iskustva, odbijao načela diskurzivne hegemonije, nego je sa završetkom decenije nastupila i dublja i po posledicama dugoročnija promena. U tridesetim je rasna, integralistička pretpostavka jugoslovenske zajednice zamenjena drugačijim prioritetima. Zavaljala su pitanja partikularizovane nacije i klase kao revolucionarnog subjekta, otvarajući novu perspektivu i donoseći pretpostavkama bosanskohercegovačke kulture složeniji i dominantno politički produkovan narativ.³⁸ Likovna reakcija nije izostala i bila je suštinski različita od onoga što se od Četvorice očekivalo krajem dvadesetih. Od pretpostavljene, antiikonoklastične i nikad dostignute sinteze reči i slike i namere da se u likovnoj umetnosti, u punoći svog postojanja i vlastitih narativnih predispozicija, odrazi tipski i nadasve dinaridski lik bosanskog čoveka.

36 Samokovlija nije bio jedini u GSK koji je od Petrovića očekivao takav tip stabilizacije. Borivoje Jevtić, najavljujući prvu izložbu Četvorice (u septembru 1929. godine), podvukao je njihovu dragocenu i teškom mukom stečenu zrelost. „(O)ni su se sad 'ustalili', oni su 'svoji', oni su 'gotovi' kao umetnici.“ A ta je gotovost u Petrovićevom slučaju zahtevala posebnu recepturu. „Njega je sad naročito oblagorodio studij vizantijskog slikarstva i njegovog originalnog nastavka u srpskom slikarstvu Srednjeg veka. Boja je sad u G. R. Petrovića čišća i prozračnija, osećanje forme punije, i crtež stabilniji, brižljiviji, pažljiviji... Očekujemo to isto kod G. Karla Mijića čiji su nas moćni potezi i ono polutamno senčenje u tonu uvek ispunjavali radoznalošću.“ Petrović je od 1927. do 1930. godine radio na ikonostasima i oslikavao enterijere pravoslavnih crkava u Bosanskoj Krupi, Travniku i Sokocu. B. Jevtić, „Njih četvoro“, *Pretneg* 69, 1929, 167.

37 X. Хумо, *Случај Раба сликара*, Сарајево, 1930.

38 Primer narativne promene: J. Kršić, „Između Marksa i Hitlera“, *Pretneg* 111, 1933, 129–131.

„Tko nije kolorista, nije slikar“: Grupa trojice kao građansko-elitistička opcija hrvatske likovne scene tridesetih godina 20. vijeka

Ana Šeparović

Društveno-politički kontekst i uvriježena tumačenja djelovanja Grupe trojice u hrvatskoj povijesti umjetnosti

Grupa trojice, umjetnička skupina koju su činili slikari Ljubo Babić, Vladimir Becić i Jerolim Miše, i koja je djelovala između 1929. i 1935. godine na hrvatskoj likovnoj sceni, činila je uz Klub likovnih umjetnica (KLU) i Udruženje umjetnika Zemlja jednu od izložbeno najaktivnijih skupina u tome razdoblju – održali su devet izložbi (tzv. Ba-Be-Mi izložbe): šest u Zagrebu, i po jednu u Ljubljani, Sarajevu i Splitu. Vrijeme u kojemu su djelovali doba je izrazite političke i ekonomske nestabilnosti – riječ je o nadirućoj globalnoj ekonomskoj krizi, a u Jugoslaviji neuspjeloj agrarnoj reformi i posljedično velikome siromaštvu seljačkog i radničkog sloja, koji su tvorili najbrojniji dio tadašnjega kapitalističkog patrijarhalnog društva.¹ To je i razdoblje velikih političkih previranja i nezadovoljstva: nakon ubojstva Stjepana Radića 1928. uvodi se šestosiječanjska diktatura, što na hrvatskom području rezultira općim nezadovoljstvom, osobito zbog neriješenoga nacionalnog pitanja. Unutar unitaristički ustrojene Kraljevine Jugoslavije tada je jugoslavenstvo proglašeno „službenom i jedinom nacijom u državi“ što je utjecalo i na kulturnu politiku u vrijeme diktature.²

Dosad se u povijesno-umjetničkoj recepciji Grupu trojice spominjalo najčešće kao protutežu Udruženju umjetnika Zemlja – KLU se uglavnom prešućivao – i isticala se njihova zajednička ideja traganja za hrvatskim nacionalnim likovnim izrazom (u programu Zemlje pod nazivom „nezavisni likovni izraz“, a kod Babića i Trojice „naš izraz“), koji je trebao pridonijeti nacionalnoj identitetskoj emancipaciji Hrvata u kontekstu neriješenoga nacionalnog pitanja. Te dvije umjetničke grupacije – Trojica i Zemlja – polarizirale su likovnu scenu na dvije suprotstavljene ideološke pozicije. Članovi politički lijevo orijentiranog udruženja Zemlja (glavni ideolog Krsto Hegedušić) fokusirali su se na ideju da je umjetnost inherentna potreba svakog čovjeka te su nastojali likovno opismeniti i najsiromašnije slojeve društva i istodobno ih u likovnu kulturu uključiti i kao publiku, a izraz su bazirali na simplifikaciji forme i socijalnim temama kojima su kritički prikazivali društvenu stvarnost kapitalističkoga društva. S druge pak strane, Grupa trojice unutar hrvatske povijesti umjetnosti spominje se kao grupa s neideologiziranim programom koja stvara građanske portrete i pejzaže Dalmacije, Zagorja i Bosne u duhu francuskoga kolorizma. Uz tumačenje njihove umjetnosti hrvatska povijest umjetnosti veže sintagme: inzistiranje na „individualnom umjetničkom činu“, „idealizacija života“, zanimanje za „čisto slikarstvo“ odmaknuto od svakodnevice, „koloristički tretman kao imanentna vrijednost realizma“, „briga oko plastičkih problema“,³ poetski realizam i „realističan odnos prema motivu“, „realizam ladanjski, feerični, praznički, realizam ljeta“,⁴ traganje za onim lijepim u prirodi,

1 Više o teškim uvjetima života seljaka i radnika u novijim razmatranjima Udruženja umjetnika Zemlja: N. Vukobratović, „Radni narode varoši i sela, ujedini se!: radnički i socijalistički pokret u Zagrebu i Hrvatskoj od osnivanja do dolaska na vlast“, u: I. Hanaček, A. Kutleša i V. Vuković (ur.), *Problem umjetnosti kolektiva – slučaj Zemlja*, Zagreb, 2019, 29–30; S. Leček, „Živjeti u diktaturi – hrvatska politika i društvo 1929.–1935.“, u: *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929.–1935.*, Zagreb, 2019, 110.

2 Prema: Leček, *Živjeti u diktaturi...*, 111.

3 V. Maleković, „Grupa trojice. Aspekti hrvatske likovne umjetnosti 1930–1935“, u: *Grupa trojice*, Zagreb, 1976, 9–10, 13, 27.

4 I. Zidić, „Trojica u ‘Grupi trojice’“, u: *Grupa trojice 1929–1935*, Zagreb–Wiesbaden, 1996, 8.

krajoliku i ljudima,⁵ idealizacija prirode, subjektivna realistička impresija, kao i izostanak programatskih nakana,⁶ a nazivali su ih i „apostolima umjerenosti“;⁷ na sličan način kanonizirani su i u enciklopedijama i leksikonima.

Međutim, zbog sretne okolnosti da su se sva trojica osim slikanjem bavili i pisanjem – Jerolim Miše bio je kritičar, Ljubo Babić povjesničar umjetnosti i kritičar, Becić je napisao nekoliko manjih tekstova, a i davali su intervjue grupno i pojedinačno – njihov je estetički *credo* bilo moguće i doslovce pročitati. Slijedom toga, u novije vrijeme neke/i od hrvatskih povjesničarki/a umjetnosti zamijetili su u Babićevim i Mišinim procjenama izvjesne pristranosti: već je Jasna Galjer upozorila da je Babić pri svojim vrednovanjima „nerijetko bivao i nepravedno subjektivan“ te da je Miše u svojim likovnim kritikama kriterije „oduvijek crpio iz vlastite slikarske prakse“.⁸ Nadalje, Petar Prelog skrenuo je pozornost kako Babić u svojoj knjizi *Umjetnost kod Hrvata* Proljetnom salonu nije pridao posebnu pozornost jer nije odobravao stilska dostignuća nastala na tragu europskih avantgardnih iskustava,⁹ Tonko Maroević zamijetio je njegovu djelomičnu idiosinkraziju prema umjetnicima iz Dalmacije,¹⁰ a Ivana Mance Babićevo preferiranje portreta u tumačenju i ocjeni slikarstva Vjekoslava Karasa tumači očitim projiciranjem obilježja modernog slikarskog izraza na specifični dio Karasova opusa.¹¹ Naposljetku, o Mišinu i Babićevu obeshrabrivanju ženskog umjetničkog stvaralaštva više se puta pisalo.¹² Na tom tragu, a i na temelju njihovog mota koji je glasio: „kvaliteta i selekcija“,¹³ te zagovaranja ukusa i sklada kao temeljnih estetskih kategorija, može se naslutiti jedna idealistička, ali istovremeno nedemokratična i isključujuća svjetonazorska pozicija.

Iako su deklarativno naglašavali važnost usmjerenosti prema širim slojevima i društvenoga angažmana, ipak se treba složiti s Prelogom koji, pozivajući se na riječi Vladimira Malekovića da je Grupi trojice cilj bio izraditi „nezavisni plastični predmet“, odnosno „lijepu, solidno urađenu sliku“, ističe kako su oni stvarali „umjetnost namijenjenu prije svega građanskom sloju, s obilježjima koja je taj dio društva razumio i očekivao“,¹⁴ što upućuje na tipično građansko shvaćanje umjetnosti kao ideološki neutralne sfere ljudskog stvaranja odnosno kao autonomnoga polja izuzetoga iz različitih društvenih praksi, gdje je umjetnik naizgled neovisan o političkim, ekonomskim i društvenim procesima. Kako takav sustav vrijednosti rezultira prikrivanjem klasnih, rodnih, statusnih i raznih drugih društvenih antagonizama i asimetrija, odlučila sam analizom diskursa odmaknuti se od ranijih neutralnih tumačenja i ispitati na koje se sve načine manifestira njihov svjetonazor, koji pak proizlazi iz njihove klasne pozicije. Nastojat ću pritom razotkriti neke od ideoloških naslaga upisanih u Babićevo i Mišino tumačenje likovnih djela, odnosno ono „političko nesvjesno“ sadržano u njihovoj likovnoj kritici.

Babić i Miše: filozofsko-idejni horizont i temeljne odrednice kritičke provjere

Unutar šire modernističke paradigme, Babić i Miše svoje shvaćanje umjetnosti temelje na nekoliko filozofsko-idejnih uporišta. Prije svega, Babićevu ideju o „našem izrazu“ (odnosno dovođenje u izravnu vezu umjetničkog izraza s prostorom gdje on nastaje) treba promatrati kao jednu od derivacija determinizma Hippolytea Tainea.¹⁵ Nadalje, koncept „umjetničkoga htijenja“ Aloisa Riegla,

5 G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. 1, Zagreb, 1997, 429.

6 I. Reberski, „Grupa trojice i ‘naš likovni izraz’“, u: *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb, 2010, 638, 640.

7 Maleković, *Grupa trojice...*, 17.

8 J. Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868–1951*, Zagreb, 2000, 216, 266.

9 P. Prelog, „Ljubo Babić i Proljetni salon“, u: L. Jirsak i P. Prelog (ur.), *Zbornik radova znanstvenog simpozija Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, Zagreb, 2013, 22.

10 T. Maroević, „Upućeni učitelj, pristrani prosuditelj: uz kritičko-povjesničarsku djelatnost Ljube Babića“, u: L. Jirsak i P. Prelog (ur.), *Zbornik radova znanstvenog simpozija Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, Zagreb, 2013.

11 I. Mance, „Uz Babićevu valorizaciju djela Vjekoslava Karasa“, u: L. Jirsak i P. Prelog (ur.), *Zbornik radova znanstvenog simpozija Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, Zagreb, 2013, 117.

12 Između ostaloga: A. Šeparović, „Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica“, *Ars Adriatica* 8, 2018.

13 Lj. Babić, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943, 231. Osim u Babićevim pregledima povijesti hrvatske moderne umjetnosti, „kvaliteta i selekcija“ se i u više intervjua spominje kao glavna misao vodilja osnivanja Grupe.

14 P. Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb, 2018, 203–204.

15 Više o važnosti H. Tainea za Babića u: Galjer, *Likovna kritika...*, 313; Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost...*, 209–210.

kojim se Babić često služio u svojim tumačenjima, i neskriveno oduševljenje nedvojbeno rasističkom i znanstveno neutemeljenom „barbarskom“ tezom Josefa Strzygowskog, smještaju Babića unutar radijusa utjecaja ideja Bečke škole povijesti umjetnosti.¹⁶ Iako se spomenute ideje nešto snažnije osjećaju u Babićevim nego u Mišininim tekstovima, njihova estetička pozicija, sklop vrijednosti koje zastupaju i kriterija na kojima temelje svoje ocjene, u osnovi su identični. Naposljetku valja istaknuti filozofski koncept vitalizma, odnosno bliskost filozofiji života (*Lebensphilosophie*), kao treću prepoznatljivu sferu utjecaja koja je nedvojbeno ozračila kako likovno-kritičku misao Ljube Babića,¹⁷ tako i onu Jerolima Miše.¹⁸

Na ovim idejama Miše i Babić oblikovali su svoje likovno-kritičko vrednovanje, unutar kojeg se kao glavni principi kritičke provjere nameću individualnost, „objektivacija“ i životnost. Na prvome je mjestu individualnost, kao jedan od temeljnih modernističkih ideologema, ujedno i krovni princip po kojem Babić i Miše ocjenjuju umjetničko djelo. Ono sadrži uvjerenje o umjetniku kao izuzetnom pojedincu koji stvara umjetnička djela u specifičnom autonomnom kreativnom procesu, a umjetnost se razumijeva kao izraz njegovog subjektivnog, specifičnog i posebnog iskustva. Tako Babić već na prvim stranicama knjige *Umjetnost kod Hrvata* značenjski izjednačava individualnost i umjetničku kreaciju: „Po svojem nastojanju umjetnost je (...) bitni izraz pojedinog čovjeka, pojedine individualnosti.“¹⁹ Miše, pak već u jednoj od svojih najranijih likovnih kritika ističe kako slikar mora „da što jače nametne svoju individualnost, izrazi svoj osjećaj, da dade jedinstvenost fantaziji i shvaćanju, da produbljuje horizont, da što originalnije, suptilnije, samostalno-ekspanzivnije obuhvati bit života“.²⁰

Kao sljedeći ključni princip nameće se „objektivacija“ (ovaj termin češće koristi Miše) odnosno „direktnost izraza“ (sintagma učestalija kod Babića), no riječ je o istom postulatu koji podrazumijeva mimetički odnos prema umjetnosti, odnosno „direktan“ odnos s objektom tj. predmetom slikanja. Kod Miše i Babića na snazi je apsolutizacija ovoga principa: nema umjetnosti koja nastaje napamet bez konkretnog predmeta slikanja, a sam rezultat odnosno umjetničko djelo zahtijeva vjernost slikaome predmetu-objektu. Miše traži da se umjetnik pri stvaranju mora obratiti slikaome predmetu, što podrazumijeva „iskreno i lično savladavanje objekta“,²¹ zbog čega Krizmanu zamjera „nesretno crtanje na pamet“ kao grešku „koja ga je odmah u početku bacila u maniru“.²² Najindikativniji je gotovo potpuno usuglašen Mišin i Babićev stav oko Vidovića, pa primjerice, Babić zamjera Vidoviću što u njegovim slikama nema predmetne jasnoće: „on ne gleda objekt, on sanja oko objekta“,²³ a Miše kad kritizira slikanje napamet koristi sintagmu „vidovićijanska nejasnoća“.²⁴

Životnost kao treći važan estetički postulat, podrazumijeva ideju po kojoj umjetničko djelo mora odraziti život odnosno sadržavati životni puls, što je rezultat vitalističkoga nazora, po kojem se spoznaja svijeta, pa tako i umjetničko stvaralaštvo treba temeljiti na životnim procesima. Kada Babić argumentira kvalitetu Hegedušićevih crteža, on na prvom mjestu ističe objektivaciju i životni puls: „Svi crteži imadu ne samo dokumentarno konstatiranje, nego imadu i onaj životni puls izraza“.²⁵ Miše pak, oduševljen djelima Georga Grosza, piše: „Sve su to fragmenti otkinuti od života, kako ih je sam život dao. Crta se grči, razdire, upinje i napinje poput luka. Sav taj spoljašnji nemir (...) ima zajednički nutarnji puls, i u njemu leži sav sugestivan čar i moć Groszova izraza (...) Puls bije u svim tim djelima“.²⁶

16 Više o važnosti Bečke škole za Babića u: L. Jirsak, „Povratak Ljubi Babiću“, u: L. Jirsak (ur.), *Ljubo Babić. Dokumenti, vrijeme, galerije*, Zagreb, 2011, 49–50.

17 Više o Babićevoj likovnoj kritici u: Z. Posavac, „Teorija umjetnosti slikara Ljube Babića“, *Forum* 1–2, 1975; Galjer, *Likovna kritika...*, 212–216.; J. Galjer, „Ljubo Babić i 'naš izraz' u umjetničkoj kritici“, u: L. Jirsak i P. Prelog (ur.), *Zbornik radova znanstvenog simpozija Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, Zagreb, 2013.

18 Više o Mišinoj likovnoj kritici u: A. Šeparović, *Jerolim Miše. Između slike i riječi*, Zagreb, 2016; A. Šeparović, „Građanski elitist Jerolim Miše i njegova kritička misao“, u: A. Šeparović i L. Jirsak (ur.), *Jerolim Miše. Dokumenti, vrijeme, kritike*, Zagreb, 2020, 16–65.

19 Babić, *Umjetnost kod Hrvata*, 5. Ista formulacija sadržana je i u ranijem izdanju knjige objavljenome 1934. pod nazivom *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*.

20 Miše, „Izložba Gabrijele Jurkića“, 1911. Citirano prema: A. Šeparović i L. Jirsak (ur.), *Jerolim Miše. Dokumenti, vrijeme, kritike*, Zagreb, 2020, 88.

21 Miše, „Posljednja izložba Proletnog Salona“, 1924. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 141.

22 Miše, „Izložba Tomislava Krizmana“, 1929. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 162.

23 Lj. Babić, „Emanuel Vidović“, *Obzor* 278, 1929, 3.

24 J. Miše, „Jubilarna izložba Rikarda Jakopića“, *Književnik* 9, 1929, 348.

25 Babić, „Zemlja“, 1931. Citirano prema: L. Jirsak (ur.), *Ljubo Babić. Dokumenti, vrijeme, galerije*, Zagreb, 2011, 214.

26 Miše, „Georg Grosz“, 1932. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 176.

Formalno-stilska analiza kao osnovna metoda likovno-kritičke procjene

Glavnu metodu Babićeve i Mišine likovno-kritičke valorizacije predstavlja formalno-stilska analiza, pri čemu je sva važnost dana formi na račun sadržaja, a realistički pristup apsolutno je favoriziran pred svim ostalim stilskim orijentacijama. Njihove interpretacije uključuju određivanje stilске pripadnosti promatrane umjetnine i detaljnu analizu svih formalnih likovnih elemenata: oblika, kompozicije, aranžmana, boje, kontrasta, crteža, linije, plastike, volumena, masa, prostora, pozadine, rješenja figura, materijala, tehnike, tehničkoga rafinmana, konstrukcije, plohe, tretmana detalja, poteza, mrlja, tonskih akcenata, odnosa svjetla i sjene i dr. Osim što apsolutiziraju princip „objektivacije“, pri razmatranju stila visoko vrednuju, zapravo preferiraju, djela rađena u duhu kolorizma francuske orijentacije, što je dakako stilski izraz kojim su se sami služili, a to i izrijeком ističu u jednom od intervjuua: „Tko nije kolorista, nije slikar“.²⁷ Može se zaključiti da su oni kriterije kritičke procjene i valorizacije u potpunosti uskladili s izrazom svoje slikarske prakse, a po takvim kriterijima njihove se slike nameću kao najkvalitetnije. Jedino im je prihvatljiv realistički stilski model, zbog čega uvažavaju uglavnom pripadnike svoje generacije (i nešto starije) koji slijede njihovu građansku liniju umjerenog modernizma (Račić, Kraljević, Becić, Dobrović, Šulentić), a sve ostale manifestacije likovnih stilova poput bliskosti avangardnim stilizacijama (Gecan, Uzelac, Šumanović, Kovačić Tajčević) i primitivizmu (članovi Udruženja Zemlja) odbacuju kao maniru, stilizaciju, shemu, strani utjecaj, tehnički trik ili novotariju. Kritizirajući Mujadžića Miše ističe kako ovaj slikar „kuketira sa mnogo ‘izama’, kompromisno ih upotrebljava, tako da umije i kubizam napraviti podobnim za serviranje široj publici“.²⁸ Slično piše o Šumanoviću: „Šumanović se neprestano mijenja kameleonski. Sada slika a la Matisse Duffy i Favory. Izgleda da će ovaj fanatik ipak dospjeti da do kraja svoga života prepjeva i posljednjega pariškog slikara“.²⁹ Pritom je Babić prihvaćanje stranih suvremenih stilskih uzora posebno isticao kao opasnost pri stvaranju „našega izraza“, koji je trebao predstavljati „iznalaženje vlastitog i osebujnog izraza bez patronata i stranog utjecaja“.³⁰

Istovremeno njihov kritički aparat ostaje potpuno slijep za sadržajnu komponentu, nju detektiraju najčešće samo spominjanjem naslova slike. Pritom svako djelo u kojem sadržaj nosi veću važnost uglavnom ocjenjuju manje vrijednim i diskvalificiraju kao literarno, programatsko, kao ilustraciju, anegdotu, голу fabulu. Primjerice, Babić o slici *Zeleni kader* Krste Hegedušića ističe: „Previše anegdota i pripovijesti što svaka pojedina grupa seljaka ima da likovno fabulira, otešćava slikarsko na tom platnu. Htjelo se previše pričati i previše reći“.³¹ O dosadašnjim tumačenjima Meštrovićeve umjetnosti kaže: „Izgleda da se pisalo više o nazivima skulptura nego o skulpturama samima (...) Posvuda kod jednih i kod drugih: opisivanje i tumačenje same tematike (...) bez da se ulazi u bitno, u estetsko prosuđivanje, niti se dapače ne ističu karakteristične likovne oznake samoga djela“³² a slično i Miše prosuđuje: „Pisati o Meštroviću znači stati licem u lice s njegovim golim realizacijama i izbrisati sve njihove legende“.³³ Nadalje, u prikazu izložbe Zemlje Miše ističe kako „programatičnost i uska povezanost posla s fabulom stalno i sve očividnije koči bujnost Hegedušićeva temperamenta i prerano određuje i zatvara njegov potez“, a apsolutno ignoriranje sadržaja doseglo je kulminaciju u posljednjoj rečenici, u kojoj se s nelagodom osvrće na prizore nečovječnih uvjeta u kojima živi zagrebačko radništvo i s građanskom „uglađenošću“ odbija to komentirati: „Radna grupa Zagreb“ izložila je fotografije brloga, u kojima stanuje zagrebački proletarijat. Fotografije su izvrsne, a sadržaj tako sablastan, da je svaki komentar suvišan“.³⁴

Također, neke su teme jednostavno toliko prozaične, da su već i same dovoljne da, bez obzira na možebitnu dobru formu, budu diskvalificirane kao neprihvatljive po kriterijima profinjenog građanskog ukusa. Tako Babić govoreći o Bužanu cinično ističe kako je „ovaj puta tukao rekord svojim

27 M. Ujević, „Razgovor povodom izložbe grupe trojice“, *Hrvatska straža* 258, 1932, 4.

28 Miše, „Izložba Proletnog salona“, 1928. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 153.

29 Miše, „Slikarske izložbe godine 1927“, 1928. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 149.

30 Lj. Babić, „Hrvatski slikari od impresionizma do danas“, *Hrvatsko kolo* 10, 1929, 181.

31 Babić, „Uz slike Krste Hegedušića“, 1929. Citirano prema: Jirsak, *Ljubo Babić...*, 168.

32 Babić, „Prigodom prošle izložbe Ivana Meštrovića“, 1932. Citirano prema: Jirsak, *Ljubo Babić...*, 223.

33 Miše, „Ivan Meštrović“, 1964. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 207. Iako je ovaj tekst objavljen tek 1964, u uvodnom dijelu članka Miše ističe kako su prošla „dva i po decenija otkad je napisana ova studija“, te ga zato ovdje i donosim.

34 Miše, „Izložba ‘Zemlje’“, 1933. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 181.

ukusom slikajući liječnika, kako pregledava svoje pacijente“³⁵ a o Tabakovićevim akvarelima govori: „Naravno ne bih se složio s onim pijancima“.³⁶ Nadalje, prikaz ženskog tijela koje ne odgovara klasičnom poimanju ljepote, ističe se kao nedostatak, pa tako Babiću na Plančićevim slikama „ne smetaju toliko ni one naduvene i pretile forme žena“.³⁷ S druge pak strane prikaz lijepog, muškom pogledu privlačnog ženskog tijela, proglašava se bez iznimke vrhunskim umjetničkim ostvarenjem, što je vidljivo u Babićevoj analizi Kršinićevog akta: „Krivulje silhuete skladno prate jedva zamjetljivi pokret gracilnog i lijepo proporcioniranog tijela. Nigdje nijedna prkosna uspravna plošna ne narušuje gotovo akademski sklad. Sve je mirno, prigušeno i zaobljeno“.³⁸

Analiza diskursa: manifestiranje autoriteta, pokuda pohvalom i poruga

Među brojnim metodama kojima se Babić i Miše služe u svojim likovnim kritikama na prvom bih mjestu izdvojila jednu koju možemo nazvati „metodom ojačavanja autoriteta“. Ona uključuje sve one načine kojima si ovi autori priskrbuju pokriće, ojačavaju položaj autoriteta te postižu superiornost i nadmoć svojih tvrdnji. Riječ je na prvom mjestu o demonstraciji erudicije: obojica se redovno služe terminima i citatima na stranim jezicima (francuskom, njemačkom, talijanskom), citiraju uvažene umjetnike, znanstvenike i književnike, i to nerijetko instrumentalizirajući njihove tvrdnje. Tako primjerice, kao epigraf u prikazu prve izložbe KLU, Babić donosi citat iz *Dnevnika Marije Baškircve*: „Je vous jure que serai célèbre, je vous jure, je vous jure sérieusement, je vous jure sur l’Evangile, sur la passion du Christ, sur moi même“.³⁹ Kako smještaj i funkcija epigrafa podrazumijeva najavu teme ili osnovne zamisli, pa čak i poante teksta, može se reći da izdvajanjem riječi jedne umjetnice u kojima tako snažno odzvanja imperativ žudnje za slavom pod svaku cijenu, Babić postiže učinak poopćivanja tog principa na sve žene umjetnice.

Također, i Miše i Babić redovno se deklarativno zalažu za beskompromisnost i iskrenost, oni iznose tvrdnje kako govore u ime istine, poštenja i ideala. Tako Babić ističe kako vrednovanje likovnih djela mora biti vođeno „željom za istinom“ i mora proizlaziti „iz iskrenog i točnog saopćavanja vlastitog promatranja“⁴⁰ a svoje tvrdnje naziva „dokumentiranim konstatacijama“: „kritika bilo pozitivna ili negativna, kad je iskrena i dokumentirana, ona u svakom slučaju pobuđuje veći i snažniji interes, nego najsuplativnije (...) sugestije napisane u cilju reklame“⁴¹

Ovdje treba obratiti pozornost na Babićevo i Mišino često služenje određenim diskurzivnim figurama poput antifraze, antiteze i osobito dijasirma⁴² – pokude pohvalom – koji podrazumijeva izgovaranje neutralne ocjene ili čak pohvale, kojom se postiže učinak podcjenjivanja, obezvrjeđivanja, i to na način da izrečeno zvuči kao nešto objektivno, univerzalno važeće, kao nešto što nije potrebno propitivati. Takvim govornim figurama, Babić se najviše služio pri tumačenju umjetnosti ženskih umjetnica: prilikom prve izložbe KLU Babić ističe da: „kad se govori o likovnoj umjetnosti žene kod nas, valja u prvom redu govoriti o onim ženama, kojih nema na izložbi kluba likovnih umjetnica, a to su naše vrijedne umjetnice, kojima zahvaljujemo u pravom smislu postojanje početaka našega umjetnog obrta“.⁴³ Kako bi potkrijepio svoju tvrdnju on nadalje četvrtinu teksta tendenciozno posvećuje opsežnom navođenju hrvatskih primijenjenih umjetnica (s isticanjem njihovih pojedinačnih prinosa), a kojih uopće nema na izložbi na koju se osvrće. Među primijenjene umjetnice svrstava i Anku Krizmanić, ni ne spominjući njezine slike kojima se afirmirala kao istaknuta slikarica, već samo nacрте za pletene pokrivače koji su „dokazali, da je i njezina prava snaga i njezina originalnost na polju primijenjene umjetnosti“.⁴⁴

35 Babić, „Izložba Grupe Zemlja“, 1929. Citirano prema: Jirsak, *Ljubo Babić...*, 175.

36 Babić, „Zemlja“, 1931. Citirano prema: Jirsak, *Ljubo Babić...*, 214.

37 Lj. Babić, „Plančićeva posmrtna izložba“, *Obzor*, 28. 12. 1931, 3.

38 Babić, „Izložba Grupe Zemlja“, 1929. Citirano prema: Jirsak, *Ljubo Babić...*, 178.

39 U prijevodu: „Kunem vam se da ću biti slavna, kunem vam se, zaklinjem se vama ozbiljno, kunem vam se na Evanđelje, na Kristovu strast, na sebe“. Lj. Babić, „Žena u likovnoj umjetnosti“, *Obzor*, 21. 10. 1928, 2.

40 Babić, „Prigodom prošle izložbe Ivana Meštrovića“, 1932. Citirano prema: Jirsak, *Ljubo Babić...*, 222.

41 Lj. Babić, „Pro domo“, *Hrvatska revija* 12, 1932, 789.

42 Prema: K. Bagić, *Rječnik stilskih figura*, Zagreb, 2012.

43 Lj. Babić, „Žena u likovnoj umjetnosti“, *Obzor*, 16. 10. 1928, 2.

44 *Isto*, 3.

Nerijetko, i to opet najčešće pri razmatranju djela ženskih umjetnica, Babićeva ironija i cinizam prelaze u otvorenu porugu, što je u ovom slučaju postigao metaforom džungle, kojom upućuje na kič kao ključnu odrednicu izložbe: „u ovoj džungli ima opasnih stvari. Tu rastu oni poznati kaktusi diletantizma kao i divlje liane neukusa, kroz tu džunglu provlače se, istina i pitoma čeljad domaće imitacije, ali i šareni mačkasti cvjetovi prepotencije. Isto tako kroz ovu guštaru i bujno isprepletano rašće puza opasna penjalica sentimentalnih i sluzavih literarnih nadahnuća ili opet šire pobjedno šarene ptičurine i brbljavi kakadui svoja krila u formi slatkog i neslomivog kiča.“⁴⁵ U sličnom tonu sumira i Miše svoj doživljaj iste izložbe: „Nesklapni barok svih mogućih i nemogućih plodova, zlatarskih objekata, objekata iz umjetno-obrtnih dućana, bez predomišljanja, da li jedan drugoga slikarski i stilski podnosi, namiče se svojom opulentnom obilatosti i daje dojam izloga kakove kitničarke ili izloga trgovine voćem.“⁴⁶ Ovdje vrijedi spomenuti i članak Vladimira Becića u kojem pišući o Kraljevićevom školovanju u Beču spominje privatnu školu „nekoga Schifera“, koju su pohađale i mnoge bečke dame „za koje je to onda značilo bonton i dobar odgoj“, a zapravo je prema Becićevoj ocjeni, bila „diletantsko zabavište“.⁴⁷

Takvim govorom s intelektualne visine, apodiktičnim u intonaciji – *ex cathedra* – Miše i Babić nedvojbeno postižu naturalizaciju svojih ocjena i stavova, odnosno učinak da njihovi subjektivni stavovi djeluju kao da su objektivno podrazumijevajući; ton je istovremeno omalovažavajući, patronizirajući i docirajući, a sam diskurs itekako nedemokratski i duboko autoritaran. S obzirom na tako očigledno preferiranje vlastitog izričaja, ne može se ne primijetiti da je riječ o vrlo očitom sukobu interesa – oni kao arbitri ukusa zapravo favoriziraju vlastiti izraz i to nesumnjivo zbog osobnog probitka – zadržavanja ugleda na likovnome polju, ojačavanja pozicije moći (profesori na srednjoj školi, Akademiji likovnih umjetnosti, članovi JAZU), a nesumnjivo i ekonomskog probitka na tržištu umjetnina u kapitalističkim uvjetima. Na kritiku kao moćno oružje za obranu ideoloških interesa onih na dominantnim pozicijama, a protiv onih koji žele zauzeti njihovo mjesto, već je upozorio Pierre Bourdieu.⁴⁸ Ovdje treba povući paralelu s Bourdieuovim konceptom „kulturnoga polja“, kao dinamičkoga koncepta unutar kojega su položaji rezultat trajnog konflikta i borbe za zauzimanje pozicija. U trenutku kad se nova skupina pojavi u polju kulturne proizvodnje – prethodna dominantna proizvodnja počinje djelovati zastarjelo, i tada nastupa borba za pozicije. U ovom slučaju riječ je o trenutku kada se žene umjetnice udružuju u KLU i počinju redovno održavati izložbe, a mlađi se sve avangardnije izražavaju, pa se kod Trojice javlja opravdani strah od konkurencije te da će im slike početi djelovati staromodno i prevladano. Stoga, svojim kritikama oni zapravo zagovaraju zadržavanje *statusa quo* našeg umjerenog modernizma, jer je to paradigma unutar koje su oni stekli dominaciju unutar umjetničkoga polja, a diskurs njihove likovne kritike zapravo je rezultat borbe za opstanak unutar polja kulturne proizvodnje. Bourdieu ističe kako se oni na dominantnim pozicijama služe defenzivnim strategijama stvorenima da perpetuiraju *status quo*, kojima održavaju princip na kojem je bazirana njihova dominacija.⁴⁹

Elitizam i isključivanje većine društva iz participacije u umjetnosti

Htjela bih upozoriti na neke od posljedica ovakvoga pogleda na umjetnost, odnosno na činjenicu kako je jedna ovako interesno motivirana likovna doktrina zapravo duboko isključujuća. Već je spomenuto kako su Trojica prilikom udruživanja u umjetničku grupu isticali „kvalitetu i selekciju“ kao misao vodilju, i upravo je pojam „kvalitete“ ono čime oni manipuliraju u svojim likovnim kritikama. Babiću i Miši likovna kvaliteta je označitelj strogo određenog stilsko-formalnog idioma kojeg oni sami prakticiraju (koloristički realizam), a koji po njima nastaje kao rezultat talenta, iskustva, predanog i mukotrpnog rada, visoke tehničke spreme (zanat, vještina) i realističko-mimetičkoga pristupa („objektivacije“). Tako postavljeni kriteriji ujedno omogućuju isključivanje, odnosno uskraćivanje odrednice „kvalitete“ kao glavne vrijednosne kategorije brojnim skupinama: po kriteriju potrebne tehničke spreme iz umjetničkoga polja isključuju se amateri, po kriteriju iskustva – mladi

45 Isto, 2.

46 Miše, „Prva izložba ‘Kluba likovnih umjetnica‘, 1928. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 155.

47 V. Becić, „Sjećanje na Račića i Kraljevića“, *Hrvatska revija* 7, 1935, 398.

48 P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993, 94–95.

49 Isto, 32–34, 83, 108.

umjetnici, a po kriteriju realističko-mimetičkoga pristupa isključuju se svi oni koji se ne drže strogo slikanja po objektu. Nadalje, prema tako postavljenom poimanju „kvalitete“, koja je jasno i neupitno konstrukt, mogu se izvesti četiri vrijednosne kategorije u koje Babić i Miše svrstavaju umjetnike – od najkvalitetnijih prema manje kvalitetnima:

Na prvom su mjestu „prvorazredni“ umjetnici – u tu kategoriju spadaju akademski obrazovani umjetnici muškoga spola, čiji je izraz blizak „Ba-Be-Mi“ slikarskoj praksi, a koja podrazumijeva realistički pristup, kolorizam, odnosno tu konkretnu varijantu umjerenoga modernizma. Prema Miši i Babiću samo oni imaju pravo na bavljenje vrhunskom umjetnošću, što podrazumijeva reprezentativno slikarstvo u ulju i monumentalnu skulpturu, pri čemu ne treba zaboraviti da su upravo te tehnike ujedno i najunosnije. Da među „prvoklasnim“ umjetnicima nema mjesta ženama potvrđuju riječi Ljube Babića koji, slijedeći ideje Otta Weininger, ističe kako u slučaju izuzetnih ženskih umjetničkih osobnosti – Marie Laurencin i Slave Raškaj – zapravo ne može biti riječ o „pravim“ ženama, već njihovu genijalnost drži posljedicom stanja koja su se tada smatrala patološkima – lezbijstvom i „histerijom“,⁵⁰ a samim time i iznimkom.

Nadalje, u skupinu „drugorazrednih“ umjetnika spadaju akademski obrazovani muški umjetnici čiji stilski ili formalni izraz ponešto odstupa od kolorističko-realističke doktrine, što uključuje blaže priklone kubizmu, ekspresionizmu i dr. Također ovoj skupini pripadaju i one „najkvalitetnije“ akademske umjetnice čiji stilski izraz odgovara „Ba-Be-Mi“ doktrini. Njima se preporuča bavljenje manjim formatima i manje cijenjenim tehnikama (dakle onima koji postižu nižu cijenu na tržištu umjetnina), poput akvarela, crteža, male plastike – što još uvijek pripada području visoke umjetnosti, ali je jeftinije na tržištu. To Miše i izrijeком govori: „Ima kod nas dosta crtača, kojima bi za izražavanje odgovarao karton ili papir, dok oni mjesto toga jednostavno prenose na platno crteže i akvarele, kolorirajući ih i proglašujući sliku za uljenu. I ne samo što sliku objavljuju kao uljenu, već je i procjenjuju kao uljenu. U tomu valjda i leži glavni uzrok takva postupka.“⁵¹

Potom, među „trećerazredne“ umjetnike spadaju oni čiji stilski izričaj snažno odstupa od imperativa kolorističkoga realizma (Šumanović, Krizman i dr.), kao i sve akademski obrazovane umjetnice. Njima se jednoznačno preporuča bavljenje primijenjenom umjetnošću. Ovdje svakako treba napomenuti da su i Babić i Becić izlagali na izložbama primijenjenih umjetnosti, primjerice na izložbi Društva za promicanje umjetničkog obrta Djelo (Zagreb 1927), a Babić i Miše su se itekako bavili primijenjenom umjetnošću (oblikovanjem plakata, opremom knjiga, scenografijom). To upućuje na činjenicu kako se u njihovom vrijednosnom sustavu podrazumijevalo da su onima koji se bave „visokom“ umjetnošću otvorena sva umjetnička područja, pa tako i područje primijenjene umjetnosti, dok je područje visoke umjetnosti predodređeno samo za izabrane. To je ujedno i potvrda teze da Babiću primijenjena umjetnost nema jednaku vrijednost kao „visoka“, iako je to nerijetko deklarativno isticao. Kad je pak riječ o ženskom stvaralaštvu, Babić je nedvosmislen: „primijenjena umjetnost i umjetni obrt jest prava domena žene.“⁵²

I naposljetku, četvrta kategorija stvaralaca obuhvaća sve amatere, ali i one akademski obrazovane umjetnike koji, prema Miši i Babiću, podilaze pučkome ukusu pojednostavljenom i uljepšanom formom te naglašavanjem sadržaja (Tomerlin, Bužan, Auer, Gjurić). Ova kategorija, po njima izlazi iz područja umjetnosti – nazivaju ju kičom – i tim umjetnicima gotovo pa treba zabraniti umjetničko djelovanje. U prikazu izložbe dvojice amatera Miše kaže: „I Aljančić i Zlatko Gorjan imadu svoje pošteno građansko zanimanje i ne zna se zapravo zašto su se baš odlučili na slikanje. Postoje i druga zanimanja kao tambura, violina, sve to jednako može im poslužiti kao ventilici za izvjesne pretičke temperamenta. Istina, kod ovih instrumenata treba savladati izvjesne formalnosti da odtamburaš i najjednostavniji štiklec, dok toga kod slikarstva ne treba.“⁵³ Babić ne skriva da ga muči i tržišni probitak takvih djela, pa govoreći o Aleksanderu Hanzenu ističe: „Ta komercijalna crta je ujedno kod njega i najjača (...) Svakako se mora priznati, da pogadja ukus poluinteligencije tačno i nepogrešivo, on zrcali upravo ono u svojim platnima, što ovakav čovjek shvaća kao lijepo, što vakav čovjek drži, da je umjetnost. Materijalni uspjeh mu je osiguran (...) Druga je stvar, da li je to umjetnost, i da li je to slikarstvo...“⁵⁴

50 Lj. Babić, „Žena u likovnoj umjetnosti“, *Obzor*, 21. 10. 1928, 2.

51 Miše, „Georg Grosz“, 1932. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 175.

52 Lj. Babić, „Žena u likovnoj umjetnosti“, *Obzor*, 16. 10. 1928, 2.

53 Miše, „Slikarske izložbe“, 1928. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 158.

54 Lj. Babić, „Aleksander Grigorjević Hanzen“, *Obzor*, 3. 4. 1929, str. 3.

Na ovom mjestu htjela bih naglasiti kako jedna ovako interesno motivirana likovna ideologija zapravo ne samo da uvodi snažnu hijerarhizaciju na likovnom polju, već je i duboko elitistička, pri čemu cijele društvene skupine isključuje iz sudjelovanja u umjetnosti. Kao što smo vidjeli Babić i Miše isključuju vrhunske umjetnike iz najunosnije forme visoke umjetnosti – ulje i monumentalna skulptura – samo zbog drugačijeg stilsko-formalnog izraza, te ih preusmjeravaju na jeftinije forme visoke umjetnosti. Nadalje, akademske umjetnice shvaćaju kao nepoželjnu konkurenciju i potpuno isključuju iz područja visoke umjetnosti, dodjeljujući im područje primijenjene umjetnosti. Također, likovni amaterizam, kao fenomen koji znatno doprinosi demokratizaciji umjetnosti, njima je također povod za oštru kritiku samog postojanja te pojave. Gorčina zbog dobre prodaje amaterskih umjetničkih djela, gotovo uvijek prisutna u njihovim prikazima toga tipa izložbi, govori u prilog tezi da je njihov zagovor umjetničkog profesionalizma dijelom motiviran tržišnom zaštitom umjetničkog proizvoda. Ovdje je korisno napomenuti kako je potpuno suprotno djelovalo Udruženje umjetnika Zemlja svojim radom sa seljacima-slikarima i nastojanjem na uključivanju najširih društvenih slojeva (radništva, seljaštva) u polje likovne umjetnosti. Kritiziranje amaterskog bavljenja umjetnosti nedvojbeno je jedan od načina onemogućavanja pristupa nestručnjacima polju „visoke“ elitne umjetnosti koje itekako ima ekonomske koristi od svoje povlaštene pozicije.⁵⁵ U tom smislu indikativne su Mišine riječi: „Bez ikakova pretjerivanja može se konstatirati, da je položaj amatera neuporedivo povoljniji od položaja profesionalaca. Prije svega ti ljudi uživajući stalne dohotke od svoje građanske profesije, imaju novaca za materijal i za plaćanje salona, imaju ‘ugledniji’ društveni položaj a s time i mogućnost svemoćne intervencije kod redakcija“.⁵⁶

Međutim, Babić i Miše tu ne staju, već redovno izražavajući svoje zgražanje nad stanjem na polju likovne kritike, sustavno proglašavaju nekompetentnima druge kritičare i povjesničare umjetnosti koji pak slijede neke drugačije, nerijetko uključivije kriterije kritičke provjere. Miše o glavnini novinske likovne kritike piše ovako: „Novine i revije bave se samo sezonskim izlagačima (...), a pošto ova imena obligatno izlažu svake godine, to ona neprestano dobivaju na popularnosti, tako da je faktično publici nemoguće imati uvida u sve ono što se kod nas tiše i ozbiljnije radi“.⁵⁷ Babić likovnu kritiku u našoj periodici opisuje kao neuvjerljivo iako lijeporječivo „nizanje deskriptivnih fraza“, a likovne kritičare kao „literate“ ili „prigodne nazdravičare“ koji pišu suvišna i smiješna „hmnopojstva u superlativima“ ili „najsuuperlativnije reklame“.⁵⁸ Miše ide i korak dalje, pa, doduše nešto kasnije, iznosi i stav kako su samo likovni umjetnici dovoljno kompetentni za pisanje likovne kritike: „Kada se svira na instrumentu riječi, nedostaje misao, koja tumači likovni govor (...) Likovni izraz je likovni izraz, on ima svoju kuhinju, i onome, koji se ne prlja u toj kuhinji, koješta nikada ne će biti jasno“.⁵⁹

Osim isključivanja žena, amatera, kritičara, Babić i Miše učestalo su iskazivali prezir prema ukusu publike odnosno „masama“, na taj način isključujući širu populaciju iz umjetničkoga polja. Stav da umjetnost nije za svakoga, vidljiv je iz Babićevih riječi: „Zanimivo je svakako, a valjda i naravno, da je prodana jedna jedina slika na toj priredbi i to ona, koja je bila najgora“.⁶⁰ U jednom članku Miše je zavapio: „Može se protestirati koliko se hoće protiv neodgojenosti publike sve je to jedno uzaludno lupetanje, jer ta masa od rođenja upućena je na pjesnike prigodničare (...), na slikare prigodničare (...); u muzici prigodničari (...). Pa šta se može od te mase očekivati“.⁶¹ Kod Becića prezir prema masama sadrži i prizvuk rasizma; upitan za materijalni uspjeh svoje izložbe u Sarajevu, kaže: „Sarajevo je dalo svoj dostojan obol. To tim više vrijedi poštovati, što od 80.000 stanovnika ima 40.000 muslimana, na koje gotovo još ne možemo računati kod visokih umjetničkih manifestacija, zatim 8.000 španjolskih Jevreja, koji manje-više u pitanjima umjetnosti ostaju strani. Preostaje dakle 25 do 30 hiljada kršćana, koji nisu u zavidnom imovnom stanju“.⁶²

55 Više o amaterizmu kao kolektivnoj praksi koja sadrži potencijal za destabiliziranje dominantnih kulturnih pozicija u: Doplgenger (I. Ilić i B. Prostran), „Amateri za film“, u: I. Ilić i B. Prostran (ur.), *Amateri za film: radna sveska za amaterski pristup i pokretne slike*, Beograd, 2017, 7–22. <https://transimage.org/2017/09/25/toolbox-videodrom-publikacija-amateri/> [pristupljeno 13. 01. 2020].

56 Miše, „Slikarske izložbe“, 1928. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 158.

57 Miše, „Slikarske izložbe 1928“, 1929. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 167.

58 Babić, *Pro domo*, 789.

59 Miše, „Retrospektiva Ignjata Joba“, 1958. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 206.

60 Lj. Babić, „Izložba gdjice R. Zurunić“, *Obzor*, 23. 4. 1931, 3.

61 Miše, „Portreti Stjepana Radića“, 1929. Citirano prema: Šeparović i Jirsak, *Jerolim Miše...*, 165.

62 A. Š., „Razgovor sa slikarem Becićem“, *Novosti* 309, 1934, 8.

Epilog

Duboko elitistička komponenta svjetonazora Grupe trojice koja obuhvaća nastojanje na isključenju velikog dijela društva iz polja visoke kulture proizašla je iz građanske pozicije uvjetovane brigom za vlastiti položaj i ugled na likovnoj sceni i na tržištu umjetnina, u uvjetima kapitalistički ustrojenoga društva. Miše i Babić zapravo su svojom dvostrukom pozicijom slikara i kritičara u nesumnjivom sukobu interesa: slikarstvom aktivno participiraju na likovnoj sceni i sudjeluju u tržišnim uvjetima (izlaganje, prodaja slika), a istovremeno imaju ulogu arbitara ukusa, pri čemu uvode kriterije po kojima su baš njihova djela (i još nekolicine kolega čiji je stilsko-formalni idiom najbliži njihovom) ujedno i najvrjednija. Može se reći da su Trojica zagovornici izrazito hijerarhiziranog društvenog ustroja, unutar kojega je umjetnost odnosno kultura (i pripadajući benefiti koji ih prate poput ugleda, moći, utjecaja, novca) u rukama nekolicine, te se time predstavljaju kao zagovornici jedne vrlo konzervativne i reakcionarne, ali i isključujuće društvene dinamike: cijele društvene slojeve udaljavaju od participacije u polju umjetnosti – bilo u stvaranju, bilo u konzumaciji. I kao što kaže Pierre Bourdieu, kulturna djela funkcioniraju kao kulturni kapital i osiguravaju korist od distinkcije i od legitimiteta pri čemu legitimna kultura vodi izražavanju i legitimiranju dominacije, a i stječe se simbolična korist od prisvajanja legitimne kulture. Kao rezultat toga, kulturna elita istovremeno odijeljena od svjetine i podijeljena između vlastitog interesa za osvajanjem tržišta, održava ambivalentan odnos prema ideji demokratizacije umjetnosti.⁶³ Na sličan način Trojica nastoje osvojiti i zadržati monopol nad definicijom legitimne kulture, a kako bi zadržali privilegije utjecaja i ugleda, nastoje umanjiti vrijednost rada onih koji stvaraju drugačije od njih (drugi umjetnici i umjetnice) ili zagovaraju neke druge kriterije valorizacije (drugi kritičari). U tom smislu „kvaliteta i selekcija“, kao već spomenuta misao vodilja Grupe trojice, može se sasvim drugačije tumačiti: uz pomoć interesno definiranog pojma kvalitete oni su zapravo radili na selekciji odnosno uklanjanju iz umjetničkoga polja onih koji drugačije stvaraju i misle.

Naposljetku, htjela bih upozoriti i na dalekosežnije posljedice ovakvoga pristupa umjetnosti. Babić je baš u vrijeme djelovanja Grupe trojice, točnije 1932. godine, diplomirao povijest umjetnosti i počeo se baviti pisanjem povijesti hrvatske umjetnosti, objavivši uskoro jednu od najranijih historizacija hrvatske moderne umjetnosti. Može se reći da je on utemeljitelj i danas važećeg kanona, a dobar se dio njegovih ocjena do danas uzima kao pravorijek. U svojoj knjizi on neskromno tumači Grupnu trojice kao skupinu (zanimljivo, neimenovanih) slikara, koji su oživjeli tadašnji umjetnički život gdje je dotad vladala stagnacija i mrtvilo, odnosno diletantizam i kič, te koji su se postavili na „jedino moguće i jedino ispravno stanovište (...) bez obzira na bilo kakve programe, ideologije ili posebne likovne smjernice“.⁶⁴ I upravo je ta Babićeva formulacija odredila tumačenje Grupe trojice u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Slijedom navedenoga, mislim da nije pretjerano zaključiti kako je povijest naše moderne umjetnosti formirana na jednoj vrlo subjektivnoj i interesno orijentiranoj optici koja nam je trasirala put struci. I zato vjerujem da je važno ustrajati na propitivanju kanona koji se nerijetko i danas prihvaća kao univerzalan, neutralan i općevažeci, te je potrebno govoriti i o njegovom naličju, težeći otvaranju novih vizura i metoda.

63 P. Bourdieu, *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Zagreb, 2011, 207–208.

64 Babić, *Umjetnost kod Hrvata*, 231–232.

Udruženje umjetnika Zemlja i časopis *Danas* (1934)

Petar Prelog

Udruženje umjetnika Zemlja (1929–1935) svakako pripada najvažnijim pojavama u hrvatskoj umjetnosti međuratnog razdoblja. Zahvaćajući svojim djelovanjem gotovo sve najvažnije društvene probleme u hrvatskome dijelu tadašnje jugoslavenske državne zajednice, Zemlja je iz temelja izmijenila izgled nacionalne umjetnosti i kulture. O njezinoj društveno angažiranoj i politički lijevo usmjerenoj ideološkoj poziciji mnogo se pisalo u dnevnome tisku i časopisima, a izložbe i drugi istupi njezinih protagonista izazivali su brojne polemike koje su svjedočile o iznimno složenom društvenom trenutku obilježenom ekonomskom krizom, teškim životnim uvjetima seljaka i radnika te političkim problemima u nedovoljno funkcionalnom državnom okviru. Nije, dakle, samo utjecajna lijeva ideologija, čiji je nositelj bila tada zabranjena Komunistička partija, generirala težnju središnjih osobnosti Udruženja – slikara i arhitekata – za promjenom društva i društvenih odnosa u hrvatskome dijelu Kraljevine Jugoslavije. Osnovni okvir Zemljina djelovanja bio je obilježen svim ključnim društveno-političkim procesima i događajima toga doba: atentatom u beogradskoj Skupštini i smrću Stjepana Radića, Šestosiječanjskom diktaturom kralja Aleksandra I. Karađorđevića, nacionalnim aspiracijama koje je nametalo „hrvatsko pitanje“ u multinacionalnoj državi te snažnom orijentacijom na seljaštvo u skladu s osnovnim strategijama Hrvatske seljačke stranke, tada najznačajnije političke organizacije u Hrvatskoj. U skladu s time, Zemlja nikoga nije ostavljala ravnodušnim. Njezina posljednja održana izložba – ona beogradska, postavljena u Umetničkom paviljonu Cvijete Zuzorić u veljači i ožujku 1935, a popraćena javnim predavanjima Krste Hegedušića i Vilima Svečnjaka – izazvala je burne reakcije javnosti i represivnog državnog aparata, što je bio i izravan povod zabrani sedme, zagrebačke izložbe, koja je trebala biti održana u travnju iste godine u Umetničkom paviljonu u Zagrebu. Iako je Zemljino djelovanje na tematskoj razini pretežito obuhvaćalo probleme hrvatskog sela i predgrađa te se referiralo na društvene probleme lokalne sredine – od teških životnih uvjeta na podravskome selu do stambene krize i nedostatka zgrada takozvanog društvenog standarda u Zagrebu i na zagrebačkoj periferiji – njezine temeljne ideje, koje su bile prožete zahtjevima za društvenom pravednošću i boljim uvjetima života najsiromašnijih društvenih slojeva te izrazitom kritikom tadašnjega kapitalističkog društva, svakako su odjeknule i u drugim dijelovima međuratne Jugoslavije. Uzmemo li u obzir sve navedeno, može se zaključiti kako Udruženje umjetnika Zemlja i njezino umjetničko te društveno djelovanje svakako pripadaju među kanonske vrijednosti hrvatske moderne umjetnosti.¹

U slijedu časopisa koje je uređivao i čije je objavljivanje inicirao Miroslav Krleža – jedna od središnjih osobnosti hrvatske moderne kulture – *Danas* na više razina zauzima posebno mjesto. U društvenoj, političkoj i kulturnoj konstelaciji koja je oblikovala postojanje Zemlje kao grupnog poduhvata, taj se časopis pojavljuje se kao njezin važan i nezaobilazan duhovni srodnik. Vezuje ih ne samo ista sudbina – zabrana pod optužbom za djelovanje protiv države – već i opća ideološka sukladnost, idejna prepletenost te nekolicina istih protagonista. Časopis *Danas*, urednika Miroslava Krleže i Milana Bogdanovića, koji je tijekom prve polovine 1934. izlazio u Beogradu,² pojavio se, naime, u trenutku presudnom za daljnje ideološko usmjerenje Zemlje, kada su pukotine u dotad

1 O valorizaciji umjetničke i društvene uloge Udruženja umjetnika Zemlja od kraja Drugoga svjetskog rata do danas vidi: P. Prelog, „Udruženje umjetnika Zemlja: od društvene angažiranosti do kulturnog nacionalizma“, u: D. Markotić i P. Prelog (ur.), *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929.–1935.*, katalog izložbe, Zagreb, 2019, 12–15.

2 *Danas* je objavljivao kao mjesečnik, od siječnja do svibnja 1934, na preko stotinu stranica, s prosječno petnaestak tekstova po broju. Nakon petog broja časopis je zabranjen.

relativno homogenom lijevom ideološkom spektru postale očigledne. Njezino je djelovanje od samih početaka polazilo od jasno artikuliranih smjernica koje su načelno zahtijevale suglasnost svih članova, kako na ideološkoj, tako i na stvaralačkoj razini.³ Takvo jedinstvo, u širokoj, heterogenoj skupini slikara, kipara i arhitekata – koji su svi, koliko god željeli pridonijeti zajedničkoj ideji, prije svega ipak bili izraziti individualci – teško se moglo postići. Osim toga, Krsto Hegedušić – kao najistaknutija osobnost i središnji ideolog skupine – bio je ambiciozan intelektualac koji je svoje stavove o potrebi i načinu stvaranja „umjetnosti kolektiva“ nastojao nametnuti ostalim članovima. Njegovi znatni tutorski apetiti mnogima nisu odgovarali, pa su pojedini istaknuti članovi, unatoč ideološkom suglasju, još i prije rascjepa uzrokovanog Krležinim „Predgovorom“ *Podravskim motivima* Krste Hegedušića odustajali od daljnje suradnje.⁴ Stoga je Zemlja, u svojim inherentno proturječnim idejnim temeljima, u načinu na koji je funkcionirala i složenim društvenim okolnostima u kojima je djelovala, posjedovala klicu raspada te bila osuđena na unutrašnju konfrontaciju i kontinuirano razilaženje mišljenja.⁵ Pojedini tekstovi objavljenim u časopisu *Danas*, ali i njegova opća ideološka koncepcija, svjedoče upravo o posljedicama konfrontacije koja je zahvatila čitavu tadašnju lijevo orijentiranu hrvatsku i jugoslavensku intelektualnu elitu, a posebice Udruženje umjetnika Zemlja.

Velik i presudan sukob unutar Zemlje dogodio se oko pitanja individualizma. Osnova toga prijevora može se sažeti u sljedećim pitanjima: smije li društveno angažirani umjetnik imati vlastitu, individualnu umjetničku viziju, temeljenu na talentu i osobnim umjetničkim preferencijama, ili se mora u potpunosti podvrgnuti ideološkim datostima kako bi izravno pridonio stvaranju korpusa socijalne umjetnosti? Može li se, naposljetku – poštujući umjetnikovu individualnost – postići „sinteza umjetnosti i revolucije“? Odgovor na potonje pitanje pokušao je dati Miroslav Krleža, ne samo za područje književnosti, nego – pišući o Krsti Hegedušiću kao umjetniku iznimnih kvaliteta – i za područje likovnih umjetnosti. Naime, Krležina koncepcija književnosti bila je – prema tumačenju Stanka Lasića – „bogata i plodna upravo zato jer je kontradiktorna, jer Krleža konstantno (...) želi u jednom živom jedinstvu spojiti nespojivo – umjetnost i revoluciju – pokušavajući spasiti i jednu i drugu.“⁶ Prepoznavši takvo htijenje i unutar osnovnih smjerova Zemljina djelovanja, Božidar Gagro ponudio je nedvosmisleno tumačenje, kojim s jedne strane obrazlaže njezinu idejnu proturječnost, odnosno nemogućnost ostvarenja zadanog cilja, a s druge daje naslutiti upravo umjetničku kvalitetu i bogatstvo. Gagro, dakle, o tome zaključuje: „(...) rješenje je iluzorno, ‘sinteza umjetnosti i revolucije’ nije (bila) moguća; to su dva apsoluta, dvije odijeljene strukture koje se dodiruju ali ne sjedinjuju.“⁷

Izravan povod spomenutoga presudnog sukoba oko pitanja individualizma bio je, dakle, tekst, a ne slika, odnosno umjetničko djelo. Samo umjetničko djelo – Hegedušićevi crteži, ali i dio njegova slikarskog opusa – pojavljuje se u tom tekstu isključivo kao povod za teorijsku raspravu i primjer za potvrdu osnovnih autorovih teza. Središnji protagonist sukoba, autor toga teksta, bio je upravo Miroslav Krleža, čije su ideje i stavovi o umjetnosti presudno utjecali na pojedine programske smjernice Udruženja umjetnika Zemlja.⁸ Njegov već spomenuti „Predgovor“ *Podravskim motivima* Krste Hegedušića⁹ – zbirci crteža objavljenoj 1933. u Zagrebu – bio je, dakle, točka prijeloma na ideološkom bojištu, nakon koje samo Udruženje, ali i čitava lijevo orijentirana intelektualna pozornica više nisu bili isti kao dotad. Slijedila su žestoka i dugotrajna ideološka razračunavanja, čiji se korijeni mogu prepoznati u pokušaju usvajanja mnogih utjecaja prevladavajućeg svjetonazora i

3 „Od svih umjetničkih grupa i udruženja u našoj novijoj umjetničkoj povijesti, Zemlja, osnovana 1929. godine, imala je najodređeniji program i najdosljedniju unutarnju povezanost.“ B. Gagro, „Zemlja. Između uzroka i posljedice“, u: *Kritička retrospektiva „Zemlja“*, katalog izložbe, Zagreb, 1971, 7. Unutarnja povezanost, koju konstatira Gagro, odnosno suglasnost svih članova oko temeljnih ideja, nastajala se postići i objaviti javnosti tiskanjem glasovita Zemljinog Manifesta autora Drage Iblera na prvoj stranici kataloga prve izložbe, a zatim i usvajanjem programa, koji je u cijelosti objavljen tek 1969, četrdeset godina nakon osnutka Udruženja. Vidi: J. Depolo, „Zemlja 1929.–1935.“, u: M. B. Protić (ur.), *Nadrealizam. Socijalna umetnost. 1929–1950.*, katalog izložbe, Beograd, 1969, 38.

4 Već nakon prve izložbe iz Zemlje istupaju Leo Junek, Frano Kršinić i Omer Mujadžić, a ubrzo, nakon treće izložbe, Zemlju napušta i Ivan Tabaković.

5 O tome Božidar Gagro s pravom je zaključio: „Problemi koji su nju (Zemlju, op .a.) pokretali, pitanja koja je ona postavljala i proturječja koja su je raspinjala, najšire su i najtrajnije prepletena s idejnim, političkim i umjetničkim težnjama vremena u kojemu djeluje.“ Gagro, „Zemlja. Između uzroka i posljedice“, 7.

6 S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Zagreb, 1970, 93.

7 Gagro, „Zemlja. Između uzroka i posljedice“, 7.

8 Sumarno o Krležinu utjecaju na Zemlju vidi: Prelog, „Udruženje umjetnika Zemlja...“, 18–24.

9 M. Krleža, „Predgovor“, u: K. Hegedušić, *Podravski motivi – trideset i četiri crteža*, Zagreb, 1933, 5–26.

kulturne politike tadašnjeg Sovjetskog Saveza. Krležin „Predgovor“ bio je zapravo jasan odgovor na sve glasnije težnje za potpunom instrumentalizacijom umjetničkog stvaranja, sukladne s tvrdom „harkovskom“ ideološkom linijom. Tako je ta Krležina eksplikacija – prema mišljenju Stanka Lasića – postala „osnovnim tekstom čitava sukoba na književnoj ljevici“.¹⁰ Iz Zemlje potom – a zbog Krležine obrane umjetničkog talenta i individualizma općenito – istupaju pojedini istaknuti članovi,¹¹ a sam Krleža, te posredno i Hegedušić, bivaju napadani s desne strane ideološkog spektra, ali i sa strane dogmatske ljevice. Časopis *Danas* se – u tom slijedu događaja – pojavljuje kao izravna posljedica usijanja sukoba nakon objave Krležina „Predgovora“. Naime, sam Krleža, kao i njegovi istomišljenici, ostali su u tom trenutku bez mjesta na kojemu bi mogli objavljivati tekstove u skladu s osnovnim idejnim sklopom protumačenim u „Predgovoru“, pa su krenuli u poduhvat izdavanja novog časopisa. S obzirom na to da *Danas* nije imao programski utemeljen tekst ili manifest, odnosno da urednici nisu u prvome broju nedvosmisleno odredili osnovne programske smjernice, idejnim temeljem toga časopisa zapravo se može razumijevati upravo Krležin „Predgovor“ *Podravske motivima* Krste Hegedušića.¹²

Ne smije se, međutim, zaboraviti ni to da je Krleža bio vezan i uz časopis *Savremena stvarnost*, koji je izlazio u Zagrebu tijekom 1933. godine i koji je, poput *Danasa*, zabranjen nakon petog broja.¹³ Iako su kao službeni urednici časopisa navođeni Krsto Hegedušić i Boro Drašković, Krleža je svakako bio taj koji je imao važnu ulogu u njegovoj koncepciji i usmjerenju, pa nije teško složiti se s pojedinim tumačenjima da je *Savremena stvarnost* bila zapravo Krležin časopis te neposredni idejni prethodnik časopisa *Danas*.¹⁴ To upućuje na činjenicu da je Hegedušić – kao idejni utemeljitelj Zemlje i njezina središnja figura te jedan od urednika *Savremene stvarnosti* – u tom trenutku bez dvojbe bio pripadnik najužeg Krležina intelektualnog kruga. Ostajući bez tog časopisa u razdoblju neposredno nakon objavljivanja „Predgovora“, logično je da gotovo svi Krležini suradnici – uključujući i Augusta Cesarca, čije su ideje također bile važne za programske temelje Zemlje¹⁵ – u prvoj polovici 1934. objavljuju i u časopisu *Danas*. Ideje o potrebi stvaranja socijalne književnosti i umjetnosti, a koje neće biti pod utjecajem „harkovskog“ modela podčinjavanja umjetničkog stvaralaštva ideološkim datostima, tako su u *Danasu* dobile važan prostor za promociju, tumačenje i nadogradnju. Taj je časopis, s obzirom na povod osnivanja, njegove ideološke smjernice i mjesto na kojem je izdavan, zapravo predstavljao opozicijsko glasilo na mnogim razinama. Prema mišljenju Mate Lončara, „izdajući ‘Danas’ u Beogradu, Krleža mu je zapravo htio dati širi opozicioni karakter; stvarnom asocijacijom istaknutih naprednih pisaca trebalo je pokazati režimu da ne postoji samo hrvatski opozicioni blok, a s druge strane trebalo je – nasuprot hegemonističkom unitarizmu – djelatno pokazati javnosti kako je moguća jugoslavenska, napose hrvatska i srpska suradnja, zasnovana na istinskom poštivanju integriteta, posebnosti i sukladnosti jezika i stvaralaca...“¹⁶

Iako, kako je već istaknuto, u časopisu nije bio objavljen tekst manifestnoga karaktera, na kraju trećeg broja, odnosno na unutrašnjoj strani stražnje korice, tiskana je neka vrsta deklaracije, koja je čitatelja upozoravala na to kakav časopis imaju u rukama i koje stavove urednici i njegovi suradnici

10 Lasić, *Sukob na književnoj ljevici...*, 96.

11 Riječ je o Antunu Augustinčiću, Vanji Radaušu i Đuri Tiljku.

12 „(...) osnovni program časopisa ‘Danas’, njegov stvarni temelj (...) jest Krležin Predgovor ‘Podravske motivima’ Krste Hegedušića. Na sve Krležine glavne teorijske i kritičke postavke iz Predgovora – ‘Danas’ se neprestano poziva kako u svojim teorijskim razradama, tako i u kritičkim zahvatima i u polemičko-pamfletskim obračunima.“ M. Lončar, „Život i vrijednosti časopisa ‘Danas’ (pogovor pretisku)“, u: S. Lasić i V. Senečić (ur.), *Pretisak časopisa Danas*, sv. 2, Zagreb, 1972, 21.

13 „U skromnom opsegu od po dva arka maloga formata izašla su, premda se bibliografski obično iskazuje pet brojeva, zapravo tek tri broja. Kao treći je naime obnovljen zabranjeni drugi, a zaplijenjeni peti broj ujedno je i posljednji“ V. Bogišić, „Savremena stvarnost“, u: V. Visković (ur.), *Krležijana*, sv. 2, Zagreb, 1999, 312.

14 „Neki svjedoci i proučavaoci ovoga razdoblja (Vaso Bogdanov, te Mladen Iveković, na primjer i Miroslav Vaupotić) navode kao Krležin i časopis ‘Savremena stvarnost’ (Zagreb, 1933), oficijelno uređivan od Krste Hegedušića i publicista Bore Draškovića; u svakom slučaju, Krleža je bio najznačajniji suradnik i stajao je, u stvari, iza ovoga – zabranjenog također nakon petog broja – periodika, što je inače bio neposredni, iz istog kruga, prethodnik ‘Danas’-a.“ Lončar, „Život i vrijednosti časopisa ‘Danas’...“, 6.

15 Vesna Vuković ističe iznimnu važnost ideja Augusta Cesarca za Zemljinu programsku usmjerenost: V. Vuković, „Poetika politike – Zemlja kroz autopoetičke tekstove“, u: I. Hanaček, A. Kutleša i V. Vuković (ur.), *Problem umjetnosti kolektiva – slučaj Zemlja*, Zagreb, 2019, 19–21.

16 Lončar, „Život i vrijednosti časopisa ‘Danas’...“, 8.

zastupaju.¹⁷ Među općim, ali itekako važnim eksplikacijama – poput one da se *Danas* tiska u Beogradu, ali na latinici; da su tekstovi pisani ijekavski i ekavski; da je riječ o potpuno neovisnom časopisu kojemu je pretplatnik, odnosno čitatelj jedina ekonomska podloga – nalazi se i ona temeljna: „*Danas* nije protiv socijalne literature nego za nju, ali *Danas* smatra da demagogija u književnosti ne znači savršeno ništa.“ Bio je to izravan odgovor onima koji su Krležu, a posredno i Hegedušića, optuživali za odustajanje od temeljnih postulata socijalne literature i lijevo orijentirane umjetnosti, odnosno onoga što nazivamo kritičkim realizmom s lijevim ideološkim predznakom. Usko vezana uz Ideološku bazu Zemljina programa – u kojoj je istaknuta nužnost borbe protiv larpurlartizma i protiv umjetničkih „kurseva“ iz inozemstva¹⁸ – stoji i izjava da *Danas* objavljuje originalne književne radove „koji nisu prepisivanje ni prazna imitacija tuđih inostranih šema“. I u slučaju Zemljina Programa, i u slučaju *Danasove* deklaracije, riječ je o jednoj od Krležinih najvažnijih misli o umjetničkom i književnom stvaralaštvu, onoj o potrebi stvaranja originalnog izraza, neovisnog o bilo kakvim inozemnim utjecajima, a koja se indirektno provlači i njegovim „Predgovorom“.¹⁹ Na poslijetku, u tom taksativnom popisu osnovnih htijenja navodi se i još jedna misao koja je u uskoj vezi sa Zemljinim osnovnim polazištima, onima koje propovijedaju nužnost povezivanja umjetnosti sa suvremenim životom te u skladu s time i zalaganje da društvenu pravednost. Tako se zaključuje da je „‘*Danas*’ nezavisan forum nezavisnih i naprednih književnika i da mu je jedini program: književnost koja je odraz stvarnosti, književnost koja nije u službi tmine i laži nego savremene i socijalne pravednosti.“ To je još jedan dokaz o bliskoj povezanosti Zemlje s časopisom *Danas* i o visokoj usklađenosti Krležinih i Hegedušićevih ideja.

Koji su, dakle, tekstovi objavljeni na stranicama časopisa *Danas* bili izravno povezani s Udruženjem umjetnika Zemlja i koju su ulogu imali u daljnjem djelovanju te važne umjetničke skupine? Prvo, potrebno je ukratko osvrnuti se na Krležin tekst „Najnovija anatema moje malenkosti“, objavljen u prvome broju.²⁰ Riječ je o njegovu polemičkom odgovoru na napade izazvane objavom „Predgovora“ *Podravskim motivima*. U njemu se autor posebno osvrće na tekst Bogomira Hermanna „Quo vadis Krleža?“, potpisan pseudonimom A.B.C., a objavljen u časopisu *Kultura* koji je uređivao dotadašnji istaknuti član Zemlje Đuro Tiljak. Pritom se Krleža zapravo ne bavi samim sadržajem tog napada niti njegovim autorom – za kojeg tvrdi da mu je nepoznat i irelevantan²¹ – nego ga postavlja u kontekst ostalih brojnih kritički usmjerenih tekstova upućenih s disparatnih strana ideološkog spektra. O tome, dakle, zapisuje: „Jedino imam potrebu da kažem tim kulturnim nazoviljevičarima u *Kulturi*: podmuklo čitati i desolidarizirati se u jednoj borbi koja traje, a u kojoj sudjelujem već godinama, farizejski prevrtati oči nad mojim slučajem kao da je to ‘skretanje u desno’, krivotvoriti moje citate i izvrtati smisao moga pisanja, a sve to u ime marksizma i lijeve marksističke kulture, to je rabota koja u svakome pogledu stoji ispod nepismene halabuke što se diže protiv mene s kaptolske i rodoljubne strane.“²² Pritom se Krleža, naravno, osvrće i na samoga Tiljka, do „Predgovora“ jednog od najistaknutijih zagovornika Zemljine ideološke usmjerenosti, ocjenjujući ga netalentiranim slikarom koji svojim djelovanjem šteti lijevim umjetničkim tendencijama.²³

17 *Danas* 3, 1934, bez paginacije.

18 Depolo, „Zemlja 1929.–1935.“, 38.

19 O tome više u: P. Prelog, „Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegedušića“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36, 2012, 203–210. Objavljeno i u: *Zbornik Seminara za studije moderne umjetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 11, 2015, 11–22.

20 M. Krleža, „Najnovija anatema moje malenkosti“, *Danas* 1, 1934, 106–113.

21 „(...) gospodin doktor A. B. C., koji mi je napisao osim toga jedno neučtivo privatno pismo i tu mi otkrio tajnu svoga savršeno nepoznatog imena, ostavši mi i dalje savršeno nepoznat (...)“ Krleža, „Najnovija anatema...“, 107.

22 Isto.

23 „Đuro Tiljak, i svi moji bližnji u Marksu oko *Kulture* neka mi dakle ne postavljaju više glupa, deplasirana i legendarna pitanja, jer ja sam na književnu smrt osuđen po našoj ‘elitnoj manjini’ već bezbroj puta, a što se netalentirani slikar Đuro Tiljak u toj osudi solidarizira s fra Kerubinom Šegvićem, to je upravo takva dijalektika za koju sam ja u *Predgovoru* mape Hegedušićeve o podravskim motivima napisao, da samo kompromitira naše lijeve tendencije u umjetnosti.“ Isto, 108. Za Tiljka nadalje kaže da je larpurlartist („Ljevičari od *Kulture* neće me jer sam ‘l’art-pour.l’artist’, što oni jesu, ako uopće nešto jesu kao Tiljak...“) te daje naslutiti da je Tiljka zapravo zasmatala činjenica da je napisao afirmativan tekst o Hegedušiću i njegovu slikarstvu, a njega samoga – kao važnog Zemljina protagonista – dotad nije ni jednom riječju spomenuo („Zato jer sam napisao predgovor Hegedušiću, a za Tiljkove nafarbane barbone tvrdim da nisu pobjeda kod Vologde!“). Isto, 110.

Krležu i njegov „Predgovor“ u obranu na stranicama časopisa *Danas* uzima i Marko Ristić, pozorno raščlanjujući spomenuti Hermannov pseudonimom potpisan napad.²⁴ Pritom široko citira „Predgovor“, prepoznaje i analizira Krležine najvažnije teze, a Hermanna optužuje za suženu perspektivu te jednostrano i zlonamjerno tumačenje.²⁵ Takvo Ristićevo svrstavanje na Krležinu stranu Stanko Lasić smatra iznimno važnim te ističe kako Ristić u tom tekstu „tvrđi da između Krleže i larpurlartizma postoji bitna razlika: za larpurlartizam ljepote su same sebi cilj, za Krležu one su samo sredstvo afektivnog izražavanja i spoznavanja.“²⁶ To potvrđuje i izravnim zaključkom: „I Krleža i Ristić slažu se u bitnom: smisao umjetnosti i umjetničkog stvaranja jest oslobođenje individualnog ili oslobođenje želje.“²⁷ „Predgovor“ je tako postao mjesto idejnog susreta i točka zajedničkog razumijevanja umjetničkog stvaralaštva Miroslava Krleže i Marka Ristića, a časopis *Danas* to je zajedničko razumijevanje postavio na čvrste temelje i nadalje produbio. Također, *Danas* možemo smatrati odgovornim ne samo za Ristićevo povezivanje s Krležom, već i kao platformu za njegovo povezivanje s Hegedušićem, što će u godinama koje su slijedile rezultirati uskom i važnom suradnjom: Hegedušićevim crtežima za Ristićevo *Turpitudu*.²⁸

Još jedan važan tekst izravno povezan sa Zemljom, ali i Krležinim „Predgovorom“, bio je onaj Krste Hegedušića, objavljen u prvome broju *Danasa* pod naslovom „Pred petom izložbom Zemlje“.²⁹ U njemu, naime, Hegedušić objašnjava razloge odlaganja održavanja pete izložbe te pritom u potpunosti staje na Krležinu stranu u vezi stavova iznesenih u „Predgovoru“. Podržavši piščeve ideje o nužnosti individualnog pristupa u stvaranju onoga što se smatralo kritičkim realizmom ili socijalnom umjetnošću, Hegedušić je zapravo bio prisiljen promatrati polagano propadanje vlastita projekta, s obzirom na to da su iz Zemlje, kako je već istaknuto, istupili neki njegovi istaknuti suradnici. Podrška piscu – koliko god su se neki prije izneseni slikarevi stavovi razlikovali od onih prezentiranih u „Predgovoru“³⁰ – bila je, kako svjedoči tekstu objavljen u *Danasu*, nedvosmislena. Hegedušić tako zaključuje: „Krleža se u predgovoru suprotstavio formalističkom i šematskom shvaćanju socijalnog u umjetnosti koje shvaćanje je kod nas počelo preotimati maha, i ustao protiv materijalističkog tumačenja teze o socijalnim tendencijama u stvaralačkim likovnim oblastima.“³¹ Štoviše, smatrajući „Predgovor“ iznimno korisnim, slikar *post festum* odobrava i Krležinu oštru kritiku Grafičke izložbe šestorice umjetnika iz 1926,³² a na kojoj je sudjelovala i nekolicina budućih članova Zemlje, tvrdeći da je upravo ona bila presudna za formuliranje pojedinih dijelova Zemljina programa.³³ Ovim je tekstom zapravo potvrđena važnost Krležinih stavova u ideološkoj formaciji Krste Hegedušića. Nakon njega i sam je Hegedušić ponešto omekšao svoja razmišljanja o načinima oblikovanja tzv. umjetnosti kolektiva, ali i smanjio tutorske apetite očitovane dotad u opetovanom objašnjavanju što i kako treba slikati. To je rezultiralo time da se u posljednje dvije godine postojanja Zemlje ističu umjetnici – kao što su primjerice bili Edo Kovačević i Fedor Vaić – koji na suvremenu stvarnost nisu gledali iz uske kritičke perspektive, već su u gradskim i prigradskim prizorima pronalazili poticaje za stvaranje djela s izrazitim intimističkim kvalitetama.

Posljednji tekst koji se može promatrati u kontekstu izravne povezanosti sa Zemljom objavljen je u posljednjem, petom broju *Danasa*. Riječ je o prikazu izložbe koju je u Parizu u siječnju

24 M. Ristić, „Jedan nov primer nerazumevanja dialektike (A. B. C.)“, *Danas* 2, 243–253.

25 „Ne shvatajući živu celinu i kretanje jedne misli, vodeći namerno računa uvek samo o jednom njenom vidu, A.B.C. traži i nalazi apsurditete, nelogičnosti, protivurečnosti, tamo gdje se oni mogu ukazati samo jednom racionalističkom apstraktnom logičaru, a nikako jednom dialektičaru.“ Isto, 246.

26 Lasić, *Sukob na književnoj ljevici...*, 106.

27 Isto, 99.

28 Hegedušićevi crteži iz 1938. za *Turpitudu*, djelo jedne od ključnih osobnosti srpskog nadrealizma – tiskanu u Zagrebu i zaplijenjenju prije distribucije – pokazuju autorovu iznimnu nadrealističku imaginaciju, što svjedoči o poetičkim vrijednostima njegova odmicanja od realističkih imperativa prisutnih i afirmiranih u doba djelovanja Zemlje.

29 K. Hegedušić, „Pred petom izložbom Zemlje“, *Danas* 1, 1934, 113–116.

30 Ovdje se prije svega misli na Hegedušićevu teorijsku razradu stvaranja „umjetnosti kolektiva“ – tekst „Problem umjetnosti kolektiva“ – koja je posjedovala izrazito didaktičko obilježje i relativno usku ideološku perspektivu. Vidi: K. Hegedušić, „Problem umjetnosti kolektiva“, *Almanah savremenih problema*, 1932, 78–82.

31 Hegedušić, „Pred petom izložbom Zemlje“, 116.

32 M. Krleža, „Grafička izložba 8. III. – 20. III. 1926.“, *Obzor*, 11. 3. 1926, 2–3.

33 „Tada je Krleža intervenirao u vrijeme kada je naše mlado slikarstvo bilo na prekretnici, suprotstavivši se povodenju za modom, importu pariških likovnih kurseva, našoj likovnoj nesamostalnosti itd.“, Hegedušić, „Pred petom izložbom Zemlje“, 115.

i veljači 1934. organiziralo Udruženje revolucionarnih književnika i umjetnika, a čiji je autor Vilim Svečnjak.³⁴ On se u posljednje dvije godine Zemljina postojanja pokazao kao važna karika u zastupanju zemljaških ideoloških stavova, a svojim je djelom nastojao artikulirati društveno-kritičku poziciju, slikajući, crtajući i izrađujući grafike širokog motivskog dijapazona. U prikazu pariške izložbe Svečnjak u glavnini slijedi ideološke smjernice koje su zastupali Hegedušić i Krleža, pri čemu ga posebno interesiraju grafički radovi i crteži. Tvrdi da je ta izložba pokazala kako je suvremena grafika organski povezana s potrebama i pokretima masa, kako je ona jedan od važnih instrumenata borbe za bolje društvo te da „pod diktatom svog zadatka stvara neprestano nove umjetničke izraze i forme“.³⁵ Ovaj Svečnjakov tekst o pariškoj izložbi „lijeve umjetnosti“ svjedoči o tome da je i nakon „Predgovora“ Hegedušić unutar samog Udruženja mogao računati na ideološki vjerne i agilne suradnike.

Na kraju ovoga sažetog pregleda mjesta časopisa *Danas* u povijesti Udruženja umjetnika Zemlja, potrebno je istaknuti da su na stranicama časopisa – u petome broju – bili objavljeni i crteži članova Zemlje te gostiju na njihovim izložbama. Tako je reproduciran karikaturalan crtež *Na rapskoj plaži* Krste Hegedušića, zatim crtež polaznika zemljaškog radničkog slikarskog kružoka Danila Rauševića, crteži Željka Hegedušića i Ivana Generalića te grafika Vilima Svečnjaka, a svi izloženi na petoj Zemljinoj izložbi održanoj u travnju 1934. Također, reproduciran je i jedan dječji crtež koji je na toj izložbi u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu bio predstavljen među šezdeset dječjih radova u izboru Kamila Tompe.

Zemlja je, nakon zabrane časopisa *Danas*, u nepunih godinu dana do njezine zabrane održala još dvije izložbe, one u Sofiji i Beogradu. Zagrebačka, koja se trebala održati u travnju 1935. nije, kao što je već istaknuto, ugledala svjetlo dana. Sudbina *Danasa*, koji je prestao postojati zahvaljujući cenzorskim nasrtajima, na neki je način nagovijestila i kraj Zemlje. Ipak, *Danas* je – unatoč kratkome trajanju – zasigurno bitno obilježio Zemlju, pružajući tumačenja koja su retrospektivno bila od velike važnosti za razumijevanje njezine intelektualne baštine, a posebice za određivanje Krležine uloge u formuliranju idejnih temelja Udruženja. *Danas*, osim toga, svakako pripada najvažnijim izdavačkim poduhvatima Miroslava Krleže, kao „djelatni svjedok razdoblja“³⁶ simbol otpora ideološkim napadima i s desne, i s lijeve strane političkoga spektra, te vrijedno mjesto okupljanja istomišljenika iz dvaju najvećih kulturnih središta međuratne Jugoslavije, Zagreba i Beograda.

34 V. Svečnjak, „Pariska izložba lijeve umjetnosti“, *Danas* 5, 1934, 232–239.

35 Isto, 237.

36 Lončar, „Život i vrijednosti časopisa ‘Danas’...“, 60.

Udruženje za promicanje umjetničkog obrta Djelo i njegova uloga u promoviranju primijenjene umjetnosti u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevini Jugoslaviji

Lovorka Magaš Bilandžić

Udruženje za promicanje umjetničkog obrta Djelo¹ osnovano je u Zagrebu nakon pariške *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* održane (1925) i s idejom da „kod nas postoje svi uvjeti, da se naš umjetnički obrt razvije do zamjerne visine“.² Inicijativu su potaknuli zagrebački umjetnici i arhitekti okupljeni oko slikara, grafičara, grafičkog dizajnera, scenografa i profesora na Kr. umjetničkoj akademiji Tomislava Krizmana koji je od 1910. agilno radio na promoviranju primijenjene umjetnosti i obrazovanja na tom polju te već tada nastojao okupiti slikare, kipare, arhitekate i obrtnike u afirmiranju modernoga umjetničkog obrta. Zadaci i modaliteti djelovanja umjetnika okupljenih oko Djela bili su precizno elaborirani na stranicama promotivne brošure tiskane 1926. – cilj je bio „da stvore puteve i utru staze jednoj novoj dekorativnoj umjetnosti“ uz istovremeno visoko uvažavanje narodne umjetnosti. Naglašavali su da će oblikovati nacрте i predmete „koji će odgovarati modernom ukusu i životu, a zadovoljavati će isto tako inteligenta i imućnika, kao i maloga građanina, kome su sredstva ograničena i zahtjevi skromniji“.³ Idejna polazišta Djela – povezivanje umjetnika i obrtnika u izradi uporabnih i ukrasnih predmeta, odnos prema narodnoj kulturi i uvažavanje autohtonosti vlastita kulturnog naslijeđa te demokratični pristup konzumaciji umjetnosti koja je, barem nominalno, namijenjena svima – bila su utemeljena na internacionalnim zasadama i redefiniranom odnosu prema umjetničkom obrtu te afirmaciji učenja bečke Kunstgewerbeschule (Škole za umjetnost i obrt) i kolektivnih inicijativa poput Wiener Werkstätte (Bečkih radionica). Iako je riječ o važnom udruženju aktivnom u Kraljevini SHS/Jugoslaviji u međuratnom razdoblju, o Djelu se do sada nije detaljnije pisalo,⁴ a arhivska građa koja dokumentira djelatnost društva je fragmentarno sačuvana.⁵ U tekstu se na temelju arhivske građe i periodičkih izvora razmatraju Krizmanovi pokušaji promoviranja umjetničkog obrta prije osnivanja Djela i razlozi za pokretanje udruženja, ispravljaju netočni i donose brojni novi podaci o Djelu, iščitavaju utjecaji, analiziraju i kontekstualiziraju modaliteti djelovanja, izložbena aktivnost, kritička recepcija i položaj društva na likovnoj sceni Kraljevine SHS/Jugoslavije te interpretira uloga koju je imalo u populariziranju primijenjene umjetnosti u nacionalnim okvirima.

1 U literaturi Djelo se navodi i kao „društvo“ i kao „udruženje“, a terminološka neusklađenost prisutna je već u materijalima samog kolektiva – u memorandumima i na naslovnici promotivne brošure koristi se termin „društvo za promicanje umjetničkog obrta“, dok je na plakatu i katalogu izložbe u Umjetničkom paviljonu te osnivačkom aktu i zapisnicima navedeno kao „udruženje“.

2 *Djelo: Društvo za promicanje umjetničkog obrta*, Zagreb, [1926], 3.

3 *Nav. mjesto*.

4 Osnovni podaci o udruženju i njegovoj važnosti za afirmiranje umjetničkog obrta navedeni su u studijama i sinteznim publikacijama posvećenima Krizmanu i međuratnoj umjetnosti: Olga Maruševski, „Tomislav Krizman za naš umjetnički obrt“, *Bulletin* 2, 1982, 11–37; Feđa Vukić, *Stoljeće hrvatskog dizajna*, Meandar, Zagreb, 1996, 41–44; Jasna Galjer, „Art déco u primijenjenoj umjetnosti i dizajnu“, u: Anđelka Galić i Miroslav Gašparović (ur.), *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2011, 46, 49–50.

5 Pojedinačni dokumenti o djelatnosti udruženja čuvaju se u Hrvatskom državnom arhivu (dalje: HR-HDA), Arhivu za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (dalje: Arlikum HAZU), Arhivu Akademije likovnih umjetnosti (dalje: Arhiv ALU) u Zagrebu te Arhivu Jugoslavije u Beogradu (dalje: AJ). Zahvaljujem dr. sc. Tamari Bjažić Klarin na kolegijalnosti i ustupljenim snimkama neobjavljenih zapisnika Djela koji se nalaze u Hrvatskom muzeju arhitekture Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, Osobnom arhivskom fondu Stjepana Hribara (dalje: HMA HAZU, OAF SH).

Djelo prije Djela: uloga Tomislava Krizmana u afirmaciji umjetničkog obrta

Istaknutu ulogu u širenju interesa za umjetnički obrt u Hrvatskoj prije i nakon Prvoga svjetskog rata imao je Tomislav Krizman koji se od 1902. do 1907. školovao na istaknutim bečkim obrazovnim institucijama Kunstgewerbeschule, k. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt (Carski i kraljevski grafički nastavni i istraživački zavod) i Akademie der bildenden Künste (Akademija lijepih umjetnosti). Upravo će školovanje na progresivnoj Kunstgewerbeschule, aktivno sudjelovanje u bečkom kulturnom i društvenom životu te poticajna atmosfera obilježena estetikom Wiener Werkstätte i novim pristupom primijenjenim umjetnostima imati važnu ulogu u formiranju Krizmanovih stavova i umjetničkog prosedeja,⁶ te ideja koje će kasnije plasirati putem Djela. U vrijeme Krizmanova bečkog studija profesori Kunstgewerbeschule Koloman Moser i Josef Hoffmann pokrenuli su 1903. Wiener Werkstätte s financijskim kapitalom industrijalca Fritza Wärndorfera. Bili su potaknuti temeljnim idejama engleskog pokreta Arts&Crafts koji je u vrijeme ekspanzije industrijalizacije zagovarao revitalizaciju tradicijskih obrta i povratak umjetnički oblikovanom predmetu, a na njih je utjecao i Charles Robert Ashbee od kojega su prihvatili model radionica i povezivanje umjetnika s obrtnicima.⁷ U programu su se pozivali na Johna Ruskina i Williama Morrisa, kritizirali industrijsku hiperprodukciju te zagovarali oblikovanje funkcionalnih uporabnih predmeta vrhunske izvedbe i kvalitete koji slijede prirodu materijala.⁸ Wiener Werkstätte razvila je bogatu djelatnost u različitim područjima umjetničkog obrta, a stremljenje *Gesamtkunstwerku* vrhunac će dosegnuti u oblikovanju Kabareta Fledermaus koji je od 1907. postao novi centar bečkoga kulturnog života u kojemu je sudjelovao i Tomislav Krizman.⁹ Za Krizmanovo djelovanje u domeni grafike, grafičkog dizajna i opreme knjiga bit će značajni secesijski časopis *Ver Sacrum*, djelo njegovih učitelja Kolomana Mosera i Williama Ungera te grafička produkcija Wiener Werkstätte, a pročišćena geometrijska estetika Josefa Hoffmanna usmjerit će njegovo oblikovanje uporabnih predmeta.

Krizman je nakon Beča usavršavanje nastavio u Parizu i Münchenu, a po povratku u Zagreb otvorio je privatnu slikarsku školu u vlastitom atelieru u kući Popović na Jelačićevom trgu 4 koja je, kako se saznaje iz objave u dnevniku *Agramer Zeitung* u jesen 1910, polaznike obrazovala „u crtanju po prirodi, u umjetničkom obrtu i grafičkoj umjetnosti i tehnikama“.¹⁰ Oko 1910. Krizman je aktivno promišljao modalitete umjetničkog obrazovanja te isticao potrebu osnivanja „jedne škole odnosno zavoda, koji unapređuje i posvećuje svu pažnju razvitku umjetnog obrta, što više našeg ‘narodnog’ umjetnog obrta“, a koji bi na „modernoj bazi i realnom programu mogućnosti“ obrazovao mlade naraštaje. Već je tada naglašavao važnost narodnih motiva i etnografske baštine budući da se „sve više zaboravlja na naše najveće narodno blago, naš ornament u tekstilnim radnjama i drugim materijalima“.¹¹ Neke ideje o adekvatnom edukativnom modelu i potrebi reforme umjetničkog obrta primijenio je u vlastitoj privatnoj školi u kojoj je veliku pažnju posvećivao upravo tom segmentu.¹² O ondašnjoj „zapuštenosti“ na planu „konzervativnoga i bezizražajnog domaćega obrta“ i nedovoljno kvalitetnom strukovnom obrazovanju pisalo se 1911. i na stranicama stručnog časopisa grafičara *Gutenberg* koji je prepoznao Krizmanovu inicijativu i odlučio podržati njegovu „akciju“ okupljanja

6 Više o Krizmanovom boravku u Beču vidi: Maruševski, „Tomislav Krizman“, 34–36; Lovorka Magaš Bilandžić, „The Vienna Kunstgewerbeschule and Croatian Art in the First Decades of the 20th Century“, in: Iskra Iveljić (ed.), *The Entangled Histories of Vienna, Zagreb and Budapest (18th–20th Century)*, Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb, 2015, 401–402.

7 Christian Brandstätter, „The Wiener Werkstätte“, in: C. Brandstätter (ed.), *Vienna 1900 and the Heroes of Modernism*, Thames & Hudson, London, 2006, 176.

8 Josef Hoffmann i Koloman Moser, „Program Bečkih radionica“, u: F. Vukić (ur.), *Teorija i povijest dizajna: kritička antologija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2012, 78–79.

9 Maruševski, „Tomislav Krizman“, 14.

10 Anon. „Privat-Mahlschule T. Krizman“. *Agramer Zeitung*, 1.10.1910, 6.

11 Smatrao je da bi budući umjetno-obrtni zavod, za razliku od Obrtne škole koja obrazuje obrtnike, trebalo povezati s umjetničkom školom, a imao bi Općeniti odjel (pripremni) te odjele za reprodukciju (grafičko oblikovanje), keramiku i malu plastiku. Tomislav Krizman, „Naša umjetnička škola“, *Obzor*, 19.2.1910, 1.

12 Školu su pohađale i s Krizmanom izlagale A. Krizmanić, V. pl. Bojničić, J. E. grof. Drašković, L. barunica Ožegović, G. Ritter, J. Singer, B. V. pl. Belošević i B. pl. Tucić. Kosta Strajnić, „Tomislav Krizman i njegovo djelovanje“, *Gutenberg* 11–12, 1911, 126.

slikara, kipara i arhitekata oko „podizanja modernoga umjetničkog obrta“.¹³ Krizman je djela umjetničkog obrta prezentirao na dvije izložbe svoje škole – 1911. u prostoru vlastitog ateliera, a 1912. u Salonu Ullrich. Njegov angažman podržao je i povjesničar umjetnosti Kosta Strajnić koji je smatrao da treba educirati publiku koja u opremanju vlastitih životnih prostora kupuje inozemne proizvode i lošu robu, uvesti bečku praksu izlaganja moderno uređenih soba i posegnuti za bogatstvom narodne umjetnosti. U Krizmanu je prepoznao reformatora koji će sa svojim učenicama odigrati ključnu ulogu u renesansi domaćega umjetničkog obrta, ukoliko će imati podršku javnosti.¹⁴ Unatoč znatnom interesu stručnih krugova i likovnih kritičara koji su u Krizmanovu angažmanu vidjeli pozitivan napor za afirmiranje modernoga umjetničkog obrta, izložbe nisu polučile očekivani financijski uspjeh, a inicijativa da se dio izloženih predmeta otkupi za državne institucije je propala.¹⁵ Godine 1912. Krizman je stupio u državnu službu na Kraljevskoj zemaljskoj obrtnoj školi u Zagrebu i bio dodijeljen kao scenograf Narodnom kazalištu gdje je radio do 1922. kada je postao profesor na Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt (od 1924. Kr. umjetničkoj akademiji).¹⁶ Tijekom tih deset godina privremeno je djelomično pauzirao aktivan rad na populariziranju umjetničkog obrta i fokusirao se na angažman i rješavanje aktualnih problema u kazalištu: 1919. zagovarao je i predlagao osnivanje Centralnog zavoda za dekorativnu umjetnost koji bi postao središnjom institucijom za opskrbljivanje svih kazališta potrebnim inventarom i scenografijama.¹⁷ Dolaskom na zagrebačku Akademiju Krizman se aktivirao na promoviranje grafike koja je njegovim zalaganjem 1923. postala obavezni predmet,¹⁸ a ostatak 1920-ih obilježio je njegov agilan rad na prezentiranju Kraljevine SHS na međunarodnim izložbama (Pariz, Barcelona) te osnivanje i populariziranje Djela.

Pariška *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* i razmatranja o narodnoj umjetnosti i umjetničkom obrtu oko 1925.

Tijekom 1920-ih dolazi do jačanja interesa za primijenjenu umjetnost čemu je pridonijelo nekoliko faktora. Od travnja do listopada 1925. u Parizu je održana *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, a uspješno sudjelovanje Kraljevine SHS na toj izložbi, priznanje inozemne kritike i brojne osvojene nagrade pozitivno su utjecali na aktualiziranje pitanja uloge i položaja dekorativnih umjetnosti na nacionalnoj razini te u Zagrebu, kao najjačem centru, krajem 1925. s pojavom Djela ponovo dolazi do angažmana na tom polju. Tijekom 1920-ih nekoliko je umjetnika aktivnih u različitim dijelovima Kraljevine SHS svoja teorijska i praktična razmatranja usmjerilo na definiranje i valoriziranje uloge, položaja i važnosti umjetničkog obrta te obrazovanja u tom području. Pri tome su s jedne strane značajnu pažnju posvećivali pitanju nacionalnog karaktera (primijenjene) umjetnosti, korištenju narodnih motiva i odnosu prema produkciji seljačkog stanovništva i radu ženskih udruga za promicanje pučke umjetnosti i obrta, odnosno s druge strane problematizirali su odnos prema suvremenim tendencijama i modernizaciji umjetničkog obrta. Kako je već navedeno, Krizman je od 1910. u natpisima, kroz edukativan rad, povezivanje s obrtnicima, umjetničko stvaralaštvo i angažman u kazalištu zagovarao redefiniranje odnosa prema umjetničkom obrtu i obrazovanju u toj domeni. O Krizmanu, umjetničkom obrtu i narodnoj motivici pisao je već spomenuti Strajnić koji je povodom druge izložbe Krizmanove škole 1912. naglašavao bogatstvo južnoslavenskih motiva, važnost proučavanja građe u muzejima te potrebu da generacije mladih umjetnika budu „u najživljem dodiru sa našom narodnom predajom“.¹⁹ Strajnić je u monografiji

13 Anon., „Naš program“. *Gutenberg* 11–12, 1911, 119. U dvobroju su objavljeni radovi s izložbe umjetničkog obrta Krizmana i njegove škole, a pisalo se i o inozemnom kontekstu i europskim pokretima obnove umjetničkog obrta, npr. Kosta Strajnić, „Renesansa modernoga umjetničkoga obrta“, *Gutenberg* 11–12, 1911, 120–123.

14 Strajnić, „Tomislav Krizman i njegovo djelovanje“, 123–126.

15 Antun Jiroušek, „Izložba ‘Djela’ društva za promicanje umjetničkoga obrta I.“, *Obzor*, 15.5.1927, 2.

16 Arhiv ALU, Personalni dosje Tomislava Krizmana, Izjava o godinama službe prema okružnici Predsjedništva Vlade NRH od 16. V. 1947. br. 5000/47.

17 AJ, Fond 66 – Ministarstvo prosvete Kraljevine Jugoslavije, Fascikl 628, Pismo Tomislava Krizmana Ministarstvu prosvete, Zagreb, 3.7.1919.

18 Lovorka Magaš Bilandžić, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2019.

19 Kosta Strajnić, „Izložba našega umjetnoga obrta“, *Hrvatski pokret*, 21.12.1912, 2–3.

posvećenju Krizmanu (1916) isticao umjetnikovu reformatorsku ulogu i činjenicu da je uspio spojiti inozemne utjecaje s narodnom tradicijom te „dobro shvatio kako naše obrtničke struke treba najprije evropeizirati da bi kasnije mogle dobiti i nacionalno obilježje“.²⁰ Oko 1925./26. o „reorganizaciji naših stručnih zavoda umjetnog obrta“ pisao je i nastavnik zagrebačke Obrtne škole Marko Rašica, jedan od izlagača na izložbi Djela 1927.²¹ U Beogradu je Dragutin Inkiostri Medenjani 1925. objavio knjigu *Moja teorija o novoj dekorativnoj srpskoj umetnosti i njenoj primeni* u kojoj je tematizirao stvaranje nacionalnog (srpskog) stila u primijenjenoj umjetnosti, a pariški đak Dušan Janković je u članku „Dekorativna umetnost“ (*Misao*, 1922) iznio stav „da je narodna umetnost dobra, ali da ne odgovara suvremenim potrebama i da ne treba težiti stvaranju posebnog, nacionalnog stila, već stvaranju kvalitetne primijenjene umetnosti“.²²

Sudjelovanje Kraljevine SHS na *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels moderne* bilo je prvi inozemni kulturni nastup nove države čija je organizacija ukazala na stanje i disproporcije u razvoju umjetničkog obrta u različitim dijelovima zemlje. Poziv za sudjelovanje prihvaćen je u zadnjem trenutku, a Tomislav Krizman angažiran je za organizaciju i sakupljanje umjetničkog materijala te postav izložbe.²³ Kao „protuuslugu“ za posao koji je trebao biti realiziran u svega nekoliko mjeseci Krizman je tražio od Ministarstva trgovine i industrije da nakon pariškog predstavljanja „podupre njegovo nastojanje oko podizanja našega umjetničkog obrta sa što izdašnjom subvencijom“.²⁴ Iako financijska potpora u konačnici nije dodijeljena, Krizman je s kolegama umjetnicima, arhitektima, obrtnicima i industrijalcima ipak osnovao Djelo.

O sudjelovanju Kraljevine SHS na Pariškoj izložbi te položaju, ulozi i obilježjima umjetničkog obrta u vrijeme osnivanja Djela detaljno je u knjizi *Umetni obrt* objavljenoj 1926. pisao Jaša Grgašević,²⁵ službenik Ministarstva trgovine i industrije te jedan od organizatora predstavljanja u Parizu. On navodi: „Pučki obrt još koliko toliko i podržavamo, a umetni obrt, koji bi imao da na sebi nosi osobine celoga naroda, a ne samo puka, do sada je ostao kod nas samo pokušaj. Nije dovoljno podržavati putem raznih udruga primenu pučke umetnosti u kućevnoj industriji, već je potrebno pomoću škola podignuti pučku umetnost do visine narodnog umetnog obrta i obome naći prodju“.²⁶ Pariška izložba pokazala je da u Kraljevini SHS postoje predispozicije za ozbiljan razvoj umjetničkog obrta te je Grgašević smatrao da bi ugledanje na druge države koje su aktivno radile na tom polju i uspjeh u Francuskoj trebali povoljno utjecati „na dalje razvijanje našeg umjetnog obrta i primjenjivanje motiva iz pučke umetnosti u savremenoj primijenjenoj umetnosti i industriji“,²⁷ a takav pristup zagovarali su i umjetnici okupljeni oko Djela.

Osnivanje udruženja i zadruge Djelo

Konstituirajuća skupština udruženja Djelo održana je na zagrebačkoj Kr. umjetničkoj akademiji 30. studenoga 1925, a prisustvovali su joj slikari Jozo Kljaković, Tomislav Krizman, Ivan Tabaković i Ernest Tomašević, kipari Frano Kršinić i Josip Turkalj, primijenjeni umjetnici Kornelija (Nelly)

20 Kosta Strajnić, *Tomislav Krizman: studija povodom jedne izložbe*, Naklada knjižare Mirka Breyera, Zagreb, 1916, 31. Isticao je i ključnu ulogu trijade umjetnik (oblikuje nacрте), obrtnik (izrađuje predmete) i „fabričar“ (bavi se plasmanom) te kako samo njihovim zajedničkim radom „može doći do umjetničke industrije koja bi imala ne samo nacionalno kulturno nego i nacionalno ekonomsko značenje“. *Isto*, 34.

21 Više vidi u: Sanja Žaja Vrbica, *Marko Rašica*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2014, 84, 187–189.

22 Bojana Popović, *Primenjena umetnost i Beograd 1918 – 1941*, Muzej primijenjene umetnosti, Beograd, 2011, 14–16.

23 Dugotrajno neizjašnjavanje oko sudjelovanja rezultiralo je time da se sa sakupljanjem građe i agilnim pozivanjem umjetnika, obrtnika, industrija i udruženja koja čuvaju i unapređuju umjetnički obrt započelo tek krajem prosinca 1924. Jaša Grgašević, *Umetni obrt*, Naklada „Jugoslavenski Lloyd“ A. D., Zagreb, 1926, 8–11, 68.

24 Jiroušek, „Izložba ‘Djela’ društva za promicanje umjetničkoga obrta I.“, 2. Vlada je obećala 300.000 dinara, ali sredstva u konačnici nije doznala.

25 Naslovnici knjige oblikovao je Krizman koji je motiv (primijenjeni umjetnici u radu) u izmijenjenom obliku koristio i za naslovnici kataloga zagrebačke izložbe Djela 1927.

26 Grgašević, *Umetni obrt*, 39. Grgašević detaljno opisuje razvoj umjetničkog obrta na prostoru Kraljevine SHS, analizira direktne i posredne inozemne uplive u produkciju različitih slojeva stanovništva te odnos prema korištenju narodnih tehnika i ornamenata. Nadalje, razmatra mogućnost daljnje reorganizacije i revitalizacije umjetničkog obrta i naglašava potrebu educiranja publike kako bi se zainteresirala za domaću proizvodnju. U publikaciji donosi prikaz „umetno-obrtne proizvodnje“ u različitim dijelovima države i svim granama te „po ateljeima i radionicama“.

27 *Isto*, 7.

Geiger, Olga Höcker, Anka Martinić, Tereza Paulić, Srećko Sabljak, Zdenka Sertić i Zdenka Turkalj, arhitekti Branko Bauer, Drago Ibler, Stjepan Hribar, Josip Šauli i Ivan Velikonja, odvjetnik Branimir (Branko) Domac te likovni kritičar Ivo Šrepel.²⁸ Na skupštini su raspravljena i usvojena pravila, imenovana tijela upravljanja te određen iznos redovite članarine. Za predsjednika izabran je Krizman, a za članove Upravnog odbora Domac, industrijalac i mecena Aleksandar Ehrmann te Bauer i Hribar. Nadzorni odbor činili su Robert Frangeš Mihanović, Sabljak i Velikonja, a Savjetodavni Vojta Braniš, Ibler, Hinko Juhn, Kršinić, Martinić, Paulić, Tabaković i Šauli.²⁹ Odlukom Velikog župana Zagrebačke oblasti pravila udruženja odobrena su 1926, a o čemu je Djelo obaviješteno u veljači.³⁰ Društvo se od početka agilno aktiviralo na osiguranju prostora za rad te su u svrhu pripreme za planiranu izložbu u Philadelphiji i izvedbu ostalih djela od Akademije tražili besplatno ustupanje dvije prostorije u dvorišnoj zgradi (bivše đачke spavaonice) u Ilici 85. Profesorski zbor Akademije podržao je molbu udruženja smatrajući da će blizina takve radionice biti „prilika djecima ovoga zavoda, da u tim radionicama praktički rade i vježbaju na radu oko izvadjenja umjetničko-obrtnih predmeta“ te je nakon potvrde Prosvjetnog odjeljenja Velikog župana Zagrebačke oblasti, Djelo dobilo prostor na jednogodišnje korištenje uz uvjet da ga adaptira i snosi režijske troškove.³¹

Široko djelatno polje udruženja obuhvaćalo je izradu svih vrsta predmeta („od najluksusnijih do najjednostavnijih“) te su u promotivnoj brošuri 1926. naglašavali da će istom agilnošću i predanošću realizirati projektne zadatke neovisno o tome da li se radi o uređenju salona, domova i lokala ili oblikovanju svakodnevnih, funkcionalnih predmeta (košare za kruh, dječjih igrački, stolica i sl.).³² Svjesni niskih standarda i inflacije uvezenih proizvoda loše izvedbe i kvalitete, članovi Djela nastojali su potaknuti i stvoriti lokalnu proizvodnju baziranu na visoko kvalitetnim i funkcionalnim predmetima koji korespondiraju s potrebama suvremena čovjeka te koji su utemeljeni na dobrom poznavanju, uvažavanju i (re)interpretiranju tradicije i narodnih motiva, a što im osigurava autentičnost. Važan aspekt angažmana Djela bio je posvećen posredovanju između umjetnika i potencijalnih konzumenata, a to su planirali postići različitim kanalima: distribucijom predmeta u vlastitim prodavaonicama, podupiranjem mlađih kadrova koji se planiraju posvetiti umjetničkom obrtu, izdavanjem časopisa posvećenog likovnim umjetnostima, arhitekturi i umjetničkom obrtu te izložbenom djelatnošću. Članstvo u Djelu mogao je ostvariti „svatko, koga interesuje umjetnički obrt bilo idealno, bilo praktički“, upisi su se vršili u Sekreterijatu Djela na Akademiji u Ilici 85, a ovisno o visini novčane participacije članovi su se dijelili na zakladnike, utemeljitelje i redovne.³³

O prvim mjesecima djelovanja udruženja saznaje se iz sačuvanih zapisnika sjednica Upravnog i Savjetodavnog odbora Djela u razdoblju od 21. prosinca 1925. do 28. travnja 1926.³⁴ Odmah se pristupilo izradi promotivne brošure za koju je bio zadužen tajnik Ivo Šrepel, a predsjednik društva Krizman predlagao je da prva radionica Djela bude knjigovežnica koju bi vodila Anka Martinić, vrsna umjetnica specijalizirana za opremu i uvez knjiga.³⁵ Za izradu skice natpisa i štambilja memorandum bio je zadužen Stjepan Hribar,³⁶ koji je u travnju 1926. zamijenio Šrepela na mjestu tajnika udruženja.³⁷ Značajna pažnja u raspravama bila je posvećena poslovnim aktivnostima Djela i narodžbama, odnosno individualnom i skupnom sudjelovanju na aktualnim projektima. Od prosinca

28 Izostanak s osnivačke skupštine opravdali su slikar Ljubo Babić te kipari Robert Frangeš Mihanović, Hinko Juhn, Ivan Gundrum i Vojta Braniš. HR-HDA, Fond 1353 – Građanske stranke i društva, inv. br. 3542 – Djelo (dalje: HR-HDA-1353–3542), Zapisnik konstituirajuće skupštine društva: „DJELO“ – udruženje za promicanje umjetničkog obrta u Zagrebu, 30.11.1925.

29 *Isto*. Na skupštini su za redovite članove primljeni slikar Vladimir Becić i arhitekt Harold Bilinić.

30 HR-HDA-1353–3542, Veliki župan Zagrebačke oblasti u Zagrebu, Zapis br. 4848–1926. Predmet Djelo.

31 Arhiv ALU, Opći spisi 1926. (dalje: OS 1926), Dopis Državne umjetničke akademije Prosvjetnom odjeljenju Velikog župana Zagrebačke oblasti, Zagreb, 13.2.1926; Arhiv ALU, OS 1926, Dopis Prosvjetnog odjeljenja Velikog župana Zagrebačke oblasti Rektoratu drž. umjetničke akademije, Zagreb, 18.2.1926.

32 *Djelo: Društvo za promicanje umjetničkog obrta*, 4.

33 *Isto*, 5. Zakladnici su jednokratno uplaćivali 10.000 dinara, utemeljitelji 1.000 jednokratno, a redovni članovi 120 dinara godišnje.

34 HMA HAZU, OAF SH, Pisana građa, Knjiga „Djelo“ Udruženje za promicanje umjetničkoga obrta, Zagreb. Zapisnici odborskih sjednica (dalje: HMA HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela). Sačuvani su zapisnici 7 sjednica održanih od 21. prosinca 1925. do 28. travnja 1926.

35 HMA HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, Zapisnik sjednice Upravnoga odbora (dalje: ZS-UO), 21.12.1925.. Više o Martinić u: Magaš Bilandžić, „The Vienna Kunstgewerbeschule...“, 399–401.

36 HMA HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, ZS-UO, 29.1.1926.

37 HMA HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, ZS-UO, 9.4.1926.

1925. do kraja siječnja 1926. mnogo se raspravljalo o sudjelovanju Djela na uređenju interijera jugoslavenskog paviljona na svjetskoj izložbi (*Sesquicentennial International Exposition*) u Philadelphiji u Pennsylvaniji za koji je bio angažiran Krizman i koji je želio u posao što više involvirati Djelo, ali se to u konačnici izjalovilo.³⁸ Godine 1926. generalni konzul Kraljevine SHS u Švicarskoj planirao je izložbu umjetničkog obrta, ali je zaključeno da Djelo još uvijek ne može sudjelovati kao kolektiv već ga mogu reprezentirati članovi.³⁹ Iz zapisnika se saznaje i da je Djelo dobivalo najave angažmana na opremi i adaptaciji interijera, odnosno upite oko izrade pojedinih predmeta namijenjenih uređenju domova.⁴⁰ Također, na sjednicama Upravnog odbora potvrđivalo se primanje u članstvo te su u prvim mjesecima Djelu pristupili brojni umjetnici.⁴¹

Osnivači Djela nastojali su odvojiti teorijsku i praktičnu stranu angažmana na afirmiranju i populariziranju umjetničkog obrta te su osnovali i istoimenu „zadrugu za proizvodnju umjetničko-obrtnih predmeta“ koja je djelovala kao privredna institucija. O osnivanju zadruge intenzivno se razgovaralo na sjednicama Upravnog odbora Djela krajem siječnja 1926. te su se detaljno razmatrali svi aspekti osnivanja i udjela banaka, karaktera udruženja (zadruga s ograničenim jamstvom), konzultirali su se stručnjaci (Ehrmann), pravila je pripremao Domac itd.⁴² Unatoč tome, pokretanje zadruge se prolongiralo te se Krizman u ljeto 1926. žalio prijatelju i pokrovitelju Dušanu Plavšiću kako je morao odgoditi konstituirajuću skupštinu „pošto je nehaj i nerazumijevanje naših velikih ljudi ‘osnivača’ toliki, da nisu ni svoj udio upisali, kamo li da se pobrinu za život jedne ovako važne i lijepe zadruge“.⁴³

Dok je udruženje bilo fokusirano na bavljenje „idealnom i čisto umjetničkom stranom, umjetničkog obrta (predavanja, ocjenjivanje umjetničke kvaliteta (*sic!*) predmeta, posredovanja i podržavanje kontinuitete, propaganda, izložbe itd.)“⁴⁴ zadruga se bavila praktičnim aspektima –proizvodnjom i prodajom. Njezin cilj bio je stvoriti financijski pristupačne predmete umjetničkog obrta koji će podignuti kvalitetu života te biti kvalitetni i praktični, ali i „estetski lijepi“. U promotivnoj brošuri posebno se naglašavalo da će u zadruzi usko i aktivno surađivati svi umjetnici, obrtnici, industrijalci i privredne institucije koji se bave umjetničkim obrtom, da će obrtnici i tvornice proizvesti izrađivati prema nacrtima umjetnika, a planiralo se i otvaranje vlastite radionice. Zadruga je bila institucija s ograničenim dvostrukim jamstvom, a njome je upravljalo peteročlano ravnateljstvo.⁴⁵ Zadrugarom su mogla postati fizička i pravna lica koja su zatražila primitak, uplatila zadružni udio (500 dinara) i upisninu te bila potvrđena od strane ravnateljstva, a zahvaljujući članstvu participirala su u dobitku.⁴⁶ Među osnivačima zadruge bili su aktivni članovi Djela i profesori na Akademiji, istaknuti gospodarstvenici i industrijalci te obnašatelji važnih funkcija (generalni direktori raznih banaka), arhitekti, obrtnici i brojni drugi.⁴⁷ Udjeli u zadruzi počeli su se upisivati već u svibnju 1926, a u veljači 1927. Djelo je imalo 46 zadrugara među kojima su uz osnivače bili i brojni pripadnici gra-

38 Iz zapisnika se saznaje da je prilikom dogovora oko paviljona došlo do spora s beogradskim umjetnicima oko podjele posla te je Krizman čak želio odustati od angažmana. HMA HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, Zapisnik sjednice Upravnog i Savjetodavnog odbora (dalje: ZS-USO), 5.1.1926.; HMA HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, ZS-UO, 21.1.1926.

39 HMA HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, ZS-UO, 9.4.1926.

40 U zapisnicima se spominje narudžba iz Beogradu za Bailona koji će Djelu povjeriti uređenje i renoviranje svoje kuće, odnosno upit iz Banje Koviljača za umjetnički prozor. HMA HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, ZS-SUO, 26.12.1925.; HMA HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, ZS-UO, 28.4.1926.

41 Iz zapisnika sjednica saznaje se da su članovi postali Jelena Babić i Vladimir Varlaj (ZS-USO, 5.1.1926), u Djelo su pristupili i svi članovi zagrebačkog Udruženja likovnih umjetnika (ZS-UO, 21.1.1926) te Marta Plazzeriano (ZS-UO, 28.4.1916).

42 HMA HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, ZS-UO 21.1.1926.; HMA HAZU, OAF SH Zapisnici Djela, ZS-UO, 29.1.1926.

43 HR-HDA, Fond 757 – Obitelj Plavšić, Kutija 17, Pismo Tomislava Krizmana Dušanu Plavšiću, Zagreb, 29. 6. 1926.

44 *Djelo: Društvo za promicanje umjetničkog obrta*, 9.

45 Ravnateljstvo je izabirala glavna skupština na mandat od godinu dana, a ono je vođenje zadružnih poslova povjerovalo egzekutivnom direktoru.

46 Svi navedeni podaci o obilježjima i funkcioniranju zadruge prema: *Djelo: Društvo za promicanje umjetničkog obrta*, 10–12.

47 Među 18 osnivača zadruge bili su: generalni direktor Prve hrvatske štedionice Milivoj Crnadak, predsjednik Saveza industrijalaca S. D. Aleksander (Alexander), veleindustrijalac i predsjednik Trgovačko-obrtničke komore Vladimir Arko, generalni direktor Hrvatske eskomptne banke i predsjednik Zagrebačke burze Stanko Šverljuga, generalni direktor Slavonije d. d. Aleksandar Ehrmann, tajnik Trg.-obrt. komore Adolf Cuvaj i njezin potpredsjednik Amadeo Carnelutti, veletrgovac Hugo Deutsch, bravar i predsjednik Obrtne udruge Radoslav Modec, profesori Akademije Tomislav Krizman i Robert Frangeš Mihanović, direktor Hrvatske obrtne banke Arnold Herzog, arhitekti Stjepan

đanskog sloja i društvene elite (istaknuti pojedinci koji su bili vlasnici hotela, liječnici, veletrgovci itd.) te institucije iz Zagreba, ali i ostalih dijelova Kraljevine SHS (Srpska tvornica stakla, Državna tkaonica ćilima itd.).⁴⁸

Djelo na umjetničkoj sceni Kraljevine SHS

Suvremenici poput Jaše Grgaševića odmah su prepoznali važnu ulogu Djela u postavljanju umjetničkog obrta „na zdrav temelj“, a Zagreb kao središte koje ima najbolje uvjete za razvoj te djelatnosti. Umjetnici okupljeni oko udruženja bili su zaslužni za uspjeh u Parizu 1925. i jamstvo „da će njihova saradnja sa najposobnijim obrtnicima i radionicama u zemlji, bude li imala materijalnu pomoć javnih i privatnih faktora, uspjeti da sistematski organizuje rad na polju umetnog obrta“.⁴⁹ To su trebali postići provedbom opsežno koncipiranog programa koji je obuhvaćao izradu nacrti i izvedbu interijera (stanova, crkava itd.), dekorativnu slikarsku i kiparsku crkvenu umjetnost, realizaciju predmeta u keramici (za stol, sobu i dekoraciju), drvu (namještaj, igračke, predmeti za toaletu), metalu (manji i veći lijevani i kovani predmeti za konstrukcije i unutrašnje prostore), tekstilu (ćilimi, čipke, odjeća itd.) te grafici i pismu (oglasi, plakati, natpisi tvrtki, ilustrirane edicije).⁵⁰

Svoju pojavu na umjetničkoj sceni Kraljevine SHS članovi Djela obznanili su slanjem informacije o osnivanju svim organizacijama likovnih umjetnika i udruženjima arhitekata i inženjera u zemlji,⁵¹ a od početka su nastojali agilno sudjelovati u radu na velikim projektima poput opremanja interijera paviljona Kraljevine SHS na svjetskim izložbama u inozemstvu (npr. Philadelphiji 1926).⁵² U vrijeme osnivanja i angažmana Djela zagrebačka umjetnička scena bila je obilježena izložbenom djelatnošću Proletnog salona (osn. 1916) čija je zadnja izložba održana 1928, nastupima Grupe nezavisnih umjetnika (1921–1927) te osnivanjem nekoliko grupacija – Kluba likovnih umjetnica (1927), Grupe četvorice (1928) te ideološki „suprostavljenih“ Udruženja umjetnika Zemlja i Grupe trojice (1929). Iako je postojala inicijativa da se članice Djela uključe u osnivanje novoga ženskog udruženja, matično društvo zabranilo im je da se odazovu pozivu i sudjeluju u konstituirajućoj skupštini Kluba likovnih umjetnica te među osnivačicama nisu bile Olga Höcker i ostale primijenjene umjetnice.⁵³ O pojedinačnom i grupnom angažmanu članova Djela govorilo se i na sastancima Upravnog i Savjetodavnog odbora te je Krizman bio mišljenja da arhitekti povezani s udruženjem ne bi trebali raditi izvan društva i svaki za sebe, već zajedno.⁵⁴

Hribar i Bruno Bauer, odvjetnik Branimir Domac, trgovac umjetničko-obrtničkih predmeta Milan Gmaz, slikar Franjo Mihoković te predsjednik Proletnog salona arhitekt Aladar Baranyai. Prema: *Isto*, 13.

48 Kao zadrugari navedeni su: S. D. Aleksander, gen. dir. Hiptekarne banke Makso Antić, B. Bauer, vlasnik hotela Željko Berger, ljekarnik Hinko Brodjovin, M. Crnadak, gen. tajnik T. O. K. Adolf Cuvaj, industrijalac Robert Deutsch, B. Domac, A. Ehrmann, arhitekt Ignjat Fischer, arhitekti Freundereich i Deutsch, posjednik Franjo Götz, direktor Obrtne banke Arnold Herzog, S. Hribar, odvjetnik Krunoslav Janda, profesor Hinko Juhn, arhitekt Lav Kalda, profesor Ivo Kerdić, generalni direktor Jugobanke Nikola Kostrenčić, T. Krizman, odvjetnik Vladimir Leustek, staklar Ivan Marinković, trgovac Svetozar Milinov, odvjetnik Stjepan Mlinarić, posjednik Hinko Sirovatka iz Osijeka, Srpska tvornica stakla iz Paračina, profesor Vjekoslav Stefanini, odvjetnik Ivo Stern, veletrgovac Oto Stern, veletrgovac Milan Šorš iz Beča, profesor Zlatko Šulentić, direktor banke Juraj Tomičić, veletrgovac Ervin Weis, arhitekt Vladoje Aksmanović iz Osijeka, bankovni direktor Kamilo Bošnjak, konzul i veletrgovac Nikola Čuk, inspektor voda Radoslav Franjetić, Rudolf Jungman, bankovni činovnik Izidor Kras, direktor banke Vladimir Moguš, direktor banke Jaroslav Navrátil, liječnik Alfred Šalek. S. Šverljuga, Državna tkaonica ćilima iz Sarajeva. Arlikum HAZU, Ostavština Tomislava Krizmana (dalje: Arlikum HAZU, OTK), Kutija 1, Fascikl „Djelo“ – Zadruga za proizvodnju umj.-obrtnih predmeta, Zagreb, Popis zadrugara i upisanih zadržanih udjela, Zagreb, 28.2.1927. Iz priloženih upisa udjela vidljivo je da ih je većina plaćena u rujnu 1926, a na obrascu je navedeno da je zadržna pravila od 5. ožujka 1926. Ministarstvo trgovine i industrije odobrilo 26. travnja 1926.

49 Grgašević, *Umetni obrt*, 66.

50 *Nav. mjesto*.

51 HMA-HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, ZS-USO, 5.1.1926.

52 Krizmanu je bio povjeren postav paviljona u Philadelphiji u što je želio uključiti Djelo (u izvedbi interijera, a „aranžerstvo“ bi bila njegova „lična stvar“). Napominjao je i da bi izrada predmeta za izložbu omogućila kasniju jeftiniju izradu predmeta za udruženje, a svi bi predmeti trebali imati oznaku Djela. HMA-HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, ZS-UO, 21.12.1925.

53 Lovorka Magaš Bilandžić, „Djelovanje umjetnice pisma Olge Höcker u kontekstu hrvatske umjetnosti između dva svjetska rata“, u: *Zbornik Seminara za studije moderne umjetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 11, 2015, str. 44–45.

54 HMA HAZU, OAF SH, Zapisnici Djela, ZS-SUO, 26.12.1925.

Djelo u širem kontekstu – od ideje *Gesamtkunstwerka* do korištenja narodnih motiva

U angažmanu Djela na nekoliko su se razina očitovale poveznice s temeljnim postulatima djelovanja Wiener Werkstätte, ali i šire koncipiranog pokreta za reformiranje umjetničkog obrta koji je započeo s Williamom Morrisom i pokretom Arts&Crafts, kao što je već bilo spomenuto. Poput svojih prethodnika Djelo je u inicijalnim idejama i na teorijskoj razini naglašavalo demokratski pristup i ekonomsku dostupnost predmeta svim slojevima te težnju oblikovanja okoline pojedinca – od svakodnevnih uporabnih predmeta do kreiranja čitavih ambijenata i interijera baziranih na ideji *Gesamtkunstwerka*. Nadalje, težili su zadovoljavanju funkcionalnih i estetskih kriterija te je predmet trebao biti praktičan, kvalitetno izrađen i skladno oblikovan. Pri tome su koristili širok raspon tehnika u obradi različitih materijala – od drva, kamena, stakla, gline do tekstila, kože itd. – demonstrirajući vrsno umijeće i dobro poznavanje aktualnih inozemnih trendova.

Osim razumijevanja odnosa između forme, materijala i praktične funkcije predmeta, Krizman i članovi Djela zagovarali su odmak od imitacije drugih kultura i primjenu motiva domaće narodne umjetnosti te stvaranje proizvoda koji će oblikom, kvalitetom i funkcionalnošću moći konkurirati inozemnoj produkciji.⁵⁵ Krizman je u svojim izjavama i tekstovima redovito isticao kako Jugoslavija obiluje izvornim narodnim motivima i ornamentima, posebno u domeni ćilimarstva koje je „najnarodnije“ u Bosni i Hercegovini, smatrajući da bi najbolji ćilimi iz muzeja u Zagrebu, Beogradu i Sarajevu trebali biti dostupni putem reprodukcija i služiti kao vizualni inventar za buduća ostvarenja. Pri tome je upozoravao kako kod nadležnih institucija ne postoji adekvatna svijest o vrijednosti i autohtonosti narodne umjetnosti te se ona ne koristi u različitim državnim prigodama.⁵⁶

Djelovanje udruženja na planu afirmiranja narodne umjetnosti i posezanje u njezin bogati inventar blisko je inicijativama koje su obilježile ranija desetljeća. Interes za narodnu kulturu i seljačku umjetnost, svijest o gospodarskom potencijalu domaće kućne industrije i različitih rukotvorina te rad na njihovu populariziranju bili su prije Prvoga svjetskog rata u fokusu niza istaknutih pojedinaца te građanskih ženskih inicijativa aktivnih u Hrvatskoj. Slikar, povjesničar umjetnosti i političar Izidor Kršnjavi imao je važnu ulogu u osnivanju Muzeja za umjetnost i obrt (1880) i Obrtne škole (1882), istraživanju i prezentiranju etnografskog materijala te poticanju obnove kućne radinosti i narodnog obrta. Trgovac, industrijalac i kolekcionar Salomon Berger je svoju djelatnost, između ostaloga, temeljio „na prikupljanju narodnih motiva s tradicijskoga tekstilnog inventara i njihovoj primjeni na suvremeni tekstil, u modnoj industriji“.⁵⁷ Vodio je tkalačku školu, razvio opsežnu proizvodnju i inozemnu distribuciju, popularizirao tradicijske tekstilne rukotvorine na brojnim izložbama te potaknuo osnivanje Etnografskog muzeja (1919) čiji je bio prvi ravnatelj.⁵⁸ Uz njih značajan je bio i angažman ženskih udruženja – Ženskih udruga za učvršćivanje i promicanje narodne pučke umjetnosti i obrta u Petrinji (osn. 1908) i Zagrebu (osn. 1913) – koje su agilno radile na očuvanju i poticanju pučke umjetnosti i tradicijskog umijeća, plasirale autohtone proizvode zainteresiranim pripadnicima građanskog sloja na domaćem i međunarodnom tržištu te predstavljale bogati folklor i tradicijsko naslijeđe na izložbama kućnog obrta u zemlji i inozemstvu te gospodarskim manifestacijama (poput npr. Zagrebačkog zbora).

U brošuri Djela iz 1926. isticalo se da je do sada „naša lijepa i ukusna pučka umjetnost bila sa više ili manje znanja, ukusa i spreme prenašana na gradski život i primjenjivana na razne načine, ali to još uvijek nije bio ni iz daleka pravi umjetnički obrt“ te da se bogatstvom naših motiva vrlo često koriste u inozemstvu dok kod nas taj potencijal još uvijek nije iskorišten.⁵⁹ Članovi Djela težili su

55 Grgašević je smatrao da je Krizman smjernice za obnovu umjetničkog obrta pokazao već zagrebačkim izložbama svoje škole na kojima je izlagao primjere te umjetnosti, a njegov rad je ocijenio reformatorskim. Grgašević, *Umetni obrt*, 67–68.

56 Navodi da se u svečanim prigodama nerijetko umjesto originalnih koriste ćilimi koji su zapravo izvorno „azijsko-orientalni, pa i ti nisu više izvorni nego iskvareni“. En., „O našem umjetnom obrtu. Zanimljivo mišljenje prof. Krizmana o potrebi reorganizacije umjetnog obrta“, *Novosti*, 7.11.1932, 5.

57 Katarina Bušić, „Salomon Berger i počeci izložbene djelatnosti zagrebačkog Etnografskog muzeja“, *Etnološka istraživanja* 14, 2009, 284. Berger je rad na planu hrvatske kućne industrije, koji je uključivao mrežu brojnih poduzeća, obrtnike i pojedince, bio prisiljen napustiti uslijed nerazumijevanja državnih institucija.

58 Više o djelovanju Izidora Kršnjavoga, Salomona Bergera i ženskih udruženja vidi u: Aleksandra Muraj, „Odnos građanstva spram narodne nošnje i seljačkoga tekstilnog umijeća“, *Narodna umjetnost* 2, 2006, 7–40.

59 *Djelo – Društvo za promicanje umjetničkog obrta*, 3.

stvaranju predmeta modernoga umjetničkog obrta, a u narodnoj umjetnosti su pronalazili poticaj za vlastito stvaralaštvo i reinterpretiranje tradicije u suvremenom obliku. O posezanju umjetnika u inventar pučke umjetnosti, iz koje su uzimali motive za vlastite inovativne kreacije, pisao je i Grgašević naglašavajući: „Pučku umetnost može stvoriti samo puk, i zato svesni i dobri umetnici i ne idu za tim da obnove i unaprede pučku umetnost, već imaju pred sobom cilj, da iz pučke umetnosti izvuku sve ono, što bi moglo dati njihovom sopstvenom radu narodni karakter, a kroz docnije generacije narodni karakter našem umetnom obrtu“.⁶⁰

Povodom izložbe Djela u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu 1927. nekoliko kritičara osvrnulo se na modalitete korištenje oblika, boja i ornamenata preuzetih iz tradicijske kulture i bogatog inventara autohtonog folklor. Bivši tajnik udruženja Ivo Šrepel naglašavao je kako treba biti oprezan pri prenošenju motiva iz jednog materijala u drugi te da je jedan od zadataka Djela u „pravilnoj aplikaciji pučke umjetnosti na moderni umjetnički obrt“.⁶¹ U *Jutarnjem listu* isticano je da narodne motive nije dovoljno samo precrtati već ih treba interpretirati budući da „treba puno duha i invencije, da se narodni stil i pučka umjetnost ne prenosi, već – primijenjuje, da umjetnik, koji njome operira, daje uz to i sebe, da je prodahne i poosjeća, da stvara u tom duhu“.⁶²

Unatoč Krizmanovu entuzijazmu i pozitivnoj kritičkoj recepciji struke, polazišne ideje članova Djela nisu naišle na plodno tlo kod onih faktora koji su mogli imati odlučujuću ulogu u njihovu budućem razvoju i prosperitetu. Nadležne državne institucije nisu prepoznale praktični i simbolički potencijal i važnost podržavanja inicijative kojom bi se stvorio kvalitetan domaći proizvod koji bi mogao zamijeniti lošu uvezenu robu te koji bi u javnosti, kroz reinterpretiranje narodnih motiva i ornamentike, propagirao lokalnu kulturnu baštinu i bogatu tradiciju.

Izložbena prezentacija i prodajna djelatnost Djela

Mnoge inicijalno planirane aktivnosti Djela nisu bile realizirane ili su tek djelomično ostvarene zbog financijskih i organizacijskih problema, nerazumijevanja viših instanci, ali i postupnog splašnjavanja početnog elana i entuzijazma članova. Unatoč tome, kanali komunikacije sa zainteresiranom javnošću i potencijalnom klijentelom nastojali su se uspostaviti preko izložaba i prodaje kvalitetnih, funkcionalnih i estetski oblikovanih uporabnih i ukrasnih predmeta u ekskluzivnim dućanima i salonima. Produkti Djela trebali su na tržištu postupno zamijeniti konfekcijsku uvezenu robu te međuratne interijere i inventare stanova i kuća ispuniti unikatnim proizvodima domaće proizvodnje.

Odmah po osnutku Djelo je počelo agilno raditi na organizaciji izložbi umjetničkog obrta te se iz promotivne brošure saznaje da se prva izložba udruženja trebala održati u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu u listopadu 1926. te istovremeno i u Beogradu.⁶³ Zagrebačka i beogradska izložba trebale su biti „prve izložbe te vrsti u zemlji“, ali je njihova organizacija bila otežana zbog financijskih problema i rezignacije o kojoj je Krizman u kolovozu 1926. pisao Ministarstvu trgovine i industrije pozivajući se na ranije dopise i dana obećanja ministra da će podržati „rad oko podizanja našeg umjetničkog obrta“ i subvencionirati izložbe. Održavanje izložbi kojima su željeli istupiti pred javnost i „početi ostvarivati sebi zadate ciljeve“ mjesecima je odgađano, a među članovima počela je prevladavati „apatija i ogorčenje što njihove ideje i zamisli ostaju još uvijek samo nacrtane, neostvarene“.⁶⁴ Kako bi lakše organizirali planirane izložbe Krizman je od Ministarstva tražio posudbu vitrina i radova izloženih na pariškoj *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*.⁶⁵ Vitrine su trebale pridonijeti kvaliteti postava i uz umjetnička djela, koja su po povratku

60 Grgašević, *Umetni obrt*, 43.

61 Ivo Šrepel, „Moderni umjetnički obrt (Povodom predavanja u Izložbi ‘Djela’)“, *Novosti*, 4.6.1927, 9.

62 Z. V., „Izložba ‘Djela’ društva za promicanje umjetničkog obrta“, *Jutarnji list*, 19.5.1927, 10.

63 *Djelo: Društvo za promicanje umjetničkog obrta*, 5.

64 AJ, fond 65 – Ministarstvo trgovine i industrije, Fascikl 272, Arhivska jedinica 823, Dopis Djela Ministarstvu trgovine i industrije, Zagreb, 22.8.1926.

65 *Isto*. Za izložbenu prezentaciju su zatraženi sljedeći radovi koji su bili izloženi u paviljonu Kraljevine SHS u Parizu: Kršinićeve drvene skulpture, Kerdićevih osam svijećnjaka iz mesinga, jednodijelni Kljakovićev prozor te peterodijelni prozor Milunovića i Trepšea iz prizemlja te s prvog kata Becićeva zidna slika *Kolo*, Sabljakov sanduk, cjelokupna keramika Juhna, Tabakovića, Krizmana i dr., svi izloženi predmeti Geiger, J. Turkalja, Paulić, O. Höcker, Martinić, Gundruma, Kerdića i Besedićeka te svila Krizmana i Pleše, ćilim i jastuk B. Frangeš i Šulentićeve igračke.



Sl. 1. Tomislav Krizman, Naslovnica kataloga izložbe Djela u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, 1927. (Izvor: Arlikum HAZU, Zbirka kataloga).

iz Francuske bila pohranjena u Muzeju za umjetnost i obrt, jasno ukazati na „kontinuitet, koji postoji u radu naših umjetnika između prošle pariške i sadanje zagrebačke izložbe“.⁶⁶

Zagrebačka izložba je u konačnici otvorena u reprezentativnom prostoru Umjetničkog paviljona 8. svibnja 1927, a prikazala je širok raspon pristupa i tehnika umjetničkog obrta koje su prakticirali umjetnici povezani s udruženjem. Bilo je izloženo preko pet stotina predmeta izrađenih od keramike, drva (rezbareni, tokareni), stakla (staklorezbarstvo, oslikavanje, mozaik), tekstila (šivanje, vezanje, tkanje, čipkarstvo, pletenje, oslikavanje tkanina), metala (lijevanje, izbijanje, filigranstvo), kože, papira (kartonaža, izrada ukrasa) te primjera ukrasnog pisma i opreme knjiga. Na plakatu, pozivnici i naslovnici kataloga nalazila se Krizmanova ilustracija koja je vizualnim jezikom simbolički predstavljala kolektivni karakter udruženja i način nastanka djela primijenjene umjetnosti – od skiciranja ideje do manualnog rada (sl. 1). Stupnjevana kompozicija s pet umjetnika u trenutku stvaranja bila je zaključena stiliziranom stepenastom strukturom sastavljenom od horizontalnih blokova (piramidom) koja je korištena kao zaštitni znak Djela.



Sl. 2. Naslovnica Ljube Babića i snimke postava izložbe Djela u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, 1927. (Izvor: *Svijet*, 21.5.1927, 452–453.)

Izložba u Umjetničkom paviljonu polučila je veliki medijski interes i bila prepoznata kao „bilansa dugogodišnje borbe, koju vode specijalno hrvatski umjetnici i umjetnice za procvat našeg umjetničkog obrta“, a Krizman je istaknut kao „duša toga pokreta“ koji nastoji afirmirati primijenjenu umjetnost u hrvatskom i jugoslavenskom kontekstu.⁶⁷ Brojni kritički natpisi objavljeni su u dnevnom i periodičkom tisku, a popularni ilustrirani *lifestyle* magazin *Svijet* posvetio je izložbi naslovnicu Ljube Babića i duplericu s kratkim tekstom i nizom fotografija koje su vizualno dokumentirale postav izložbe uz preporuku „svakome, da ne propusti razgledati ovu sjajnu izložbu, koja i svojim izvanjim aranžmanom pokazuje puno ukusa“ (sl. 2).⁶⁸ Iz fotografija Tipografije objavljenih u

66 Antun Jiroušek, „Izložba 'Djela' društva za promicanje umjetničkoga obrta II.“, *Obzor*, 17.5.1927, 2.

67 Jiroušek, „Izložba 'Djela' društva za promicanje umjetničkoga obrta I.“, 2.

68 Anon., „Izložba 'Djela' društva za promicanje umjetničkog obrta“. *Svijet*, 21.5.1927, 452–453. Naslovnica je prikazivala idealizirani ženski lik koji šije tkaninu na kojoj su prikazani umjetnici i proizvodi udruženja.



Sl. 3. Stalna izložba zadruge Djelo u modnom salonu Žuta kuća, 1927. (Izvor: *Svijet*, 3.12.1927, 504.)

izlagane su čipke koje je po nacrtima Zlate Šufflay i niza slovenskih autora izradio Državni osrednji zavod za žensko domaće obrt iz Ljubljane (DOZ Ljubljana) te pozlačeni i posrebrnjeni predmeti Baldazara Besedičeka i Ive Kerdića, svijećnjaci Tvornice lusteru Lux te čipke zadruge Djelo po nacrtima Kornelije Geiger, Tereze Paulić i drugih. Dvoranom V dominirali su ćilimi koje je izvela Državna ćilimana u Sarajevu prema projektima Tereze Paulić, Ivana Gundruma i Ljube Babića, vitrine s knjigama različitih autora (Olge Höcker, Ljube Babića, Tomislava Krizmana, Vladimira Kirina), lutkama i figuricama (Škole Nelly Geiger, Zlatka Šulentića i dr.) te ostali uporabni predmeti.

Udruženje je značajnu pažnju posvećivalo merkantilnoj djelatnosti. Izložba u Umjetničkom paviljonu bila je prodajnog karaktera,⁶⁹ a 1927. zadruga je izvela stalnu izložbu keramike i radova od tekstila i stakla koji su uoči božićnih blagdana bili dostupni u modnom salonu Žuta kuća (sl. 3), a o čemu se također pisalo na stranicama *Svijeta*.⁷⁰ Djelo je tih godina izložbom u popularnom Salonu Ede Ullricha u Ilici 40 nastojalo „da u ovim po umjetnost tako teškim danima ispunja ne samo svoj zadatak, nego da našoj publici od ukusa – pruži prilike da si za božićne darove nabavi lijepe i dobre predmete umjetničkoga obrta“.⁷¹

časopisu *Svijet* te podataka u katalogu može se rekonstruirati postav izložbe. U predvorju su se nalazili pletena garnitura i dekoracija Vladimira Šterka i Anke Krizmanić-Paulić te prozor Marka Rašice koji je izveo Zavod za umjetno postaklivanje Ivan Marković, inače izvođač brojnih predstavljenih djela (dekorativnih prozora, mozaika itd.). Reprezentativnom Dvoranom I dominirali su centralno postavljena *Karijatida* Ivana Meštovića, dekorativni prozor Mihe Milunovića i Marijana Trepšea te dekorativni pano *Kolo* Vladimira Becića, a bili su izloženi i namještaj Srećka Sabljaka te plastike Frane Kršinića. U Dvorani II nalazile su se vitrine s proizvodima od tekstila, kožnom galanterijom, lutkama, figurama i različitim uporabnim predmetima (od jastuka i svijećnjaka do kutija, lampi, nakita itd.) brojnih umjetnika (Kornelije Geiger, Olge Höcker, Tomislava Krizmana, Tereze Paulić i dr.). Dvoranom III dominirali su keramika te različiti uporabni predmeti (vaze, doze, tanjuri, servisi) i skulpture Jelene Babić, Nevenke Đorđević, Ivana Gundruma, Hinka Juhna, Tomislava Krizmana, Marte Plazzeriano, Ivana Tabakovića i Ernesta Tomaševića. U vitrinama Dvorane IV

69 U katalogu su bile objavljene cijene predmeta namijenjenih kupcima različite platežne moći, a prodaju je vodila izložbena tajnica J. Holujević. Također su izlagana i djela iz privatnog vlasništva.

70 „Vrlo ukusan pariski modni salon“ Žuta kuća je u Frankopanskoj ulici 14 u Zagrebu otvorila Mira Sirovatka koja se školovala i stručno osposobljavala u različitim modnim kućama u Parizu. Anon., „Žuta kuća“. *Svijet*, 3.12.1927, 504.

71 Arlikum HAZU, OTK, Kutija 2, Pozivnica za razgledanje božićne izložbe umjetničkog obrta u organizaciji Djela, nedatirano. Vjerojatno je riječ o izložbi održanoj 1930, a o kojoj postoji trag i u tisku (Josip Draganić, „Izložba ‘Djela’“, *Riječ* 48, 1930, 94–95). Izložba 1930. nije evidentirana u knjigama izložaba Salona Ullrich, pa nije moguće utvrditi je li Djelo priredilo više takvih božićnih izložaba ili je riječ o jednokratnom iznajmljivanju prostora u prizemlju u kojemu se provodila prodajna djelatnost (galerijski dio se nalazio na katu). Usp. Arlikum HAZU, Arhiv Ullrich, Knjiga izložaba 1926–1936.

Umjetnici na izložbi Djela 1927.

Na zagrebačkoj izložbi Djela sudjelovalo je pedesetak umjetnika – od istaknutih imena umjetničke scene do danas manje poznatih ili u potpunosti zaboravljenih autora.⁷² Nekolicina umjetnika predstavila je širok dijapazon radova u različitim medijima i tehnikama, dio ih je izložio svega par realizacija, a neki su bili zastupljeni preko predmeta koje su proizvodili onodobni zavodi i škole na temelju njihovih nacrti (npr. DOZ Ljubljana), odnosno preko suradnje na projektima umjetnika povezanih s Djelom.⁷³ Udruženje je uspostavilo suradnju s obrtnicima, zavodima, udrugama, školama i tvornicama iz različitih dijelova Kraljevine te su na izložbi predstavljeni radovi koje su realizirali Zavod za umjetno postaklivanje I. Marinković, Keramička škola u Zagrebu, Tehnička škola u Splitu, DOZ Ljubljana, Ženska udruga Zagreb, Sjedinjena tvornica stakla d.d., Staklana Pasarić, Srpska fabrika stakla u Paraćinu, Lux d. d. tvornica lusteri, Državna ćilimana u Sarajevu, Tipografija i Zaklada Narodnih novina.⁷⁴

Danas je nemoguće u potpunosti sagledati doprinos pojedinih autora na izložbi Djela budući da su sačuvani samo sumarni kataložki popis izloženih predmeta i rijetke snimke postava. Iz kataloga se saznaje da su s najvećim brojem ukrasnih i uporabnih predmeta (više desetaka) bile zastupljene umjetnice Jelena Babić, Olga Höcker, Kornelija Geiger, Tereza Paulić i dr. Fotografije postava zagrebačke izložbe, ali i kasnijih predstavljanja Djela u modnom salonu Žuta kuća i na Svjetskoj izložbi u Barceloni (1929),⁷⁵ pokazuju da su vizualno dominirali ćilimi i tekstil raznolikih uzoraka i provenijencije – od stiliziranih do onih utemeljenih na narodnim motivima. Među skulpturama isticale su se art décoovske figure Hinka Juhna (npr. njegova *Bajadera* s Pariške izložbe) te Gundrumove monumentalne i tektoničke vaze i skulpture koje su izvorište imale u izvanoeuropskim kulturama (pretkolumbovskoj, majanskoj umjetnosti). Đuro Tiljak predstavljao je svoje stilizirane životinjske figure od keramike (npr. medvjeda), a Ivo Kerdić figuralne metalne svijećnjake te luksuzne spomen knjige na kojima je surađivao s Olgom Höcker (ukrasno pismo) i Ankom Martinić (uvez). Krizman je sredinom 1920-ih izrađivao servise i predmete od stakla u kojima je primjenjivao narodnu motiviku reinterpetiranu kroz art décoovsku stilizaciju. Razigrani i jednostavni oblici, motivi flore i faune, bogatstvo kolorita i uzoraka pučke umjetnosti utjecalo je na drvene i keramičke uporabne i ukrasne predmete Jelene Babić, odnosno oblikovanje tekstila Tereze Paulić. Na fotografijama postava iz Umjetničkom paviljona ističu se i igračke – od lutki u narodnim nošnjama do figurina svedenih na stilizirana geometrijska tijela, a za koje se iz kataloga saznaje da su ih realizirali Paulić, Marko Rašica, Zlatko Šulentić, Kornelija Geiger i njezina škola.

72 U katalozima retrospektivnih izložaba, monografskim publikacijama i člancima posvećenima umjetnicima koji su surađivali s Djelom dotaknut je i njihov angažman, odnosno prezentacija na izložbi u Umjetničkom paviljonu. Vidi npr. Smiljka Domac Ceraj, *Tomislav Krizman: Retrospektivna izložba*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1995, 29–30; Jasnina Galjer, „Kornelija Geiger: Skica jednog zaboravljenog portreta“, *Život umjetnosti* 56–57, 1995, 26–27; Davorin Vujčić, *Juhn*, ArtTresor naklada, Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb, 2009; Zdenko Tonković, „Nacrt za Nevenku Dorđević“, u: *Nevenka Dorđević 1899–1975.: retrospektivna izložba*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1999, 9–17; Magaš Bilandžić, „Djelovanje umjetnice pisma Olge Höcker...“; Žaja Vrbica, *Marko Rašica*. O bivšim učenicima Kunstgewerbeschule (Krizman, Juhn, Martinić, Paulić, Z. Turkalj) u kontekstu Djela vidi: Magaš Bilandžić, „The Vienna Kunstgewerbeschule...“. O doprinosu keramičara vidi: Marina Bagarić, „Autorska keramika u interijerima međuratnog Zagreba“, *Peristil* 57, 2014, 199–207, a umjetnicima usmjerenima na oblikovanje metala: Arijana Koprčina, „Oblikovanje metala na izložbi dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. u hrvatskoj dionici izložbe Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca“, *Peristil* 51, 2008, 89–98.

73 U katalogu zagrebačke izložbe navedeni su: Jelena Babić, Ljubo Babić, Baldazar Basediček, Vladimir Becić, Otti Berger, Vojta Braniš, Slavko Bril, Emanuel Deutsch, Nevenka Dorđević, Branka Frangeš, Ženka Frangeš, Maksim Gaspari, Kornelija Nelly Geiger, Mira Grabrić, Ivan Gundrum, Elza Höcker, Olga Höcker, Hinko Juhn, Ivo Kerdić, Vladimir Kirin, Tomislav Krizman, Anka Krizmanić-Paulić, Frano Kršinić, Anka Martinić, Ivan Meštrović, Nada Mikulić, Milo Milunović, Ada Nedvecka, Petar Pallavicini, Tereza Paulić, Marta Plazzeriano, Nada Pleše, Božo Račić, Marko Rašica, Maria Reven, Srećko Sabljak, Rudolf Schiller, M. Sejarni, Zdenka Sertić, Mirko Šipuš, Ivan Šmirler, Šoban, Vladimir Šterk, Zlata Šufflay, Zlatko Šulentić, Ivan Tabaković, Đuro Tiljak, Ernest Tomašević, Marijan Trepše, Josip Turkalj, Zdenka Turkalj, Drago Vahtar, Maksimilijan Vanka. *Izložba „Djela“ udruženja za promicanje umjetničkoga obrta*, Zagreb, 1927.

74 *Nav. mjesto*.

75 Navode se karakterizacije dijela radova koji su vidljivi na fotografijama spomenutih postava, a kako bi se dobio dojam o izloženim radovima.

Djelo „na djelu“: kritička recepcija izložbe i pokušaj reorganiziranja kulture stanovanja

Zahvaljujući pojavi Djela i izložbi u Umjetničkom paviljonu ponovo su se aktualizirale teme o kojima se u stručnim glasilima poput već spomenutog *Gutenberga* pisalo petnaestak godina ranije povodom izložaba Krizmanove privatne škole – položaju, reformi i karakteristikama „našega“ umjetničkog obrta, kulturi stanovanja koju obilježava import iz inozemstva i manjak ukusa kod većine publike, nerazumijevanju državnih instanci koje financijski ne podupiru inicijativu umjetnika niti shvaćaju veliki simbolički kapital umjetničkog obrta baziranog na narodnoj tradiciji u afirmaciji kulturne baštine. Povodom predstavljanja Djela brojni uvaženi suvremenici izvještavali su o manifestaciji iz različitih rakursa: analizirali su i većinom hvalili postav i izložena djela te razmatrali ulogu udruženja u populariziranju primijenjene umjetnosti i odnosu prema narodnoj baštini i institucijama.⁷⁶ Osim razmatranja već spomenutog posezanja umjetnika Djela u inventar narodne umjetnosti, naglasak je bio i na analizi odnosa udruženja prema ženskim udrugama koje su vlastitim kanalima propagirale tradicijsku kulturu i narodno umijeće. Tako je tadašnji ravnatelj Muzeja za umjetnost i obrt Antun Jiroušek u *Obzoru* isticao da izložbi nije cilj spriječiti razvitak seljačke umjetnosti koja se ponajprije ogleda u domaćoj kućnoj industriji niti zaustaviti rad ženskih udruga (zagrebačke i petrinjske) koje su direktnim prenošenjem i primjenom hrvatskih narodnih motiva postigle uspjeh u zemlji i inozemstvu, ali nisu nadišle reproduktivnu razinu.⁷⁷

Prikazi u tiskovinama referirali su se i na različite aspekte funkcioniranja udruženja. Osim osnovnih podataka o idejnim polazištima Djela i prikaza izloženih predmeta, dio autora osvrnuo se na društveno-ekonomski kontekst u kojemu je udruženje formirano te obilježja i receptivne mogućnosti lokalnog tržišta usmjerenog na inozemnu produkciju. U fokusu su se tako našli analiza kulture stanovanja, ukusa i potreba publike. U društvu u kojemu publika uglavnom kupuje masovno proizvedene predmete strane provenijencije inicijativa Djela je prepoznata kao pozitivan primjer angažmana domaćih umjetnika, a aktualna izložba „u buduće putokazom u uređivanju naših stanova i nabavljanju svih potrebnih nam predmeta, da naš umjetnički obrt stoji na zamašnoj visini i da podnosi konkurenciju svakoga tudjega“.⁷⁸ O izgledu građanskih domova u centrima Kraljevine SHS pisao je još 1926. Jaša Grgašević navodeći da se slijede inozemni trendovi i stilovi koji se pretpostavljaju domaćoj produkciji te da se u opremi interijera mogu naći tek pojedini predmeti narodne umjetnosti i tradicijskog umijeća ili izrađeni u narodnom stilu u radionicama umjetnog obrta.⁷⁹ Donedavni ravnatelj Muzeja za umjetnost i obrt Gjuro Szabo u *Novostima* posebno je oštro i slikovito kritizirao pomanjkanje ukusa publike čije domove ispunjava „tudjinska krama“ i „bazarski stil“ te hvalio volju i rad umjetnika, obrtnika i industrijalaca okupljenih oko Djela.⁸⁰ Isticao je da je nužna suradnja publike u čijem je interesu podržati inicijativu budući da bi kupnja proizvoda udruženja dovela do veće proizvodnje, a posljedično i do pojeftinjenja proizvoda te u konačnici omogućila nabavu predmeta kvalitetnog umjetničkog obrta po niskim cijenama.⁸¹ U istom dnevnom listu Ivo Šrepel naglašavao je da u higijenskom i estetskom uređenju domova s minimalnim sredstvima „treba znanja, razvijenoga ukusa i kultiviranog smisla za ljepotu“, a „taj problem“ rješava moderni umjetnički obrt „tako, da umjetnici, dakle ljudi koji su najpozvaniji da sude o formi, liniji, boji i materijalu, izradjuju nacрте, po kojima obrtnici i industrije produciraju predmete umjetničkog obrta“.⁸²

Na odnos domaće i strane produkcije te činjenicu da je riječ o unikatnim predmetima izrađeni- ma u jednom primjerku koji su cjenovno skuplji od „bazarske“ robe masovne proizvodnje osvrnuo se i književnik Andrija Milčinović. Ističući kvalitetu domaćega umjetničkog obrta zaključio je da su hipotetski kojim slučajem umjetnici Djela posegnuli za laži i iste predmete izložili s višim cijenama,

76 O izložbi su pisali Antun Jiroušek (*Obzor*), Gjuro Szabo i Ivo Šrepel (*Novosti*), Mirko Kus-Nikolajev i Stanko Rac (*Vijenac*), Andrija Milčinović (*Slobodna tribuna*).

77 Navodi kako „sami pokretači ove akcije, cijeneći visoko vrijednost pučke umjetnosti, konstantno osvježuju svoj stvaralački rad iz njenog nepresušnog vrela“. Jiroušek, „Izložba ‘Djela’ društva za promicanje umjetničkoga obrta I.“, 2.

78 Z. V., „Izložba ‘Djela’...“, 10.

79 Grgašević, *Umetni obrt*, 35, 37.

80 Gjuro Szabo, „Mogućnost razvitka našeg umjetničkog obrta (Povodom izložbe ‘Djela’)“, *Novosti*, 29.5.1927, 7.

81 Szabo zaključuje da će, ukoliko se podrži Djelo, „naši domovi uz minimalne žrtve izgledati doskora sasvim drugačije i biti dokazom našega dobrog ukusa i našega smisla za ljepotu“. *Nav. mjesto*.

82 Šrepel, „Moderni umjetnički obrt“, 9.

„ali pod imenom neke tuđe strane firme, kakovoga ‘Bund-a’, ‘Vereinigung-a ili ‘Werkstätte’, iz Beča, Berlina, Dresdena, već bi bili odavno sve rasprodali.“⁸³ Milčinović spominje i zanimljiv podatak da je izložbu posjetio poznati njemački arhitekt Peter Behrens koji se vrlo afirmativno izrazio o izložcima, te oštro kritizira činjenicu da vlada, unatoč visokoj kvaliteti domaćega umjetničkog obrta, za unutrašnje uređenje Narodne skupštine želi naručiti predmete u Njemačkoj radeći tako „izdajstvo na našem narodu, da su – slijepi kraj zdravih očiju“.⁸⁴

Iako su u medijima prevladavali afirmativni prikazi i pozitivne ocjene izložaka, postava i cjelokupne prezentacije Djela, list za književnost i umjetnost *Vijenac* objavio je dva negativno intonirana teksta s „etnografskog“ i „estetskog“ stajališta. Kustos Etnografskog muzeja Mirko Kus-Nikolajev uspjeh izložbe i upotrebe narodnih motiva smatrao je tek djelomično uspješnim, dok je urednik nekolicine kratkotrajnih časopisa (*Literatura, Naša epoha*) Stanko Rac pohvalio keramičku produkciju te zaključio da je izložba „organizirana dosta razbacano“.⁸⁵

Djelo nakon zagrebačke izložbe

Nije poznato kada je i pod kojim okolnostima udruženje Djelo u potpunosti prestalo djelovati, a iz dostupne dokumentacije i natpisa u tiskovinama vidljivo je da su još uvijek postojali 1934.⁸⁶ Aktivnost su započeli agilno i s vjerom u mogućnost promjene odnosa prema umjetničkom obrtu, ali su se unatoč pozitivnoj kritičkoj recepciji kulturnih krugova ubrzo suočili s nerazumijevanjem državnih institucija i potencijalnih kupaca. Nakon izložbe u Umjetničkom paviljonu 1927, prisutnost udruženja u medijima jenjava. Iako su planirali održati izložbu i u Beogradu, upitno je da li je do nje i došlo. Krizman je 1927. dopisom obavijestio Ministarstvo trgovine i industrije da su „sva



Sl. 4. Vitrina s modernim umjetničkim obrtom na Svjetskoj izložbi u Barceloni, 1929. (Izvor: *Svijet*, 17.8.1929, 180.)

83 Andrija Milčinović (And. M.), „Izložba ‘Djela’“, *Slobodna tribuna*, 4.6.1927, 4.

84 *Isto*, 4–5.

85 Mirko Kus-Nikolajev, „Izložba ‘Djela’“, *Vijenac* 10–11, 1927, 278–279; Stanko Rac, „Izložba ‘Djela’“, *Vijenac* 10–11, 1927, 279–280. Kus-Nikolajev navodi nekoliko umjetnika za koje je smatrao da su se uspješno predstavili, a među njima posebno ističe umjetnice Geiger i Paulić.

86 Npr. na ranije spomenutim upisima udjela stoje ručno pisane markacije o financijskom stanju datirane 3. studenoga 1934. Vidi bilj. 48.

naša nastojanja, privatna i službena, da nam se nadju prostorije za istu izložbu u Beogradu, ostala bez rezultata“, ali i da se nadaju da će dio predmeta nakon zagrebačke izložbe ipak moći prenijeti u Beograd.⁸⁷ Iz revije *Svijet* saznaje se da je Djelo bilo angažirano na izradi interijera paviljona Kraljevine SHS na Svjetskoj izložbi (*Exposición internacional*) u Barceloni 1929. na kojemu su surađivali Krizman te arhitekti Hribar, Šterk, Bauer, Šauli i Velikonja (sl. 4).⁸⁸ U predbožićno vrijeme 1930. u prizemnim prostorijama salona Ede Ullricha održali su prodajnu izložbu Djela koja je u javnosti naišla na kritike zbog visokih cijena ponuđenih predmeta te je okarakterizirana kao improvizirana.⁸⁹ Informacije o daljnjoj aktivnosti udruženja su rijetke, ali se iz članaka o Krizmanu i njegovih natpisa krajem 1920-ih i 1930-ih posredno saznaje da „proizvodnja umjetničkih predmeta je danas (1934, op. a.) otežana krizom, no ‘Djelo’ je ipak ostala najaktivnija privatna organizacija te vrste, te drži na okupu sve umjetnike koji se bave tim poslovima“.⁹⁰

Zaključak

Krizman je u dnevnim tiskovinama pisao i govorio o tadašnjoj kulturnoj i društvenoj klimi te odnosu prema umjetničkom obrtu. Godine 1929. u polemički intoniranom tekstu „Naš umjetni obrt: imamo li ga, ili ga moramo stvoriti“ zaključio je da u usporedbi s napretkom u europskim državama, „umjetni obrt kod nas u zdravom i pravom smislu i ne postoji“.⁹¹ Sumirao je četiri ključne premise koje bi trebalo učiniti za modernizaciju umjetničkog obrta, a koje čine lajtmotiv njegovih ranijih istupa 1910-ih i djelovanja kroz platformu Djela 1920-ih. Krizman navodi da bi trebalo: 1. reorganizirati i modernizirati obrtne i strukovne škole, 2. od strane državne moralno i materijalno podržati nastojanja i rad na planu kvalitetnoga umjetničkog obrta, 3. putem tiskovina, izložaba, predavanja i tečajeva educirati javnost i formirati njezin ukus te 4. osnovati modernu školu za umjetnički obrt.⁹² Unatoč kontinuiranom agitiranju koje je trajalo niz godina, do pomaka nije dolazilo te je iz Krizmanova intervjua u dnevnom listu *Novosti* 1932. vidljivo da je nekadašnji žar zamijenila rezignacija. Još uvijek je isticao nužnost „reorganizacije umjetnog obrta“, a dao je i preciznu dijagnozu odnosa javnosti prema umjetničkom stvaralaštvu: potreba za umjetnošću u Kraljevini Jugoslaviji je minimalna, a broj umjetnika „svakako prevelik prema velikom broju seljaštva i onih, koji ne osjećaju nikakvu potrebu za umjetnošću ili takovih, koji ne nabavljaju naše umjetnine iz principa, jer nisu strane“.⁹³ Naglašavao je da „sve spava, niko ne podupire ovu akciju“ (misli na Djelo) te nema razumijevanja i državne potpore, a javnost daje prednost lošoj kvaliteti jer ne posjeduje znanja i nema razvijen kritički duh. Pri tome je ponovo zaključio da bi rješenje bilo u moderniziranju stručnih škola i angažiranju educiranih i talentiranih umjetnika koji bi na temelju „naših starih originalnih dobrih motiva“ kreirali novu ornamentiku, odnosno suvremena rješenja bazirali na autentičnim, narodnim oblicima.⁹⁴

Višegodišnji projekt revitalizacije interesa za (moderni) umjetnički obrt i agilni angažman umjetnika koji su nailazili na nemogućnost ostvarenja svojih ideja zbog nepostojanja tržišta i jačeg interesa javnosti, te izostanka materijalne i moralne potpore državne aparature, rezultirao je rezignacijom i zaključkom: „Kako na ćilimarstvu, tako bi i na drugim granama umjetnog obrta trebalo mnogo raditi no danas je nemoguće išta poduzeti. Takve su prilike. Danas, gdje sve vrijednosti padaju i gdje diletanti nalaze najbolju prodju i najšire razumijevanje, nemoguće je išta poduzeti, nego

87 AJ-65-273, Dopis Djela Ministarstvu trgovine i industrije, Zagreb, [veljača/ožujak 1927.].

88 Anon., „Naš paviljon na izložbi u Barceloni“. *Svijet*, 17.8.1929, 180. U Krizmanovom opisu paviljona navodi se da je u oblikovanju interijera prizemlja i prvog kata naglasak bio na upotrebi drva (paviljon je bio posvećen drvnoj industriji zemlje), a primjeri umjetničkog obrta bili su izloženi u vitrinama. Tekst i brojne snimke interijera Carlosa Pérez de Rozasa bili su objavljeni na dvije duplerice.

89 Draganić, „Izložba ‘Djela’“, 94–95.

90 J. D., „Tomislav Krizman: Uz umjetnikovu pedesetogodišnjicu“, *Novosti*, 21.1.1934, 10.

91 Tomislav Krizman, „Naš umjetni obrt: imamo li ga, ili ga moramo stvoriti“, *Novosti*, Božić 1929, 40. Navodi razloge, a i spominje da Djelo nije naišlo na interes javnosti i mjerodavnih faktora, dok su ženske udruge izdašno materijalno pomognute iako samo prikupljaju i preprodaju narodne rukotvorine ili neispravno koriste narodnu motiviku.

92 *Nav. mjesto*.

93 En., „O našem umjetnom obrtu...“, 5.

94 *Nav. mjesto*.

moramo čekati bolje dane, duhovnu regeneraciju⁹⁵ U desetljećima koja će slijediti nakon Drugoga svjetskog rata povremeno će se javljati individualne i kolektivne inicijative za obnovom i razvojem umjetničkog obrta / industrijskog dizajna i kratke, ali značajne epizode „duhovnih regeneracija“⁹⁶ U njihovim će se temeljima i proklamiranim ciljevima i prijedlozima (svjesno ili češće nesvjesno) nalaziti i neke od ključnih postavki koje su u međuratnom razdoblju zagovarali i nastojali implementirati Krizman i umjetnici okupljeni oko Djela – aktiviranje lokalne proizvodnje, nadilaženje inozemnog importa te izgradnja vizualnog vokabulara koji odgovara estetskim i funkcionalnim potrebama vremena i suvremena čovjeka čija neposredna okolina i kultura stanovanja se nastoje oblikovati po najvišim standardima – a mnoge od tih ideja i pokušaja njihova (ponovnog) provođenja aktualne su još i danas.

95 *Nav. mjesto.*

96 Npr. sredinom 1950-ih se intenzivno problematizira kultura stanovanja, a 1956. osniva Studio za industrijsko oblikovanje (SIO).

Udruženje jugoslovenskih likovnih umetnika u Francuskoj

Gordana Krstić Faj

Jugoslovenski umetnici koji su živeli ili boravili u Parizu počeli su 1937. godine da razmišljanju o osnivanju svog udruženja, koje bi svake godine u francuskoj prestonici priređivalo izložbu. Ideja se javila nakon vrlo uspešne izložbe koju su održali u aprilu 1937. godine u Pariskoj galeriji (Galerie de Paris). Udruženje je formirano krajem decembra 1938. godine i okupilo je gotovo sve jugoslovenske slikare i vajara Pariza.¹ Pitanje sledeće izložbe već je pokrenuto nešto ranije.

Udruženje jugoslovenskih likovnih umetnika u Francuskoj (*Association des artistes peintres et sculpteurs yougoslaves en France*) registrovao je Nikola Jeremić, predsednik, u pariskoj Prefekturi 17. januara 1939. godine² (sl. 1). Registracija je izvršena po francuskom Zakonu o nevladinim organizacijama iz 1901. godine, koji je na snazi i danas.³

Prilikom registracije Udruženja u Prefekturi priložena su dva primerka statuta, sastav uprave, spisak svih članova i registar. Statut Udruženja (sl. 2) detaljno je razrađen u pet poglavlja, u dvadeset devet članova i na šest strana. U prvom poglavlju definisani su nazivi Udruženja na srpskohrvatskom i na francuskom jeziku, a kao sedište je naznačen Pariz. Udruženje je bilo nezavisno, tehničko, kulturno i reprezentativno. Okupljalo je sve jugoslovenske umetnike, slikare i vajara u Francuskoj, bez obzira na njihove umetničke tendencije, ukoliko su posedovali neophodne umetničke kvalitete. Ciljevi Udruženja su bili da pruža podršku članovima za napredovanje u oblasti njihove umetnosti, da omogućava uspostavljanje što tesnijih veza sa visokom francuskom kulturom i umetnošću i da upozna francusku publiku sa stvaralaštvom svojih članova.⁴

U drugom poglavlju Statuta precizirane su aktivnosti i načini finansiranja Udruženja. Predviđeno je da se svake godine u Parizu organizuje žirirana izložba. Žiri, koga je birala skupština Udruženja, trebalo je da vrši odabir dela vodeći računa o umetničkim, slikarskim i vajarskim kvalitetima celokupne izložbe, koja je trebalo da bude reprezentativna manifestacija. Predviđeno je i održavanje veza sa relevantnim umetničkim organizacijama i institucijama u Jugoslaviji i Francuskoj. Udruženje se finansiralo mesečnim kotizacijama članova, koje su iznosile pet franaka odnosno deset dinara, i eventualnim uplatama dobrotvora i donatora.

U trećem poglavlju Statuta određene su kategorije članstva, njihova prava i obaveze. Članovi su mogli biti: redovni, vanredni, počasni, članovi-donatori i članovi-dobrotvori. Redovni članovi su bili jugoslovenski slikari i vajari koji su stvarali ili studirali u Parizu najmanje u periodu od tri do šest meseci. Redovni članovi su mogli postati: svaki jugoslovenski umetnik koji je već bio član neke umetničke organizacije u domovini, svaki umetnik koji je završio likovnu akademiju u Jugoslaviji ili u inostranstvu, svaki umetnik koji je izlagao na žiriranoj kolektivnoj izložbi i kandidati koji nisu ispunjavali navedene uslove, ukoliko je žiri Udruženja, nakon uvida u njihove radove, doneo pozitivnu odluku.

Status vanrednog člana sticali su svi članovi koji su se vratili u Jugoslaviju. Vanredni članovi su imali pravo učešća na izložbama Udruženja. Članstvo u Udruženju gasilo se svojevolsnom odlukom člana, ukoliko je nanosio moralnu ili materijalnu štetu Udruženju ili ako je podržavao bilo kakve akcije protiv njega.

1 Љ. Стојковић, „Наши уметници на париским мансардама“, *Време*, 5. март 1939, 13.

2 Potvrda o registrovanju čuva se u zaostavštini Nikole Jeremića. Objavljena je kao ilustracija. Videti: В. М. Поповић, „Сведочанства о заједничким изложбама југословенских уметника у Паризу тридесетих година 20. века из заоставштине сликара Николе Јеремића“, *Зборник Народног музеја* 20–2, 2012, 611, сл. 7.

3 Udruženje je najkasnije za mesec dana trebalo da oglasi registrovanje u francuskom *Službenom glasniku (Journal Officiel)* i da Prefekturi prijavljuje sve kasnije promene statuta i uprave, koje su se beležile u registru.

4 Prefecture de police: *Statuts*, 1.

Počasni članovi su mogli postati umetnici ili intelektualci koji su doprinosili razvoju Udruženja i realizaciji njegovih ciljeva. Članovi-donatori su bile osobe ili subjekti koji su Udruženju mesečno uplaćivali najmanje pedeset franaka ili više, godinu dana. Donatori su imali pravo na prihod od tombole koju je Udruženje planiralo da organizuje svake godine, sa delima svojih članova, i besplatan ulaz na sve javne manifestacije Udruženja. Članovi-dobrotvori su postajale osobe ili subjekti koji su Udruženju odjednom uplatili minimum 1.000 franaka. Udruženje je članu-dobrotvoru dodeljivalo diplomu.

Četvrto poglavlje Statuta odnosi se na organe Udruženja. Izvršni organ bio je upravni odbor, koji su činili predsednik, sekretar, blagajnik i još dva člana. Upravni odbor je vodio i organizovao sve tekuće poslove i akcije Udruženja, sazivao je redovne sednice, redovna i vanredna zasedanja skupštine, za koja je utvrđivao dnevni red. Na redovnim sednicama su se, između ostalog, prihvatili ili odbacivali novopredloženi članovi Udruženja. Nisu se mogla postavljati poverljiva pitanja niti donositi odluke u suprotnosti sa Statutom ili odlukama godišnje i vanredne skupštine. Upravni odbor je generalnoj skupštini morao podnositi pismeni izveštaj o radu. Imao je ovlašćenje za isplatu svih tekućih troškova, ukoliko nisu prevazilazili pedeset procenata mesečnih prihoda Udruženja.

Predsednik Udruženja je predsedavao i upravljao svim sednicama upravnog odbora i zasedanjima skupštine i potpisivao je sve odluke. Sekretar se bavio svim administrativnim obavezama, čuvao je pečat, Statut i celokupnu arhivu. Blagajnik je odgovarao za sva pokretna i nepokretna dobra Udruženja, potpisivao je sve fakture, vodio je računovodstvo i kasu. Dva dodatna člana upravnog odbora trebalo je da učestvuju u svim njegovim aktivnostima. Predsednik i sekretar predstavljali su Udruženje u javnosti.

Upravni odbor je sazivao godišnju skupštinu, poslednjeg tromesečja svake godine, sa utvrđenim dnevnim redom, koji je obuhvatao sve aktivnosti Udruženja i njegovih organa. Skupština je sazivana pismenim putem, petnaest dana pre datuma zasedanja. Svakom članu je upućivan poziv sa dnevnim redom. Skupština je bila punopravna ukoliko je oku-

Sl. 1. Potvrda pariske Prefektуре o registrovanju Udruženja, 17. januar 1939. godine (Izvor: V. M. Поповић, „Сведочанства...“)

Sl. 2. Statut Udruženja, 17. januar 1939. godine (Izvor: Pariska prefektura, 3294p).

pljala apsolutnu većinu članova (1/2 +/- 1), uključujući i mandate vanrednih članova. Skupština je razrešavala stare i birala nove organe uprave, razmatrala, menjala ili dopunjavala Statut i pravila, raspolagala imovinom Udruženja i donosila sve odluke u skladu sa Statutom. Nadzorni odbor je kontrolisao rad upravnog odbora i celokupnu dokumentaciju (kasu, dokumenta, arhivu...). Generalnoj skupštini je trebalo da podnosi pismeni godišnji izveštaj o radu. Žiri je bio specijalni organ Udruženja, nezavisan u radu. Selekcija dela za izložbu morala je biti potpuna i neopoziva. Žiri je takođe trebalo skupštini da podnosi godišnji pismeni izveštaj o radu.

Organi Udruženja su birani tajnim glasanjem. Svaki član je mogao predlagati kandidate a prihvatani su predlog koji je dobijao većinu glasova. Vanredni članovi su mogli davati ovlašćenja redovnim članovima. Onima koji nisu uplaćivali članarinu prethodnih šest meseci oduzimana su sva prava aktivnog člana.

Radi materijalne pomoći članovima, Udruženje je moglo da osnuje fondove i zadruga za kupovinu umetničkog materijala, za iznajmljivanje ateljea i uopšte za poboljšanje uslova života i rada. Vjekoslav Četković navodi kako je Udruženje smatralo da je neophodno obezbediti atelje za sve jugoslovenske umetnike, koje bi bilo i prihvatilište za umetnike koji prvi put dolaze u Pariz.⁵ U Udruženju je bilo levičara koji su za program rada predložili ciklus predavanja istaknutih francuskih umetnika levičara, međutim, ambasada nije podržala tu ideju.

U petom poglavlju Statuta definisane su procedure za slučaj gašenja Udruženja, kome se moglo pristupiti po zahtevu apsolutne većine ili ako se u Parizu ne okupi dovoljno članova neophodnih za normalno funkcionisanje. U slučaju gašenja, imovina Udruženja je trebalo da se poveri na čuvanje Kraljevskom poslanstvu Jugoslavije u Parizu. Ukoliko bi Udruženje u međuvremenu u Parizu ponovo okupilo dovoljan broj članova, preuzelo bi imovinu natrag. Ako bi likvidacija trajala duže, imovinu Udruženja trebalo je, po isteku godine dana od proglašenja likvidacije, predati nekoj od francuskih banaka, radi ubiranja prihoda. Ako se tokom tri naredne godine Udruženje ne obnovi, njegova imovina trebalo je da formira „Parisku nagradu“ (*Prix de Paris*), za jednogodišnji boravak u tom gradu, koja bi se dodeljivala konkursom onolikom broju umetnika koliko bi bilo moguće. Konkurs je trebalo da organizuju umetničke organizacije iz Beograda, Zagreba i Ljubljane ili pak njihove specijalne delegacije.

Članstvo

Prilikom registracije u januaru 1939. godine Udruženje je brojalo dvadeset četiri člana. Do izložbe u martu broj članova je porastao. Na izložbi ih je učestvovalo trideset, uz izostanak četiri prvobitna člana: Kristiana Krekovića, Borislava Bogdanovića,⁶ Jovana Zonjića i Milenka Šerbana. Svi umetnici su prihvatili da budu deo jugoslovenskog udruženja, ne razdvajajući se po nacionalnoj osnovi.

Uz imena trinaest prvoregistrovanih članova su, uz nekoliko izuzetaka, navedeni datum i mesto rođenja, bračno stanje (pored imena Rajke Merćep i ime njenog supruga), državljanstvo, broj lične karte, zanimanje, adresa ili samo mesto prebivanja, ukoliko su već napustili Francusku (sl. 3). Za ostalih jedanaest članova su pored imena navedena zanimanja, adrese ili mesta prebivanja, ako su već boravili van Francuske. U vreme registracije članovi Udruženja su, osim u Parizu i Monružu, predgrađu Pariza, živeli i u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani i Njujorku.

Prvobitni članovi Udruženja bili su: Nikola Jeremić (8, rue Louis Ganne), Predrag Milosavljević (7, rue Léonce-Reynaud)⁷, Zlatka Sabioncello (10, rue du Cirque), Vuka Velimirović (4, rue de Navarre), Rajka Merćep (8 bis, Villa des Camelias), Velizar Nikolić (46, Place Jules Ferry, Montrouge), Marko Čelebonović (100, rue Denfert Rochereau), Vasa Pomorišac (322, Rue Saint-Jacques), Oton Gliha (Zagreb), Enver Krupić (33, rue de Beaune), Milena Pavlović Barili (51, Av. Du Maine), Kristian Kreković (12, rue Roussel), Jelisaveta Nikolić (46, Place Jules Ferry, Montrouge), Petar Lubarda

5 V. Петковић, *Социјална уметност у Србији између два рата*, Нови Сад, 1991, 216. Srdačno se zahvaljujem koleginici Mariji Bogdanović koja mi je skrenula pažnju na ovaj izvor.

6 Borislav Bogdanović, poreklom iz Rume, tada je već živeo u Njujorku. Njegov sin Piter Bogdanović je poznati američki filmski reditelj.

7 Bila je to adresa Jugoslovenskog poslanstva u Francuskoj, a prethodno Srpskog kraljevskog poslanstva u Francuskoj i Belgiji.

ASSOCIATION DES ARTISTES YOUGOSLAVES PEINTRES ET SCULPTEURS A PARIS.				
SIEGE SOCIAL : 8, RUE LOUIS GANNE, PARIS (XX ^e) - T.É. 800 10-11.				
Dirigeants et administrateurs				
nom	fonction	nationalité No-partie d'id.	profession	adresse
Nikolas JETKOVICH	Président	yougoslave	art.-peintre	8, rue Louis Ganne
Predrag MILOSAVLJEVIĆ né le 4 II 1908 à Kravarski (Serbie)	Secrétaire	yougoslave	art.-peintre	7, rue Monseigneur
Elvira SABIONCELLO		yougoslave	art.-peintre	10, r. du Cirque
Membres adhérents				
Voška VILKHOVITSA née à Piroć (Serbie) célibataire		yougoslave	sculpteur	4, rue de Navarre
Belela KUTIC né le 5 V 1904 à Sisak épouse Jean Belela		yougoslave	sculpteur	8 bis, Villa de Gawilan
Vesimir NIKOLICH né le 3 XI 1907 à Kamenje (V. Beckovak) marié		yougoslave	sculpteur	46, Place Jules Ferry, Montrouge
Erkica TCHEREBNOVITCH né le 22 XI 1908 à Belgrade, marié		yougoslave	artiste- peintre	100, rue Doufar Bochereau XIV
Vesna POKOČIĆ né le 12 XII 1908 à Zemljani, marié		yougoslave	artiste- peintre	202, rue St. Jean
Olga ŠTILJ né le 21 V 1914 à Crescent		yougoslave	artiste peintre	part. à Zagreb (Yougoslavie)
Teofil KROVČIĆ né le 8 IV 1911 à Dob. Križevci, marié		yougoslave	art.-peintre	33, r. de Douane

Sl. 3. Spisak članova uprave i popis svih članova, 17. januar 1939. godine (Izvor: Pariska prefektura, 3294p).

mogao da zastupa kolege iz domovine. Obrazovao se u Beogradu, Beču, Minhenu i Parizu. Bio je učesnik oba balkanska rata. U Prvom svetskom ratu se, usled nemogućnosti da se iz Pariza vrati u Srbiju, angažovao kao dobrovoljac u francuskoj mornarici, na brodu „Leon Gambeta“ na Jadranu, kao crtač i tumač. Od 1915. godine se, na poziv srpske vlade, širom Francuske angažovao u korist Srbije. Ostatak života proveo je u Francuskoj, gde je i sahranjen. Na izložbama jugoslovenskih umetnika u Parizu izlagao je 1919, 1932, 1937. i 1939. godine. Nekoliko njegovih radova otkupili su grad Pariz i francuska država. Dodeljeno mu je više francuskih odlikovanja i posthumno su mu u Francuskoj priređene tri izložbe.¹⁰

Sekretar Udruženja je bio Predrag Peđa Milosavljević, slikar i diplomata, u to vreme ataše u jugoslovenskoj ambasadi u Parizu. Treći član upravnog odbora bila je Zlatka Sabioncello, slikarka iz Hrvatske, koja je, sudeći po Statutu, obavljala dužnost blagajnika. Nije poznato koja su još dva člana Udruženja bila u njegovom prvobitnom upravnom odboru.

Izložbe u Parizu i Hagu

Ubrzo nakon registrovanja, Udruženje je priredilo veliku izložbu u uglednoj privatnoj pariskoj galeriji „Bernajm Žen“ (Bernheim Jeune), na prestižnoj adresi, u zgradi broj 83, u Ulici Fobur Sent Onore (83, rue du Faubourg Saint-Honoré), u jednom od najluksuznijih kvartova, nedaleko od Jelijskih polja (sl. 4).

8 Prefecture de police: *Dirigeants et administrateurs – Membres adhérents*, 1, 2.

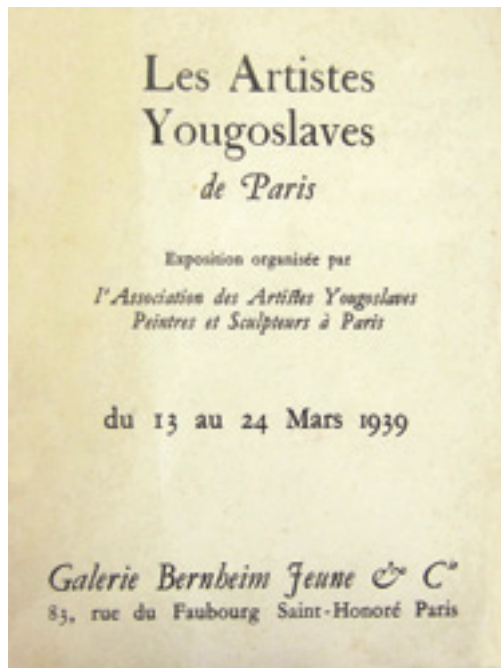
9 Петковић, *Социјална уметност...*, 217, 224. Za Noem Živanovićem izdata je poternica, Đorđe Andrejević Kun je bio optužen, a Bora Baruh zatvoren.

10 O Nikoli Jeremiću vidi: B. M. Поповић, „Никола Јерemiћ (1887–1953), графичар и сликар“, *Зборник Народног музеја* 17–2, 2004, 405–423.

(Beograd), Mirko Kujačić (16, rue du St. Gothard), Periša Milić (Belgrade), Mili-voje Uzelac (4 bis, Square Desnouettes), Bogdan Šuput (Belgrade), Borislav Bogdanović (New York), Jovan Zonjić (Beograd), Rihard Debenjak (Ljubljana), Ivan Rajn (22, rue St. Sulpice), Bogomir Dalma (15, rue Servandoni) i Milenko Šerban (Beograd).⁸

Do prve izložbe u martu Udruženju je pristupio i vajar Josif Majzner. Kako Vjekoslav Četković navodi, Majzner je u Parizu bio agent i za Specijalnu policiju u Beogradu načinio je spisak jugoslovenskih umetnika levičara u Parizu i podroban dosije o njihovom vladanju i ponašanju. Ti umetnici su po povratku u Jugoslaviju bili hapšeni, saslušavani i mučeni. Među njima su bili i Danica Antić i Stevan Bodnarov, članovi Udruženja.⁹

Za prvog predsednika izabran je Nikola Jeremić (1887–1953), grafičar i slikar iz Beograda, koji je Udruženju ustupio i ličnu parisku adresu: No. 8, Louis Ganne, Paris, 20ème. Telefonski broj Udruženja bio je: ROQ. 02–13, što je verovatno bio i Jeremićev privatni broj. Jeremić je bio duboko integrisan u francusko društvo, stekao je značajne kontakte i ugled, kojima je efikasno



Sl. 4. Katalog izložbe jugoslovenskih umetnika u Parizu (13–24. mart 1939), naslovna strana.

Izložba je okupila trideset umetnica i umetnika pariske škole, različitih stilskih opredeljenja. Od dvadeset četiri prvoregistrovana člana izlagalo je njih dvadesetoro: Jeremić, Milosavljević, Sabioncello, Čelebonović, Lubarda, Pavlović Barili, Pomorišac, Šuput, Velimirović, Milić, Uzelac, Dalma, J. Nikolić, V. Nikolić, Merćep, Gliha, Debenjak, Rajn, Krupić, kao i deset novoregistrovanih članova: Nikola Marković, Stevan Bodnarov, Danica Antić, Ljubica Cuca Sokić, Voja Dimitrijević, Boško Gagić, Jovan Krunić, Josif Majzner, Oton Postružnik i Sabahadin Hodžić. Kao što je ranije već pomenuto, na izložbi nisu učestvovali Kreković, Bogdanović, Zonjić i Šerban.

Trideset izlagača predstavilo je 159 dela: slike, skulpture, reljefe, grafike i crteže. Iz prikaza objavljenog u *Politici* saznajemo da je izložba bila postavljena u dve velike sale i da je žiri bio stroži nego 1937. godine, na prethodnoj izložbi jugoslovenskih umetnika u Parizu.¹¹

Pokrovitelji i članovi počasnog odbora izložbe bile su jugoslovenske i francuske ličnosti visokog ranga. Nekoliko njih je bilo direktno uključeno i u otkup osam izloženih dela, čime su dodatno doprineli uspehu izložbe. Među pokroviteljima su bili: knez Pavle

Karađorđević, regent Jugoslavije, Eduar Erio (Edouard Herriot), predsednik francuske skupštine, Žan Ze (Jean Zay), ministar nacionalnog obrazovanja, Božidar Purić, jugoslovenski ministar u Parizu, i Žorž Uisman (Georges Huisman), generalni direktor Odeljenja likovnih umetnosti pri Ministarstvu nacionalnog obrazovanja.¹²

Počasni odbor izložbe činili su Pjer Dara (Pierre Darras), direktor Odeljenja likovnih umetnosti pri upravi grada Pariza, Iv Šatenjo (Yves Chataigneau), generalni sekretar Predsedničkog saveća, Raul Labri (Raoul Labry), profesor na Sorboni,¹³ i stručnjaci pariskih muzeja: Andre Dezaroa (André Dezarrois), konzervator Muzeja Že de Pom (Jeu de Paume), Luj Otker (Louis Hauteceur), konzervator Luksemburškog muzeja, Remon Ešolije (Raymond Escholier), konzervator Pti palea (Petit Palais), i Žan Kasu (Jean Cassou), književnik i zamenik konzervatora Luksemburškog muzeja (Musée du Luxembourg).

Predgovor za katalog izložbe napisao je Remon Ešolije,¹⁴ francuski istoričar i kritičar umetnosti, romansijer i novinar. Evocirajući srpsko-francusko, odnosno jugoslovensko-francusko savezništvo iskivano u Prvom svetskom ratu, napisao je da je bio srećan što je mogao da pozdravi jugoslovenske umetnike u Parizu, koji su se toga puta uz svoje francuske kolege borili za lepotu.

Na izložbu se, tokom njenog trajanja, osvrtała francuska štampa. List *L'Evr (L'Oeuvre)* konstatovao je kako su jugoslovenski umetnici bili brojni a njihovo Udruženje veoma aktivno i vrlo simpatično, jedno od najinteresantnijih u okviru pariske škole.¹⁵

Francuska država je, uz podršku francuskih koorganizatora, sa izložbe otkupila pet slika rađenih uljem na platnu, jednu bistu i dva gipsana medaljona za svoj Nacionalni fond savremene umetnosti (*Fonds national d'art contemporain – FNAC*).¹⁶ Reč je o slikama: „Pariski pejzaž – Zona

11 M. Петровић, „Изложба југословенских сликара и вајара у Паризу“, *Политика*, 26. март 1939, 14.

12 *Les Artistes Yougoslaves de Paris*, catalogue de l'exposition, Paris, 1939, 1.

13 Raul Labri je bio specijalista za Rusiju i ruski jezik. Godine 1915. upućen je u Srbiju, kao prevodilac medicinske misije francuske Istočne armije. Nakon povlačenja preko Albanije, u Parizu je 1916. godine objavio knjigu o svom ratnom iskustvu u Srbiji.

14 Remon Ešolije se borio kao dobrovoljac u Prvom svetskom ratu, između ostalog i na Solunskom frontu i u Srbiji. Odlikovan je Ordenom Legije časti.

15 L'Imagier, „Artistes Yougoslaves de Paris“, *L'Oeuvre*, 13. 3. 1939, 8. Isto u: Поповић, „Сведочанства...“, 600, 612, сл. 8.

16 Г. Крстић Фаж, *Изложба југословенских уметника 1939. године у Паризу и ојкуји француске државе*, у припреми. О откупу слике Petra Lubarde videti: Г. Крстић Фаж, „Петар Лубарда у светлу француских извора“, у: J.

20. arondismana“ („Paysage parisien – La zone du XXème“) Nikole Jeremića, „Atelje“ („L’atelier“) Marka Čelebonovića, „Vrt“ („Jardin“) Peđe Milosavljevića, „Pejzaž – Žabljak na Skadarskom jezeru“ („Paysage“) Petra Lubarde i „Mrtva priroda sa ribama – Ribe“ („Nature morte aux poissons – Poissons“) Milivoja Uzelca, o bisti „Milan Rakić“ („Milan Rakitch“) Rajke Merćep i o dva medaljona Periše Milića: „Petar Princ Srbije“ („Le Prince Pierre de Serbie“)¹⁷ i „N.J.K.V. Princ Pavle regent Jugoslavije“ („S.A.R. le Prince Paul régent de Yougoslavie“). Radovi su otkupljeni kako bi se u Muzeju Že de Pom – muzeju savremenih stranih škola, formiralo jezgro jugoslovenske kolekcije. Radovi su kasnije preneti u Nacionalni muzej moderne umetnosti u Parizu (MNAM), u Centar „Žorž Pompidu“ (Centre Georges Pompidou), gde su i danas.

Ubrzo nakon Pariza, Udruženje je priredilo izložbu i u Hagu (17. jun – 7. jul 1939), sa četrdeset pet radova, u okviru holandskog međunarodnog programa „Umetnost naših dana“, uz podršku Udruženja „Holandija i Jugoslavija“. Među učesnicima su bili: Antić, Pavlović Barili, Debenjak, Dimitrijević, Gliha, Jeremić, Krupić, Lubarda, Marković, Milosavljević, Pomorišac, Merćep, Sabioncello, Sokić, Šuput, Uzelac i Zonjić.¹⁸

Izložbu je podržao Josip Sibe Miličić, generalni konzul Kraljevine Jugoslavije u Roterdamu, koji je 17. jula 1939. godine pisao Jeremiću da je izložba doživela vidan uspeh, i među kritičarima i u prodaji.¹⁹ Sekretara Udruženja je u prethodnom pismu istog dana izvestio o „završetku izložbe, prodaji slika i ostalom“ te to nije ponavljao Jeremiću. Zahvalio mu se na pismu od 25. maja, verujući da će se nakon dugo vremena ponovo sresti. Žalio je što u katalog nije mogao da uvrsti i reprodukciju Jeremićeve slike „– jer su gole žene! – a ljudi su ovde užasno smešni“, te ga je molio da mu to ne zameri. Miličić je sa izložbe otkupio sliku „Kompozicija“ Milene Pavlović Barili, koja je danas u Narodnom muzeju u Beogradu, gde je stigla kao deo njegove zaostavštine. Milena Pavlović Barilli je novcem zarađenim prodajom te slike kupila kartu za prekookeanski brod do Njujorka.

Zaključak

Udruženje jugoslovenskih likovnih umetnika u Francuskoj osnovano je van domovine, prvenstveno radi podrške i promocije svojih članova u okviru pariske škole. Od samog osnivanja okupilo je značajan broj umetnika, što svedoči i o njegovoj svrshodnosti i o brojnosti jugoslovenskih stvaralaca na pariskoj sceni. Udruženju su se u vreme osnivanja priključili i umetnici nastanjeni u Francuskoj i oni koji su se već odselili, želeći da ostanu prisutni na dominantnoj umetničkoj sceni.

Osnovna nit koja je povezivala umetnike u Udruženju bilo je njihovo jugoslovensko poreklo, dok su im se stilska opredeljenja i generacijske pripadnosti razlikovali. Neki od njih su kasnije stekli vrlo istaknuta mesta na jugoslovenskoj sceni, uključujući i statuse akademika.

Od samog osnivanja Udruženje je odigralo značajnu ulogu u promovisanju stvaralaštva svojih članova, a posredno i njihove domovine Jugoslavije. Dalekosežan i izuzetno značajan ishod njegovog osnivanja ogleda se i u tome što je Francuska država sa prve izložbe otkupila osam radova i formirala jugoslovensku kolekciju u specijalizovanom pariskom muzeju.

Udruženje je imalo dugu predistoriju. Registrovano je tačno dvadeset godina nakon prve izložbe jugoslovenskih umetnika u Parizu, održane 1919. godine u Pti Paleu. Izložbama jugoslovenskih umetnika u Parizu prethodile su izložbe izbeglih srpskih umetnika tokom Prvog svetskog rata koji su, aktivni i angažovani, stekli korisna iskustva i kontakte.

Podrška uticajnih francuskih ličnosti jugoslovenskim umetnicima počivala je na snažnim međusobnim vezama Srbije i Francuske, stvorenim tokom ratnog savezništva, koje su Jugoslavija i Francuska negovale dalje, oslanjajući se na zajedničke interese.

Јованов (ур.), *Лубарга: 1907–1974–2017*, Нови Сад, 2017, 21. О откупу слике Николe Јеремича видети: Поповић, „Сведочанства...“, 603, 615, сл. 15, 616, сл.16.

17 Medaljon je u dokumentaciji muzeja zaveden pod nazivom: *Le Prince Pierre de Serbie*, dok je po obodu medaljona natpis: ПЕТАР П КРАЉ ЈУГОСЛАВИЈЕ.

18 *Tentoonstelling van werken van te Parijs woende Joegoslavische Schilders*, tentoonstellingscatalogus, Den Haag 1939. Srdačno se zahvaljujem kolegini Aleksandri Mirčić na pomoći oko uvida u ovaj katalog.

19 Pismo se čuva u zaostavštini Nikole Jeremića. Objavljeno je kao ilustracija. Videti: В. М. Поповић, „Изложба Удружења југословенских уметника из Париза 1939. године у Холандији“, *Зборник Народној музеја* 19–2, 2010, 605, сл. 4.

Izbijanje Drugog svetskog rata odrazilo se i na Udruženje. Jedan broj umetnika vratio se u domovinu, a neki su, nažalost, stradali tokom rata. Bogdan Šuput je ubijen 1942. godine u novosadskoj Raciji od mađarskih fašista, Petar Lubarda je deo rata proveo u nemačkom zarobljeništvu, Milena Pavlović Barilli se u leto 1939. godine preselila u Njujork, gde je preminula pred kraj rata.

Uprkos osipanju članstva izazvanom Drugim svetskim ratom, Udruženje je opstalo i dalje. Po šturom podatku dobijenom u pariskoj prefekturi, ali bez uvida u relevantan dokument, poslednje izmene su unete u Statut 1984. godine, što potvrđuje da je ono i tada bilo aktivno. Prema svemu sudeći, Udruženje se ugasilo uporedo sa nestankom Jugoslavije. Aktivnosti Udruženja nakon Drugog svetskog rata ni imena kasnijih članova uprave i drugih članova za sada nam nisu poznata. O tome bi mogla posvedočiti arhiva Udruženja, ukoliko je savesno vođena i sačuvana do danas. Za vođenje i čuvanje arhive je, prema Statutu, bio zadužen sekretar Udruženja, međutim, nije poznato ko je poslednji obavljao tu funkciju.

Pozorišno i scensko stvaralaštvo ruskog slikara, arhitekta i scenografa Leonida Mihailoviča Brailovskog: beogradski period (1921–1924)

Nikola Piperski



Sl. 1. Leonid Mihailovič Brailovski (1867–1937), (Izvor: A. A. Шаханова, *Леонид Михайлович Браиловский. Личность художника Серебряного века*, Лики России, Санкт-Петербург, 2018, 2)

Arhitekta, slikar i scenograf Leonid Mihailovič Brailovski (Леонид Михайлович Браиловский) rođen je 4. juna/23. maja 1867. godine u Harkovu (sl. 1).¹ Studirao je na Arhitektonskom odseku *Akademije umetnosti* u Sankt Peterburgu, na kojoj je i diplomirao 1894. godine. Ovenčan brojnim akademskim priznanjima, još u mladosti se uspešno uključio u umetničke tokove Ruske imperije. Paralelno sa umetničkim, bavio se i pedagoškim radom, predavao je na Moskovskoj školi za slikarstvo, skulpturu i arhitekturu (rus. *Московское училище живописи, ваяния и зодчества* – МУЖВЗ) i Moskovskoj državnoj akademiji za umetnost i industriju *Stroganov* (rus. *Московская Государственная Художественно-Промышленная Академия им. С. Г. Строганова*).

Po završenoj Akademiji putovao je po Rusiji i izučavao staro slikarstvo i arhitekturu. Zatim je svoja terenska istraživanja nastavio u drugim zemljama. Krajem 19. veka saradivao je sa Gabriealom Mijeom na istraživanju vizantijskih spomenika Mistre.² Tokom brojnih terenskih istraživanja starina, izradio je veliki broj značajnih arheološko-putopisnih akvarelisanih crteža, kojima je opisivao znamenitosti Rusije i drugih zemalja, kao što su Egipat, Grčka, Italija, Francuska, Španija i Srbija.³

Kao umetnik, podjednako je bio okrenut evropskom Zapadu, savremenim tokovima novog modernog stila, koliko i tekovinama nacionalne ruske kulture. Izlagao je uglavnom sa vizuelnim i scenskim umetnicima toga doba koji su pripadali pokretu *Svet umetnosti* (*Мир искусства*), zatim na izložbama koje je organizovalo Udruženje akvarelista i dr.⁴ Kao arhitekta, Brailovski je projektovao i gradio u stilu ruskog neomedievalizma, modernog stila i orijentalizma. Projektovao je javna zdanja različitih namena i veći broj privatnih rezidencija i memorijalnih spomenika. U njegovom arhitektonskom opusu ističu se projekti za pozorište u Dnjepropetrovsku iz 1900. godine, za koje je projekat radio zajedno sa arhitektom I. Žoltovskim, Moskovska škola za slikarstvo, skulpturu i arhitekturu iz 1907. godine i nekoliko projekata za privatne vile na Kavkazu i Krimu itd.⁵

1 Postoji neslaganje o tačnoj godini rođenja Leonida Brailovskog. Milan Predić navodi 1862. godinu: M. Predić, „Brailovski (Brailovskij) Leonid“, u: A. Mohorovičić (ur.), *Enciklopedija Likovnih Umjetnosti*. Knj. I, Zagreb, 1954, 481; Olga Milanović navodi da je rođen 1868. godine: O. Милановић, „Допринос руских уметника развоју сценографије у Срба“, у: М. Сибиновић (ур.), *Руска емиграција у српској култури XX века*. Том 2, књ. 3, Београд, 1994, 92; Antonina Šahanova, prema povijim istraživanjima, navodi 1867. godinu: A. Шаханова, „Творчество Л. М. Браиловского в контексте Русской и европейской художественной жизни первой половины XX века“ (докторска дисертација), Санкт-Петербург, 2015. Na osnovu disertacije, Antonina Šahanova je 2018. godine objavila monografiju o Leonidu Brailovskom: A. Шаханова, *Леонид Михайлович Браиловский: Личност художника Серебряного века*, Санкт-Петербург, 2018. Za potrebe ovog teksta mahom je korišćen i citiran stariji tekst doktorske disertacije.

2 Шаханова, „Творчество Л. М. Браиловского...“, 19.

3 *Исџо*, 20–26.

4 *Исџо*, 41, 53.

5 O arhitektonskom stvaralaštvu L. Brailovskog videti: *Исџо*, 47–53.

Uz to, afirmisao se i kao scenograf, kostimograf i pozorišni dekorater u vodećim moskovskim pozorištima od 1909. godine. Njegovo pozorišno i scensko stvaralaštvo bilo je inspirisano i savremenim tekovinama novog modernog stila, sa uplivima tradicionalne ruske i vizantijske umetnosti. Najuspelije inscenacije ostvario je u Malom pozorištu u Moskvi: *Teško pametnom* Gribojedova (1911), *Plodovi prosvete* Lava Tolstoja (1911), *Vojvotkinja od Padove* Oskara Vajlda (1912), *Čaša vode* Skriba (1912) i *Mletački trgovac* Viljema Šekspira (1916).⁶ Prestižnu titulu akademika arhitekture osvojio je 1916. godine, kao jedan od pet vodećih pozorišnih dekoratera u Rusiji.⁷ Nakon izbijanja revolucije 1917. godine, Brailovski napušta Moskvu. Građanski rat provodi na Krimu, da bi 1919. godine izbegao u Istanbul, gde je radio kao dizajner enterijera i kao scenograf u pozorištu.⁸

Po dolasku u Beograd 1921. godine, angažovan je u Narodnom pozorištu kao osnivač i šef slikarnice. Zajedno sa suprugom Rimom Nikitičnom Brailovskom (Римма Никитична Браиловская, 1877–1959), preuzeo je scenografske i kostimografske zadatke u svim ambicioznijim dramskim, operским i baletским predstavama.⁹ U to vreme predstave Narodnog pozorišta su davane na sceni Manježa, pošto je zgrada na Pozorišnom trgu (danas Trg Republike) bila teško oštećena tokom Prvog svetskog rata. Kada je Brailovski stigao u Beograd, trupa Narodnog pozorišta je brojala dvadeset devet solista, od kojih je dvanaest bilo iz Rusije, tri horska dirigenta (svi iz Rusije), šest baletskih umetnika, četrdeset jednog horskog pevača (dvadeset Rusa) i četrdeset jednog člana orkestra, od kojih je samo jedanaest bilo iz Srbije. Sve ukupno, u trupi je bilo sto dvadeset šest ljudi, od čega pedeset sedam domaćih i šezdeset devet stranaca.¹⁰

Iako je odmah posle rata u Narodnom pozorištu kao scenograf bio angažovan slikar Jovan Bijelić, obnova beogradske scenografije počela je upravo dolaskom bračnog para Brailovskih.¹¹ Njima su se pridružili ruski dekorativni slikari više generacija, kao što su: Vladimir Zagorodnjuk, Ananije Verbicki, Vladimir Žedrinski i Pavle Froman.¹² U Beogradu je Brailovski proveo samo tri pozorišne sezone, od 1921. do 1924. godine, ali su one bile veoma produktivan period njegovog scenografskog umetničkog života. Njegov rad tokom te tri pozorišne sezone u Narodnom pozorištu u Beogradu, po svojim razmerama, može se uporediti sa scenografskom delatnošću koju je obavljao u Moskvi do Revolucije, a vrlo je moguće da je po svom obimu i kvalitetu čak i prevazišao prethodni opus. Koliko je poznato, Brailovski se u Beogradu gotovo isključivo bavio pozorišnom scenografijom. U srpskoj prestonici nije projektovao nijedan objekat. Što se slikarstva tiče, teško je utvrditi da li se i koji broj njegovih slikarskih ostvarenja nalazio u privatnim kolekcijama u Beogradu. Za sada je poznat samo jedan primer štafelajskog slikarstva Brailovskog, nastao tokom njegovog beogradskog perioda. U pitanju je jedna ikona Sv. Đorđa iz 1923. godine, rađena u maniru staroruskog slikarstva, naslikana za bračni par Sekulić, koja se i danas nalazi u njihovom legatu.¹³

U periodu od 12. oktobra 1921. godine, kada je na sceni Manježa postavljena prva predstava, *Romantične duše* E. Rostana, za koju je radio dekor i kostime, do 13. juna 1925. godine, kada je u njegovoj inscenaciji bila odigrana *Carska nevesta* Rimskog-Korsakova, Brailovski je, koliko je poznato, učestvovao kao scenograf ili kao scenograf i kostimograf u postavljanju osamnaest pozorišnih predstava: devet opera, sedam drama i dva baleta.¹⁴ Rad Leonida Brailovskog je odmah izazvao

6 Милановић, „Допринос руских уметника...“, 92–93.

7 *Истѐо*, 93.

8 О првим годинама у емиграцији видети: Шаханова, „Творечество Л. М. Браиловског...“, 100–119.

9 Милановић, „Допринос руских уметника...“, 93; Предић, „Brailovski (Brailovskij) Leonid“, 481.

10 Шаханова, „Творечество Л.М. Браиловског...“, 121; М. Павловић, „Институционализовање опере (и балета) у Народном позоришту у Београду“, у: М. Сибиновић (ур.), *Руска емиграција у српској култури XX века*. Том 2, књ. 3, Београд, 1994, 158.

11 Н. Мосусова, „Руска музичка емиграција и музичко позориште у Југославији између два светска рата“, у: М. Сибиновић (ур.), *Руска емиграција у српској култури XX века*. Том 2, књ. 3, Београд, 1994, 143. О раду Јована Бијелића у Народном позоришту у Београду видети: О. Милановић, *Јован Бијелић позоришни сликар*, Београд, 1981.

12 О. Милановић, *Београдска scenografija i kostimografija: 1868–1941*, Београд, 1983, 195; Милановић, *Допринос руских уметника...*, 97–103; Мосусова, *Руска музичка емиграција и музичко позориште...*, 143.

13 М. Бајић Филиповић, *Збирка икона Секулић*, Београд, 1967, 86; Н. Пиперски и И. Савић, „Соба у руском стилу“, *Култура* 162, 2019, 351–352.

14 Olga Milanović navodi sedamnaest: Милановић, *Допринос руских уметника...*, 93; Н. Мосусова, „Мир искуства“ на музикалној сцени Националног театра у Белграде – украшение и преступление или оскорбление“, у: Б. Станковић (прир.), *Руска дијаспора и српско-руске културне везе*, Београд, 2007, 175; Antonina Šahanova

veliku pažnju kritičara i o njemu se naveliko pisalo u štampi. Pre njega, u srpskoj pozorišnoj kritici nije bilo uobičajeno da toliko pažnje bude posvećeno scenografiji i kostimu. Nakon njegove prve scenografije za predstavu *Romantične duše*, kritika je pisala da je umetnik talentovan i da ima dobar ukus; da njegovi kostimi potpuno odgovaraju romantičnoj atmosferi koja je bila na sceni. „Najveći uspeh imao je umetnik Brailovski“, pisali su kritičari.¹⁵

Nakon manje od tri meseca od premijere *Romantičnih duša*, takođe na sceni Manježa, usledila je premijera *Hofmanovih priča* u režiji nekadašnjeg reditelja moskovskog Boljšoj teatra Teofana Pavlovskog. Skupa i grandiozna produkcija opere izazvala je i odobravanja i brojne negativne kritike. Bilo je i mišljenja da je ta opera, koja je imala svoje korene u Rusiji, po svom neobičnom i savremenom rešenju upravo sazrela u Beogradu. Kritika je pisala da se u *Hofmanovim pričama* mogao sagledati celokupan umetnički spektar Brailovskog: od realno predstavljene kafanske atmosfere, kroz fantastičan prvi čin i Italiju, gde se u vatrometu boja prepliću Indija, 17. vek i moderno doba; u scenama bala i raskošnih venecijanskih noći bujna mašta umetnika našla je svoje plodno tle i došla do izražaja u scenografiji, kostimima, maskama i osvetljenju, u oblicima i efektima koji su svojom fantastikom i obiljem boja podsećali na kakav orijentalni san. S druge strane, mnogi su smatrali predstavu *potpunim kičem* i negodovali zbog ogromne količine novca koji je na predstavu bio potrošen. Pisalo se kako bi sve bilo mnogo jeftinije da nije bilo povereno „gogoljevskim Rusima“.¹⁶

Povodom proslave 300 godina od rođenja Molijera, na sceni Narodnog pozorišta, u januaru 1922. godine, bile su postavljene predstave *Umišljeni bolesnik* i *Apoteoza Molijera*. Brailovskom je bila poverena izrada scenografije. On se odlučio da za te predstave doradi svoje starije nacрте, koji svojevremeno nisu bili odobreni od uprava Moskovskih pozorišta.¹⁷ Besprekorno sazđani enterijeri i detaljno razrađeni ornamenti na kostimima trebalo je da dočaraju raskošnu i galantnu atmosferu vremena Luja XIV. Međutim, kao i u Moskvi, kritičari u Beogradu su pisali da istovremeno preplitanje raskošne scenografije, muzike, pevanja, raznolikih kostima i dekoracije, neobičnih režiserskih rešenja i glume previše odvlači gledaoca od same radnje predstave.¹⁸ Uprkos tome, pisali su da je predstava sva u grotesknoj raznolikosti boja i sjaja epohe.¹⁹ „Probojan, ali radostan, neuzdržan i besprekoran, potpuno je u izrazu iskren; transparentnost puna raznolikosti i zlatnog sjaja, koja je prisutna u svim pratećim sadržajima, počev od zavese, preko kostima do scenografije.“²⁰

Iako je bilo planirano da naredna predstava za koju je scenografiju radio Brailovski, opera *Faust* Šarla Gunoa, u režiji J. L. Rakitina 1922. godine bude održana u obnovljenoj zgradi Narodnog pozorišta na Pozorišnom trgu, postavljena je na sceni Manježa usled kašnjenja radova na rekonstrukciji. Ta predstava je izazvala posebnu pažnju javnosti, zbog toga što je premijera bila zakazana za 8. jun, na dan venčanja kralja Aleksandra i kraljice Marije, a bilo je najavljeno da će kralj i kraljica prisustvovati premijeri. Premijera *Fausta* je izazvala više oprečnih mišljenja. Zbog prevelike želje za uvođenjem što više tehničkih, režiserskih i umetničkih novina publika je stekla utisak o nepovezanosti režije, sižea, scenografije i glume u jednu koherentnu celinu. Uprkos ustaljenom mišljenju da nemačkom duhu predstave odgovara nemačka arhitektura, Brailovski je inspiraciju za scenografiju potražio u Piranezijskoj *Tamnici* (sl. 2). Mnogi su govorili kako scenografija prevladava nad glumom, o preteranoj raznolikosti i izlišnoj dekorativnosti mizanscena, o *dekorativnom kiču*, koji je bio najavljen u *Romantičnim dušama*, potcrtan u *Hofmanovim pričama*, a doveden do vrhunca u *Faustu*.²¹

navodi osamnaest, računajući i skice za nerealizovanu operu *Sadko* Rimskog-Korsakova, koja nije postavljena na sceni: Шаханова, „Творчество Л. М. Браиловского...“, 3.

15 О pisanju kritike о том и другим delima Leonida Brailovskog videti: Н. Мосусова, „Дело Браиловских и српска међуратна сцена у огледалу критике“, *Музикологија: Часопис Музиколошкој инститиуији Српске академије наука и уметности* 3, 2003, 81–113; М. Светловски. „Романтичне душе“, *Илустровани листи* 43, 27. октобар – 3. новембар 1921, 8–9.

16 С. Винавер, „Музички преглеф, Хофманове приче“, *Мисао* 8 (1), 1922, 56; М. Милојевић, „Хофманове приче (Премијера у Манежу 2. XII 1921) – Диригент г. Брезовшек“, *Полиџика*, 4. децембар 1923, 3; Мосусова, *Дело Браиловских и српска међуратна сцена...*, 90; А. Шаханова, „Творчество Л.М. Браиловского...“, 125.

17 *Нав. местю.*

18 *Нав. местю.*

19 *Нав. местю.*

20 С. Петровић, „Молиерова прослава – Гђа Мансветова“, *Српски књижевни гласник* 3, 1. фебруар 1922, 220–222.

21 М. Милојевић, „Фауст“, *Српски књижевни гласник* 5 (8), 1924, 618–620.



Sl. 2. L. Brailovski, skica za scenografiju za Gunoovu operu *Faust*, 1922. godina, tempera na kartonu (Izvor: Шаханова, Леонид Михайлович Браиловский..., 170)

slava Nušića i *Uroševa ženidba* Milutina Bojića. Potreba da se nošnja nemanjičkog vremena istorijski fiksira zahtevala je ozbiljnije studije i pripreme. Taj zadatak je Brailovskom, kao ekspertu za starorusku i vizantijsku umetnost, bio veoma blizak. Nadahnuće je potražio u arhitekturi srpskih manastira, njihovoj arhitektonskoj plastici i specifičnom koloritu živopisa. Istraživanjima Brailovskog prethodila su proučavanja Jovana Bijelića i profesora Beogradskog univerziteta Vladimira Petkovića u riznicama manastira Krušedol, Jazak i Ravanica, gde su iscrtavali ili fotografisali motive starih odeždi, knjiga, pehara, slika oružja i drugih crkvenih predmeta, čije su elemente zatim koristili za izradu skica za kostime.²⁵ Ipak, koliko je poznato, Brailovski nije obilazio manastire iz vremena cara Dušana (u čije vreme se odvija radnja *Nahoda*, već nešto mlađe manastire moravske škole, Ravanicu i Manasiju).²⁶ Najviše je kopirao freske, prema kojima je nastala serija crteža za kostime za predstavu *Nahod*.²⁷ Te kostime Brailovski je osmislio zajedno sa suprugom Rimom, koja je bila zaslužna za veći broj idejnih rešenja raskošnih i u isto vreme komplikovanih kostima, inspirisanih srpskom nacionalnom prošlošću.

Kritičarima su se izuzetno dopala vizuelna rešenja Rime i Leonida Brailovskih. Što se scenografije tiče, posebno je isticano rešenje za enterijer velike dvornice Sabora iz trećeg čina predstave.²⁸

22 Шаханова, „Творчество Л. М. Браиловского...”, 129.

23 Leonid je nacрте за kostime за представе *Nahod*, *Šeherezada*, *Karmen* i *Kralj Lir* radio zajedno sa suprugom. Ona je samostalno izradila kostime за opere *Manon*, *Pikova dama* i *Carska nevesta* (u saradnji sa Vladimirom Žedrinskim). Na osnovu nekih ocena, njen doprinos u oblasti kostima bio je podjednako važan ako ne i veći. Rima Brailovski bila je prvi zvanični kostimograf na srpskoj sceni: Мосусова, *Дело Браиловских и српска међурайна сцена...*, 88.

24 Шаханова, „Творчество Л. М. Браиловского...”, 129.

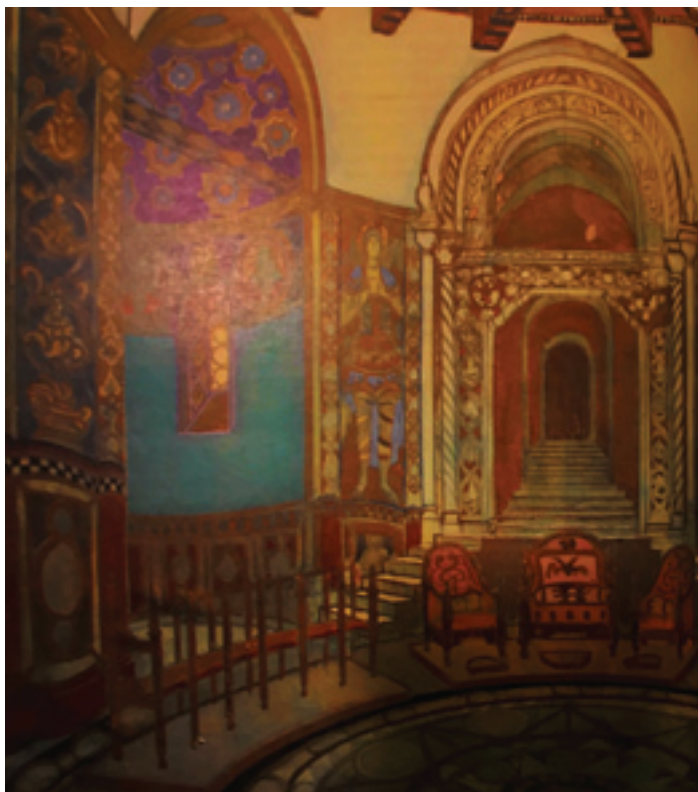
25 Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija...*, 24; Шаханова, „Творчество Л. М. Браиловского...”, 130.

26 *Нав. месіо*.

27 Мосусова, „Мир искусства“ на музыкалној сцене Националног театра в Белграде..., 176.

28 М. Световски, „Премијере у драмском позоришту до краја 1922. године“, *Илустрировани листи* 45, 23–30. новембар 1922, 8; Шаханова, „Творчество Л. М. Браиловского...”, 130.

Sledeće pozorišne sezone, 1922/23, Brailovski je osmislio scenografiju za operu *Prodana nevesta* Bedžiha Smetane, za Nušićevog *Nahoda*, *Šeherezadu* Nikolaja Rimskog-Korsakova, *Ženidbu Mилошеву* Petra Konjovića, *Uroševu ženidbu* Milutina Bojića, *Karmen* Žorža Bizeta i *Evgenija Onjegin* Čajkovskog. Nacrte za kostime za predstave *Nahod*, *Šeherezada* i *Karmen* uradio je zajedno sa suprugom Rimom. Jubilarna pedeseta pozorišna sezona otvorena je u renoviranoj zgradi Narodnog pozorišta na Pozorišnom trgu.²² Sezona je otvorena premijerom opere *Prodana nevesta* u režiji Pavlovskog.²³ Proslava pedesetogodišnjice Narodnog pozorišta trebalo je da bude svečano obeležena početkom 1923. godine. Predstave u jubilarnoj sezoni trebalo je da budu posvećene istoriji Kraljevine, priči o nacionalnim korenima i istoriji. Taj zadatak pozorište je dobilo još dve godine unapred.²⁴ Odlučeno je da prve nacionalne postavke sa posebnim akcentom na scenografiji i kostimografiji prošlih epoha budu *Nahod* Brani-



Sl. 3. L. Brailovski, skica za scenografiju za predstavu *Nahod Branislava Nušića*, 1923. godina, tempera na kartonu (Izvor: Шаханова, *Леонид Михайлович Браиловский...*, 176)

Publici je bio predstavljen centralni prostor srpskog srednjovekovnog hrama sa bočnim apsidama i plastično modelovanim portalom (sl. 3). U centru sale bila su postavljena tri trona, ispred kojih je bila okrugla propovedaonica sa karakterističnom srednjovekovnom manastirskom ornamentikom. Kostimi su takođe izazvali senzaciju. Pisalo se kako je prvi put u pozorištu verodostojno predstavljena srpska srednjovekovna nošnja.²⁹ Car, vojvoda, velmoža, njihove supruge i robovi bili su odeveni u skup baršun i platno iz Italije, u svilu i velur sa ukrasima i dragocnim prepletima.³⁰ Dovoljno je reći da je kostim cara Dušana, kao reprezentativni primer srpske dekorativne umetnosti, bio izložen na Međunarodnoj izložbi primenjene umetnosti u Parizu 1925. godine.³¹ I naredna vizuelna rešenja Brailovskih za operu Petra Konjovića *Ženidba Miloševa* u režiji Pavlovskog iz 1922. godine i dramu M. Bojića *Uroševa ženidba* u režiji Mihaila Isailovića iz 1923. godine bila su u duhu srpske srednjovekovne tradicije.

Ta scenska rešenja su bila visoko ocenjena od kritike, koja je izuzetno dobro prihvatala scenografiju i kostim u duhu stilizovanog srpskog srednjeg veka.³²

Nakon trijumfa Brailovskih sa rešenjima inspirisanim srpskim srednjim vekom, povereno im je da osmisle scenografiju i kostim za novu predstavu, balet *Šeherezada* Rimskog-Korsakova. Premijera u režiji Pavlovskog, a za koju je koreografiju radila Jelena Poljakova³³, održana je 19. marta 1923. godine. Prva samostalna predstava mladog beogradskog baletskog ansambla Narodnog pozorišta izazvala je prilično žestoku polemiku.³⁴ Bio je to oštar skok sa dramskih i muzičkih komada u duhu srpske srednjovekovne tradicije ka potpuno novom, čak i djagiljevskom baletu. Takva koreografija i režija zahtevale su i scenografiju i kostim u duhu proslavljenog baleta.³⁵ Iako je za beogradsku scenu to bila potpuna novina, ono što je Leonid Brailovski pokazao na sceni zapravo je bila tada već više od jedne decenije zakasnela koncepcija pozorišne inscenacije, koja je svojim žarkim sjajem zablesnula Evropu, u trenutku kada je moderno pozorište tragalo za novim formama scenskog oblikovanja prostora, potčinjenog u mnogo većoj meri celini rediteljskog ostvarenja.³⁶

Ta poetsko-simbolička varijanta pozorišnog slikarstva, i pored nesumnjivih kvaliteta u estetizovanju scenske realnosti, podstakla je u Beogradu i aktuelna zagovaranja integralnijeg učešća scenografije u pozorištu modernog doba.³⁷ Povodom predstave je izbio neočekivano oštar sukob između pozorišnih reditelja i muzičkih kritičara. Kritičari Miloje Milojević i Stanislav Vinaver žalili su se na

29 *Исѣю*, 131.

30 Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija...*, 203.

31 Шаханова, "Творчество Л. М. Браиловского...", 131.

32 *Нав. месѣю*.

33 О раду Јелене Пољакове у Народном позоришту у Београду видети: М. Јовановић, „Јелена Пољакова на београдској балетској сцени“, у: М. Сибиновић (ур.), *Руска емиграција у српској култури XX века*. Том 2, књ. 3, Београд, 1994, 179–186.

34 Шаханова, "Творчество Л. М. Браиловского...", 132.

35 *Нав. месѣю*.

36 Милановић, *Дојринос руских уметника развоју сценографије...*, 97.

37 *Нав. месѣю*.

suvišnu dekorativnost, čak i neukus. Dekoracija i kostimi, sa stanovišta kritičara sa suviše ornamentalnosti i preterano pulsirajućeg kolorita, bili su ocenjeni kao huljenje umetnosti.³⁸ Reditelj Pavlovski se sasvim otvoreno suprotstavio Milojeviću i Vinaveru, izjavivši da je protivnik pozorišne rutine i zastarelih tradicija.³⁹ Bez uvažavanja stavova kritičara, on je uvodio sve moguće novine, kako u scenografiju i kostime, tako i u atmosferu, pokret i glumu.⁴⁰ Režiser se susreo sa nerazumevanjem, protestima i mnogobrojnim osudama kritičara, koji su u kritikama pokušali da diskredituju ruske umetnike, pišući kako „Srbi zahvaljujući Rusima neće imati svoju operu“.⁴¹ Ista sudbina zadesila je i narednu predstavu – operu *Karmen* Žorža Bizeta, za koju su kritičari pisali da je bila najveće razočaranje od nastanka beogradske Opere.⁴² Za scenografiju Brailovskog se pisalo da je bila preterano nametljiva. U pozorištu mu se čak i pretilo otkazom ukoliko bude nastavio sa svojim eksperimentima, kapricima i scenskim grimasama.⁴³

Nastavljajući svoj posao bez obzira na nastalu situaciju, u sezoni 1923/24, Brailovski je dizajnirao scenografiju i kostim za još nekoliko predstava. Istovremeno je radio na pripremama za operu *Evgenije Onjegin* Čajkovskog i za Šekspirovog *Mletačkog trgovca*, za koju je već ranije radio scenografiju u Moskvi.⁴⁴ Ovog puta kritika je bila naklonjenija scenografiji nego iskrenoj i zanimljivoj režiji Mihaila Isailovića.⁴⁵ Naglašavani su umetnikovo veliko poznavanje scene i njegov profesionalizam u izboru koloritnih rešenja.⁴⁶ Mišljenja kritike o scenografiji za operu Žila Masnea *Manon*, za koju je Brailovski kreirao detaljne skice koje su prenosile atmosferu starog Pariza, bila su izuzetno pozitivna: „Scenografija gospodina Brailovskog je retko ukusna i fenomenalna. Scenske slike su sve bolje i bolje. *Manon* zaslužuje pohvale naše opere... premijera opere *Manon* predstavlja redak uspeh na našoj sceni...“⁴⁷ Najviše pozitivnih kritika dobili su ipak kostimi koje je kreirala gospođa Rima Brailovski.⁴⁸

Poslednja predstava postavljena na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu za koju je scenografiju radio Leonid Brailovski bila je opera *Carska nevesta* Rimskog-Korsakova. Bračni par Brailovski je napustio Beograd još pre premijere.⁴⁹ O tome koliko je raskošno bilo to poslednje delo Brailovskog u Beogradu može se suditi samo po jednoj sačuvanoj skici opere i nekoliko crno-belih fotografija iz štampe.⁵⁰ Sa preostale skice vidi se da se radnja dešavala pod jarkim suncem osvetljenim zidinama Kremlja. Najverovatnije je u isto vreme kada i scenografija za predstavu *Carska nevesta* nastala još jedna skica u ruskom stilu, koja se čuva u Pozorišnom muzeju u Beogradu.⁵¹ U mozaiku jarkih, ali uravnoteženih boja, prikazan je drevni ruski grad, u podnožju koga se, na obali plave reke, nalazi ruska tržnica, sa živopisnim likovima i robom koja se prodaje.⁵² Sudeći prema natpisu na poledini, u pitanju je skica za operu *Sadko* Rimskog-Korsakova (sl. 4).

U oktobru 1924. godina Leonid i Rima Brailovski su dobili poziv od poznate italijanske pozorišne i filmske glumice Marije Melato da gostuju u Rimu. Od Narodnog pozorišta su dobili dozvolu za dvomesečno odsustvo radi gostovanja u rimskom dramskom pozorištu *Teatro Argentine*.⁵³ Kada su protekla ta dva meseca, Brailovski su raskinuli ugovor sa Narodnim pozorištem. Pismeno se zahvaljujući direktoru Milanu Prediću na podršci, Brailovski ga je obavestio o svojoj odluci da ostane u Rimu, te da on i njegova supruga zauvek napuštaju pozorište jer žele da se

38 Шаханова, „Творчество Л. М. Браиловского...“, 132.

39 Исто, 133.

40 Исто, 133–134.

41 М. Милојевић, „Руси и 'оперско питање' у нас“, *Полиџика*, 22. октобар 1921, 3; В. Петровић, „Руски оперски певачи и београдска музичка критика и публика“, у: М. Сибиновић (ур.), *Руска емиграција у српској култури XX века*. Том 2, књ. 3, Београд 1994, 171.

42 С. Винавер, „За гором гласови“, *Misao* 11 (8), 1923, 608–613.

43 Мосусова, „Мир искусства“ на музикалној сцени Националног театра в Белграде..., 178.

44 Шаханова, „Творчество Л. М. Браиловского...“, 135.

45 Нав. месџо.

46 Нав. месџо.

47 Нав. месџо.

48 Нав. месџо.

49 Нав. месџо.

50 Нав. месџо.

51 Исто, 136.

52 Нав. месџо.

53 Милановић, *Дојринос руских уметника развоју сценографије...*, 94.



Sl. 4. L. Brailovski, skica za scenografiju za predstavu *Sadko* Rimskog-Korsakova, tempera na kartonu (Izvor: Шаханова, Леонид Михайлович Браиловский..., 186–187)

posvete isključivo slikarstvu.⁵⁴ Međutim, napustivši Beograd, Brailovski nisu definitivno napustili pozorišno slikarstvo. Godine 1934. radili su na inscenaciji jednog ruskog komada u Milanu, da bi se potom vratili u Rim.⁵⁵

Leonid Brailovski je poginuo u Rimu 1937. godine, slučajno pogoden metkom iz međusobnog obračuna fašista.⁵⁶ U Beogradu je, godinu dana nakon njegove pogibije, početkom 1938. godine, održana periodična izložba ruskih umetnika, na kojoj je beogradskoj javnosti skoro trideset godina nakon prve prezentacije pred publikom Pariza, prikazan deo kolekcije pojedinih slikara *Sveta umetnosti*, na kojoj su, osim Korovina, Dobužinskog, Rjepina i drugih, bili izloženi i radovi dekorativnih slikara – supružnika Brailovskih.⁵⁷

Inscenacije Leonida Brailovskog poseduju brojne odlike scenografske škole *Sveta umetnosti*, počevši od autohtonog likovnog shvatanja pozorišnog dekora kao scenske slike, sklonosti ka dekorativnim detaljima, maštovito razigranih boja, objedinjenih na perspektivama velikog formata.⁵⁸ Osnovne karakteristike njegovog likovnog jezika kao scenografa, izgrađene su na sledećim postavkama: svako pozorišno delo je svojevrsan impuls i polazna točka za kreativnu maštu umetnika – slikara, snaga uobrazilje omeđena je poštovanjem dramskih i muzičkih diktata dela, stilaska uravnoteženost likovnih elemenata spektakla izražena je u doslednoj harmoniji dekora i kostima i, najzad, dijalog sa rediteljem za zajednički rezultat prethodnog dijaloga sa dramskim ili operskim delom.⁵⁹ Svi ti

54 Drugi deo oproštajnog pisma Leonida Brailovskog, na francuskom jeziku, bez datuma i adrese, poklonio je profesor Borivoje Stojković Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, prevevši ga na srpski jezik. Pismo prenosi u celini Olga Milanović u: Милановић, *Дојринос руских уметника развоју сценографије...*, 94–95.

55 Na osnovu pisma Leonida i Rime Brailovski upućenog Milanu Prediću iz Milana, 20. oktobra 1934. godine (na francuskom jeziku). Zaostavština Milana Predića: Милановић, *Дојринос руских уметника развоју сценографије...*, 95.

56 *Нав. месџо.*

57 Ђ. Поповић, „Периодична изложба руских уметника“, *Правда*, 22. јануар 1938, 11.

58 Милановић, *Дојринос руских уметника развоју сценографије...*, 96.

59 *Нав. месџо.*

elementi doprineli su da, i pored jedinstvenog rukopisa i ograničenosti mogućnosti scenske tehnike u godinama posle prvog svetskog rata, ostvari neobičnu raznovrsnost inscenacije.⁶⁰ Osim toga, Brailovski je zaslužan za inscenacije nekoliko pionirskih predstava za razvoj srpskog nacionalnog dekora i kostima, kao što su *Nahod* i *Uroševa ženidba*. Pristalica novog modernog stila i vrstan poznavalac stare ruske i vizantijske umetnosti, Brailovski je inspiraciju za vizuelna rešenja tih predstava potražio u slikovitoj ornamentalnoj plastici i freskama manastira moravske škole, slično kao što je u godinama pre prvog svetskog rata jedna generacija srpskih arhitekata, pristalica novog modernog stila, tragala za nacionalnim izrazom inspirisana upravo slikovitošću crkava i manastira moravske škole.⁶¹

Na kraju, bez obzira na probleme u radu u pozorištu, dvostruki karakter kritike njegovog rada i kratak period koji je proveo u Beogradu, udeo Leonida Mihailoviča Brailovskog u obnovi i modernizaciji beogradske i srpske scene, zajednički trud njega i njegove supruge Rime Nikitične Brailovske u kreiranju živopisne scenografije i kostima, posebno u srpskim istorijskim dramama, bili su visoko cenjeni. Kao zaključak o beogradskom periodu stvaralaštva Leonida Mihailoviča Brailovskog treba naglasiti da, što se scenografije tiče, on predstavlja možda najplodniji deo njegovog stvaralaštva, koji ga svrstava rame uz rame sa velikim ruskim scenografima kao što su bili Leon Bakst, Aleksandar Benoa i drugi. Osim toga, on se može smatrati tvorcem srpske scenografije u punom značenju te reči, scenografije kao konkretne umetničke discipline.

60 *Нав. месѝо.*

61 О угледанју на споменике моравске школе и траганју за српским националним изразом у архитектури у првим деценијата ХХ века видети: А. Кадијевић, „Два тока српског архитектонског ар-нувоа: интернационални и национални“, *Наслеђе* 5, 2004, 63–66; А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури*, Београд, 2007, 31–171.

Međuratna glasila Narodnog pozorišta u Beogradu *Pozorišni list* (1934/1935) i *Scena* (1935–1941)

Jelica Stevanović

Počeci izdavačke delatnosti Narodnog pozorišta u Beogradu

Ideju o pokretanju pozorišnih novina u Beogradu imao je Jovan Đorđević još 1870, nepune dve godine po osnivanju Narodnog pozorišta, ali taj poduhvat je ostvario tek Branislav Nušić, u januaru 1901. godine. Njegov *Pozorišni list* je objavljivao do januara sledeće godine, a ugasio se Nušićevim odlaskom sa mesta upravnika Narodnog pozorišta. Štampano je sto trideset sedam brojeva – tokom letnje pauze list nije izlazio¹.

Narodno pozorište je, međutim, od samog početka svoje delatnosti redovno štampalo plakate (liste, dnevne liste ili, kako bismo danas rekli, kast-liste) za svaku pojedinačnu predstavu. One su štampane i isticane na za to određena mesta u zgradi i van nje, a malo drugačije prelomljene, u vidu tzv. listića, nošene su na kućne adrese pretplatnicima na dan ili nekoliko dana pre predstave, odnosno prodavane publici uoči same predstave. Nušić, s jedne strane književnik i žurnalista, s druge pozorišnik² u punoj složenosti te reči i najzad – veliki praktičar, došao je na ideju da publici, za isti novac, te osnovne informacije dopuni novinskim tekstovima. Tako izdavačka delatnost Narodnog pozorišta, početkom 1901. godine, prvi put u svojoj istoriji dobija široko informativni ali i obrazovni, a u manjoj meri i zabavni karakter.

Pozorišni list (1934/35)

Tek početkom sezone 1934/35. javlja se naslednik *Pozorišnog lista* – istog imena, iste osnovne namene, ali, u skladu sa vremenom, drugačije forme i pratećih sadržaja.

U periodu između dva svetska rata, u zapadnoj kulturi se javlja izražena težnja za modernizacijom svakodnevnog života, slave se urbani život, sport, automobilizam, avijacija, masovna potrošnja, turizam, zabava. Sve se komercijalizuje, pa i kultura, što izaziva naglu ekspanziju popularne i masovne kulture (radio, film, časopisi, plakati, svetleće reklame, džez muzika, egzotični kabare, moderni balet...). U vizuelnoj umetnosti prevladuje ar deko, pojavljuje se urbana moderna fotografija, dolazi do razvoja dizajna (grafičkog, scenskog, industrijskog, dizajna odeće, nameštaja...).

U sastavu nove države, Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, Srbija (u današnjim granicama), prema popisu iz 1931, ima 5.725.912 stanovnika; prvi put ispod 50% nepismenih (44,6%). Beograd je brojao 238.775 stanovnika, od kojih je pismenih bilo 89,1%. Na kraju školske 1934/35. na Beogradskom univerzitetu je bilo 7.939 studenata i 280 nastavnika. Pokret za ravnopravnost žena je sve aktivniji, politička situacija u zemlji je nestabilna, potresa je i ekonomska kriza: 1931. je sprovedena prva, a 1935. i druga devalvacija dinara.³

Narodno pozorište doživljava velike promene: formirani su stalni operski (1920) i baletski ansambl (1923), rekonstrukcija pozorišne zgrade koja je stradala tokom Velikog rata završena je tek 1922. (rad je nastavljen u adaptiranoj zgradi Manježa; od septembra 1931. tri umetnička ansambla

1 J. Stevanović, „Branislav Nušić – rodonačelnik pozorišne periodike u Beogradu“, u: Z. Đerić (ur.), *Dramsko delo Branislava Nušića – tradicija i savremenost*, Novi Sad, 2015, 49, 50, 56

2 Jovan Sterija Popović uvodi u praksu taj termin koji označava sve pozorišne delatnike.

3 Л. Димитић и др., *Модерна српска држава – хронологија (1804–2004)*, Београд, 2004, 231.

su bila prinuđena da dele jednu scenu – „Kod spomenika“⁴). Sve to je znatno komplikovalo unutrašnju organizaciju i iziskivalo mnogo veće troškove, a ujedno je zahtevalo i ozbiljne korake za formiranje nove publike i povećanje prihoda. Pozorište je bilo prinuđeno i da se bori za publiku sa novim medijima – filmom i radiom. Osnivanjem sopstvenog glasila, NP je omogućilo oglašavanje svoje produkcije, ali i ostvarivanje dodatnih prihoda: od prodaje samog *Pozorišnog lista*, kao i oglasnog prostora za adekvatne proizvode i usluge beogradskih radnji i preduzeća.

Štampan je na običnom novinskom papiru, formata 15 cm x 23,5 cm. Na naslovnoj strani je bio crtež u ar deko stilu; za godinu dana izlaženja, naslovna strana je nekoliko puta menjana. Prvi broj je objavljen 1. septembra 1934. (sl. 1) Autori članaka su, kao i urednik, bili anonimni, a jezik i stil pisanja jednostavni, prilagođeni najširem sloju čitalaca. U impresumu stoji i: Štamparija „Gundulić“. M. Pešić i drug – Beograd Dositejeva 3.

Prelom je bio dvostubačni i ređe jednostubačni, prilično uredan, logičan i čitak. U sredini se nalazio „umetak“, koji je uvek ujedno bio i programski listić za predstavu. On je štampan u većem tiražu, kako bi na dan predstave mogao da se prodaje publici nezavisno, kao program za to veče, a sa istim ciljem je mogao i da bude istrgnut iz sredine.⁵ Oko liste aktuelne predstave štampano je mnoštvo reklamnih oglasa, tabele sa cenama ulaznica (po kategorijama sedišta i vrsti ulaznica – sa pretplatom ili bez nje), ponekad i tlocrti gledališta obe scene. Reklame su štampane i na koricama, osim prednje, kao i u čitavom časopisu, gde god se našlo mesta.

Tehnološki napredak je omogućio da, za razliku od prethodnog, ovaj *Pozorišni list* bude bogato ilustrovan. Ilustracije su bile raznovrsne, skoro na svakoj strani, a nekad su zauzimale i celu stranu; nekad su ilustrovale članak uz koji se nalaze, a nekad ne. To su, u najvećoj meri, bile fotografije, reprodukcije slika, crteži i karikature umetnika i drugih članova Kuće, ali je bilo i fotografija pojedinih scena iz predstava, skica dekora i kostima, pa čak i poneka fotografija značajnog pozorišnog događaja u inostranstvu. U broju 10 je, prvi put kod nas, objavljena i fotografija snimljena za vreme trajanja predstave, zahvaljujući saradniku *Politike* koji je nabavio kameru najnovije generacije, kako stoji u napomeni (sl. 2). Iako je bio najavljen kao „nedeljni“ časopis, međuratni *Pozorišni list*, koji je izlazio od 1. septembra do 24. maja, ima svega četrnaest brojeva.

Osim štampanja dnevnih lista, prevashodna namera tog glasila je bila da čitaocima-publiku informiše o zbivanjima u NP, u prvom redu, razume se, o repertoaru, ali i o dolasku novih članova i o drugim značajnim aktivnostima te kuće. U prvom broju je objavljen plan premijera, koje su kasnije dosledno i eksplicitno najavljene – iz različitih aspekata (biografije autora, istorijski konteksti u kojima su dela nastala, prepričavanje dela i analiza sa stanovišta sadržaja, forme, stila, žanrovsko određivanje i istorijat komada – u postupku nastajanja i tokom potonjeg scenskog života), sa ciljem da se čitaoci, to jest publika, informišu, pripreme, nauče. Svaka premijera je najavljivana u više brojeva, uz imena autora i izvođača i datum premijere. Najveća pažnja je uvek posvećivana domaćim delima, naročito savremenim, a pogotovu svojevrsnoj retkosti – onda kao i danas – pojavi savremenog domaćeg scensko-muzičkog dela (u toj sezoni bila je beogradska praizvedba narodne opere u tri čina *Dorica pleše*, zagrebačkog kompozitora dalmatinskog porekla Krste Odaka).



Sl. 1. Naslovna strana prvog broja (Izvor: МИУС, Б С 792)

4 Uprava krajem 1933. uspeva da dobije na privremeno korišćenje scenu palate „Luksor“ koja je, posle renoviranja i adaptacije, korišćena kao „Mala pozornica“ do povratka u Manjež, 2. maja 1937.

5 To je i razlog zbog kojeg neki primerci u kompletu *Pozorišnog lista* sačuvanom u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, koji je korišćen prilikom ovog proučavanja, nemaju sačuvanu sredinu, tj. umetak.



Једна сцена из „Кир Јање“, коју је г. Карпов, сарадник „Политике“, снимно за време претставе.

Sl. 2. Prva fotografija snimljena u Beogradu tokom predstave – *Pozorišni list* 10, 1935 (Izvor: МПИС, Б С 792)

List je izveštavao i o kadrovskim promenama u Narodnom pozorištu i predstavljao nove članove – fotografijama i biografijama. Izveštavao je i o uspesima koje su naši umetnici (članovi NP, ali i saradnici) postigli van zemlje: Nušićeva *Gospođa ministarka* je postavljena u nemačkom teatru u Pragu i potom doživela ovacije u Beču, a njegova *Autobiografija* je objavljena na češkom; člana Opere Josipa Rijaveca je bečka Folksopera angažovala za celu sezonu, a Bahrija Nuri Hadžić je imala veliki uspeh na gostovanju u Pragu; balerina i koreograf Margarita Froman je gostovala u pariskom Teatru „Foli Beržer“...

Iako je *List* pratio gostovanje Sergeja Prokofjeva u Kolarčevoj zadužbini kao događaj od izuzetnog značaja – nekoliko gostovanja pojedinih umetnika ili ansambala na sceni NP ostvarenih te sezone nije ni pomenuto. *List* nije pridavao pažnju ni korisnicama⁶, đacima i svečanim predstavama, koncertima, predavanjima, prenosima naših predstava putem Radio A.D, kojih je u to vreme bilo po dvadesetak godišnje, a nije objavljivao ni vesti o upokojenju svojih članova niti nekrologa.

Posebna pažnja je posvećena osnivanju Glumačke škole pri Narodnom pozorištu: objavljen je izvod iz Pravilnika, iz kojeg se vidi da će škola imati dva odseka (Pedagoški i Dramski studio, odnosno eksperimentalno pozorište), da će trajati tri godine, da polaznici plaćaju školarinu, a siromašne i talentovane Ministarstvo može delimično ili sasvim osloboditi plaćanja (prve dve godine studenti besplatno statiraju u Pozorištu), koji su predmeti i predavači...

Podrobno je objavljena i organizacija novog ogranaka Nacionalnog teatra – Narodnog pozorišta Dunavske banovine, kao i niz napisa povodom 70. rođendana Branislava Nušića, prenet je deo članka anonimnog austrijskog kritičara u kojem opisuje svoj doživljaj našeg nacionalnog teatra (bio je razočaran zgradom jer je očigledno pogrešno razumeo da je reč o „kraljevskoj operi“, ali i pun hvale za izvođenje opere *Vesele žene vindzorske* kojem je svedočio)... *List* je na adekvatan način pratio i smrt kralja Aleksandra I Karađorđevića.

Na početku objavljivanja, postojala je i rubrika „Pozorišta u Jugoslaviji“, koja donosi vesti iz Zagreba, Skoplja, Osijeka, Sarajeva, od koje se ubrzo odustalo, ali je *List* u nekoliko dužih napisa i u stalnoj rubrici „Pozorišta u inostranstvu“, izveštavao o teatrima Francuske, Austrije, Nemačke, Čehoslovačke, Rusije, Engleske, Amerike, Italije, Mađarske, pa čak i Palestine.

6 Predstave od kojih je prihod bio namenjen nekom od članova NP (povodom jubileja, kao pomoć obolelim članovima i sl.).

Iako bez ambicije da se bavi pozorišnom istorijom i teorijom, *List* je objavio i manji broj napisa koji se mogu svrstati u domen dramaturgije, pozorišne teorije i istorije – od kojih se većina odnosila na akutnu krizu izazvanu pojavom filma i ekspanzijom bioskopa; s druge strane, *List* je rado pratio tehničke novitete koji mogu da koriste teatru (Narodno pozorište je planiralo nabavku prvog projekcionog aparata i kamere koja fotografiše tokom predstave).

Scena (1935–1941)

Novo glasilo *Scena* hronološki se nastavlja na *Pozorišni list* i u sadržajima koji se odnose na pozorište – koncepcija se nije mnogo razlikovala. S druge, strane, *Scenu* je pokrenula Potporna za-druga osoblja Narodnog pozorišta; iz veštaju sa prve godišnje skupštine Zadruga, koji je objavljen u prvom broju, objašnjava se da je reč o „jednoj moćnoj zajednici“ sveg pozorišnog osoblja (dakle, ne samo umetnika), čija je preteča bio Fond za pomoć obolelim članovima Narodnog pozorišta, koji je pokrenuo lično Nj. V. kralj. Sledstveno, jedan od prioriteta novog glasila bio je da ostvari što veći prihod – otuda je ono definisano kao „Ilustrovani pozorišni i društveni časopis“, čime su umnogome određene i teme i način plasiranja sadržaja.

Osnovna funkcija časopisa je, kao i ranije, štampanje i prodaja dnevnog lista i nedeljnih repertoara Narodnog pozorišta, pa je prevashodna ciljna grupa, kao i u slučaju prethodnih glasila, bila pozorišna publika. Ali, *Scena* se obratila i širem krugu čitalaca. Iako, nažalost, nema podataka ni o tiražu ni o načinima i mestima distribucije, sa sigurnošću se može tvrditi da je *Scena* prodavana i van foajea Pozorišta. Stoga ona ne govori isključivo ni o Narodnom ni o pozorištu uopšte; pored obavezne informativne i uobičajene vaspitno-obrazovne, ona je u većoj meri ispunjavala i zabavnu funkciju, koja se ispoljava u sadržajima:

- isključivo zabavnog karaktera (koje je uredništvo pokušavalo da bar nekako poveže sa pozorištem) i
- informativnim i edukativnim sadržajima datim u zabavnoj formi.

List je objavljivan sve do početka Drugog svetskog rata i, iz godine u godinu, zabavni sadržaji su se postepeno povlačili pred ozbiljnijim tekstovima o teatru (od sezone 1937/38. on postaje *Ilustrovani list o pozorištu*). Urednik je na početku i kasnije u nekoliko navrata bio Milan Stojanović, glumac i v.d. sekretara Drame i bibliotekara, a pored njega su tu funkciju obavljali i novi v.d. sekretara Drame Živojin Petrović, Milivoje P. Petković i književni referent Narodnog pozorišta Nikola Trajković. Jedno vreme se u impresumu lista izdavač uopšte ne navodi ili se navodi fizičko lice, a tek poslednje dve godine to je eksplicitno Narodno pozorište... Kontinuirane višestruke sprege tog glasila i Nacionalnog teatra su, međutim – evidentne, pa se *Scena* tokom svih šest godina objavljivanja može smatrati glasilom te kuće.

Na naslovnoj strani je na početku objavljivana ilustracija, ali uvek druga, i to najčešće fotografija nekog umetnika Narodnog pozorišta (privatno ili u ulozi) ili scene iz predstave, ali i fotografije sa propratnim komentarima koje sa teatrom imaju posredne ili nikakve veze; u donjem desnom uglu bio je mali crtež zgrade Pozorišta iz međuratnog perioda, sa tramvajima ispred. Izgled i koncepcija korica su tokom vremena menjani: bez likovnog rešenja (zapravo zaglavlje prelomljeno preko cele strane); prigodan crtež, pa ponovo fotografije. Variraju i ostale tehničke karakteristike: formati – 20,5 cm x 28 cm, 15 cm x 23 cm, 40 cm x 23 cm; obim – 12, 16 ili 8 strana; tanji ili deblji papir... U sredini broja je i dalje bio „umetak“ sa dnevnim listama, nedeljnim repertoarom, sadržajem opere ili baleta, cenom sedišta u gledalištu i reklamama (sl. 3). Budući da je časopis štampan tri puta mesečno, a liste svakodnevno, umetak često nije uvezivan sa listom, već samo „insertovan“ (ubačen).

Prelom je veoma „ekonomičan“, odnosno – nabijen i nepregledan. Većina tekstualnih strana je trostubačna, ređe dvostubačna ili jednostubačna, veličina slova je takođe neujednačena, nekad na granici čitljivosti, a reklame zauzimaju svaki slobodan santimetar celog časopisa. Tekstovi su potpisani samo u retkim slučajevima, osim u periodu kada je list uređivao Živojin Petrović, kada je veći broj članaka potpisan. Iako su mnogi napisi očigledno preuzeti iz domaće i inostrane periodike i drugih izdanja, to se skoro nikad ne navodi. Ilustracije su uglavnom fotografije, najčešće privatni portreti umetnika, ređe scene iz predstava, mada ima i skica dekora i kostima, crteža i karikatura.



Sl. 3. Primer sredine „umetka“ sa dnevnom listom i oglasima (Izvor: МПУС, Б С 792)

Očekivano, *Scena* najveći deo sadržaja posvećuje pozorištu i to:

- Narodnom pozorištu u Beogradu,
- drugim pozorištima u gradu i zemlji i
- pozorištima u inostranstvu:
 - tradicionalnom pozorištu evropskog tipa i
 - egzotičnim oblicima pozorišta.

U tom smislu, *Scena* se uklapa u konstataciju Marte Frajnd: „Dve osobine veoma prijatno iznenađuju u našoj međuratnoj pozorišnoj periodici: neobična širina i otvorenost prema pojavama u pozorištu u svetu i u pozorištima drugih sredina u ondašnjoj Jugoslaviji, i svežina i bogatstvo komunikacije između tih sredina...“⁷, kao i u opšti evropski trend fasciniranosti umetnosti i kulture motivima iz egzotičnih podneblja.

Najveća pažnja je, razume se, bila posvećena Narodnom pozorištu i vremenom ta prevaga postaje sve veća. Osim tekućeg repertoara i drugih aktuelnih događaja, *Scena* je pomno pratila produkciju, pa se sezone mogu gotovo potpuno rekonstruisati na osnovu informacija iz tog glasila. Najčešće su to kratki tekstovi koji najavljuju premijeru uz nekoliko rečenica kojima se komad preporučuje publici i uz navođenje podele (neretko se takve najave od reči do reči ponavljaju u dva ili više uzastopnih brojeva); ponekad su to duži tematski tekstovi, intervjui sa autorima ili njihove kraće izjave. Poslednji predratni brojevi jasno pokazuju tendenciju novog urednika da se predstavama Narodnog pozorišta posveti više pažnje: najave su detaljnije, daju se i odjeci sa premijera, piše se i o predstavama sa tekućeg repertoara.

Članovi umetničkih ansambala su najdoslednije predstavljeni – fotografijama; u svakom broju objavljeno je bar desetak portreta glumaca, pevača, igrača, reditelja, dirigenata, koreografa, obično uz napomenu o ulozi koju trenutno spremaju. Povremeno su objavljivane kraće vesti, a retko i duži tekstovi – povodom jubileja i proslava, prijema novih članova ili odlaska starih,

7 M. Frajnd, „Pozorišna periodika – pokušaj definisanja osobenosti, problema i tipologije“, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 37 (2), Novi Sad, 1989, 390.

o uspesima umetnika Narodnog pozorišta na strani (u zemlji i inostranstvu), o boravku naših umetnika u inostranstvu na studijama, prvim nastupima u novim ulogama, o povratku pojedinih umetnika na scenu posle duže pauze (usled bolesti ili boravka u drugim teatrima), o gostovanjima naših članova na drugim scenama... Osim dva izuzetaka⁸, *Scena* nije objavljivala nekrologe pa ni vesti o smrti članova Pozorišta, čak ni kada su u pitanju Branislav Nušić, Mihailo Isailović, Draga Spasić... mada nisu bili retki takvi napisi o inostranim umetnicima⁹, pa čak i o nekim osobama posredno povezanim sa pozorištem.¹⁰

Od brojnih, pa i veoma značajnih umetnika iz zemlje i inostranstva koji su tih godina gostovali u Narodnom pozorištu, samo su retki najavljeni (čak je i gostovanje Fjodora Šaljapina propraćeno samo fotografijom) – svakako iz komercijalnih razloga: kada u predstavi našeg teatra gostuje neko veliko umetničko ime – karte će svakako biti razgrabljene; ako je gost manje poznat, računalo se da je u pitanju predstava sa repertoara koja već ima publiku, a pojačanu posetu će obezbediti ostala gradska glasila, za koja je takav događaj uvek zanimljiv. Samo kada su dolazile čitave trupe, gostujući ansambl je predstavljan i slikom i tekstem na više strana, ponekad i u više uzastopnih brojeva: trupa Francuske komedije (*Comédie-Française* – u martu 1936. i u martu 1940), Drama Hrvatskog narodnog kazališta iz Zagreba (decembar 1938), Gejt teatar iz Dablina (*Gate Theatre* – april 1939), Drezdenska opera (*Opera Dresden* – februar 1941). Najviše pažnje je posvećeno razmeni gostovanja sa dramskim pozorištima iz Sofije (jun 1936) i Sarajeva (novembar 1940 / februar 1941) i sa Frankfurtomskom operom (maj 1938 / jun 1939) jer je trebalo napuniti sale i dati medijskog značaja saradnji sa tim velikim teatrima, a u isto vreme i promovisati uspehe naših umetnika. Najave i izveštaji sa ovih događaja objavljivani su u više brojeva. Tih godina Opera Narodnog pozorišta je redovno gostovala u Sarajevu, o čemu je *Scena* takođe izveštavala.

Glumačkoj školi, koja je nažalost trajala još samo tri godine, *Scena* nije posvetila dovoljno pažnje – osim najava ispitnih predstava, objavljene su svega jedna kratka reportaža i nekoliko fotografija.

Novitet su brojni napisi o istoriji našeg nacionalnog teatra; u skladu sa osnovnom koncepcijom, i ta tema je često posmatrana iz zabavnog ugla, ali objavljivani su i prepisi originalnih dokumenata koji su čuvani u arhivi Pozorišta – sa komentarima ili bez, tekstovi o prvim pokušajima organizovanja pozorišnog života u Srbiji, analitički tekstovi o istoriji Narodnog pozorišta. Autor tih napisa je bio uglavnom Živojin Petrović, koji je izučavao građu koja je bila preživela Prvi svetski rat i u to vreme se nalazila u pozorišnom arhivu. *Scena* je objavljivala i dugoročne planove i izveštaje o radu Narodnog pozorišta, izveštavala o promenama članova uprave, donosila analize problema sa kojima se Pozorište suočava i obaveštavala o tekućim pitanjima (povratak u zgradu Manježa, uspostavljanje matinea i omladinskih predstava i sl.).

Scena je povremeno izveštavala i o drugim pozorištima u Beogradu i u zemlji – posebnim dužim napisima ili kratkim vestima. Pratila je promene uprava, praizvedbe i druge repertoarske novitete, turneje, jubileje, uzajamna gostovanja pozorišta ili umetnika iz drugih gradova Jugoslavije, odlaske u inostranstvo, osnivanja seoskih teatar... Prednost je obično davala teatrima, predstavama, umetnicima koji su beogradskoj pozorišnoj publici i čitaocima tog glasila bili poznati. U tim napisima je Narodno pozorište slikano kao kuća ravnopravna sa teatrima u drugim velikim gradovima (zagrebačko, osiječko), koja svesrdno pomaže manjim teatrima (Amatersko, Omladinsko, Skopsko pozorište).

Glasilu je živo pratilo zbivanja u pozorištima Evrope i širom sveta, o kojima izveštava u rubrikama koje često menjaju nazive, ali imaju iste sadržaje: „Sitne vesti“, „Sa svih strana“, „Vesti sa sviju strana“, „Repertoarske vesti sa svih strana“, „Iz života na strani“, „Vesti i novosti“, „Umetničke vesti“... Teme su raznovrsne: poznati umetnici pišu nova dela, otvaranje novog teatra, repertoarski potezi pojedinih pozorišta, stilske tendencije, nove škole, eksperimenti, zakonodavne novine, aktivnosti festivala, novi konkursi i nagrade, proslave, jubileji; biografije znamenitih umetnika, vesti o bolesti i nekrolozi; požari u pozorištima, tehničke inovacije, egzotični oblici pozorišta, gostovanja umetnika ili trupa, istorija... Tu su i vesti o gostovanjima jugoslovenskih umetnika ili njihovih dela na inostranim scenama.

8 U sezoni 1936/37. objavljeni su nekrolozi glumcima Svetozaru Filipoviću – Čika Fili i Zorki Todosić.

9 Kao što su: Karel Čapek i Luidi Pirandelo; Karl Muk, dirigent Kraljevske opere u Berlinu; Felija Litvin, čuvena Vagnerova operna pevačica; Cvetana Tabakova, mlada bugarska operna pevačica koja je svojevremeno osvojila i beogradsku publiku...

10 Haruko Katajama, japanska igracičica za koju se verovalo da je bila uzor za lik u operi *Madam Baterflaj* ili „poznati britanski muzičar“ Arnold Dolmedž.

Kako i dolikuje glasilu koje se bavi umetnošću i kulturom, *Scena* se nije mešala u politiku, ali je bila prinuđena da prati i napredovanje fašizma i njegovog uticaja na kulturu, najpre u Evropi, a potom i u SAD. Ona je to činila kratkim vestima, bez komentara, zahvaljujući kojima se mogu jasno pratiti dva osnovna smera delovanja Rajha i njegovog vođe:

- velika materijalna i propagandna ulaganja u kulturu i umetnost arijevskog opredeljenja i
- jačanje cenzure i progona – svih drugih.

Scena je pisala i o estetičkim, etičkim, socijalnim, psihološkim aspektima teatra, o teoriji i praksi, o temama kao što su: drama, opera, balet, gluma, režija, scenografija i kostimografija, kritika, ali i zbivanja „iza kulisa“... Ponekad su objavljivana i direktna uputstva: piscima kako da pišu, rediteljima kako da pristupe dramskom ili operskom predlošku, upravnicima kako da sačine repertoar, kritičarima kako da ocenjuju predstave, publici kako da se ponaša u teatru... Svim tim temama *Scena* je pristupala na raznovrsne načine: od viceva i anegdota, pričica, kozerija, odlomaka iz tekstova stranih pozorišnih teoretičara i praktičara, misli poznatih pisca (u rubrikama „Umetničke vesti“, „Sitne vesti“, „Sa svih strana“, „Iz života na strani“... ali i van rubrika), ali i u vidu ozbiljnih teatroloških razmatranja, koja su se ređe javljala. U skladu sa osnovnom orijentacijom časopisa, ponekad je naglašavan edukativni aspekt, ali mnogo više informativni i zabavni, pa i praktični; ta tendencija se promenila tek pred početak rata.

U rubrici „Priča za međučin“, *Scena* donosi i u to vreme veoma popularne a u štampi praktično nezaobilazne – kratke priče, koje su samo retko iz nekog aspekta mogle da se povežu sa teatrom. Ostale zabavne sadržaje *Scena* je objavljivala u rubrikama koje se javljaju i nestaju – privremeno ili trajno, menjaju ime, obim i mesto u časopisu: „Malo rasonode“, „Humor“, „Mozaik“, „Zabava“, „Male šale“, „Anekdote“... (ili van rubrika, razbacane po celom knjižnom bloku). Broj anegdota, kozerija i viceva u pojedinim periodima varira. U skladu sa jačanjem feminističkog pokreta, časopis obiluje sadržajima posvećenim damama: praktični saveti, napisi o modi i modne ilustracije, tekstovi o poznatim ženama iz istorije, vesti o osvajanju novih profesija (žene kao dramski pisci, dirigenti), raznovrsni kurioziteti vezani za dame (osnovan ženski orkestar, prikazan komad samo sa ženskim likovima...).

Objavljivanje *Scene* je prekinuto šestoaprilskim bombardovanjem. Budući da nisu sačuvani svi objavljeni brojevi, sudeći prema zaglavljenim poslednjih sačuvanih primeraka iz svih šest sezona, ukupno je štampano sto trideset sedam brojeva (sl. 4). Glasilo znatno serioznije koncepcije pod nazivom *Srpska scena* Narodno pozorište je objavljivalo tokom Drugog svetskog rata.

Medijska slika Narodnog pozorišta u sopstvenim periodičnim izdanjima

Oba glasila Narodnog pozorišta koja su objavljivana u međuratnom periodu, osim raznovrsnih sadržaja kojima su pokušavala da informišu, edukuju i zabave pozorišnu publiku ali i širi auditorijum – potencijalnu publiku – u najvećoj meri donose sliku izdavača, našeg nacionalnog teatra. Svi ti sadržaji pružaju obiman materijal za analize različitih tema, iz različitih oblasti i aspekata. Između ostalog, oni stvaraju svojevrsnu sliku tog pozorišta u periodu između 1935. i 1941. godine, to jest njegove osnovne delatnosti – produkcije i tekućeg repertoara.



Sl. 4. Naslovna strana poslednjeg broja časopisa *Scena* (Izvor: МПУС, Б С 792)

Narodno pozorište je, u to vreme, izborom tema stranih komada pratilo savremene evropske tokove, pa su na sceni bile zastupljene:

- teme iz privatnog i društvenog života (izmenjena uloga porodice, emancipacija žena, socijalne razlike i konflikti, kritika buržoaskog društva, otkrivanje egzotičnih predela), kao i
- psihološki motivi (mentalna i emotivna stanja likova, mistika, snovi).

Teme domaćeg dramskog repertoara mogu se svrstati u:

- savremene (kritika ratnog profiterstva, socijalna raslojavanja i sukobljavanja, ljubavni problemi),
- mentalitetske (Nušićevi ali i komadi Pecije Petrovića) i
- psihološke (predsmrtna snoviđenja).

Za sve umetnosti u periodu posle Velikog rata tipično je javljanje brojnih novih stilova i mešanje žanrova. Prateći tu liniju, na repertoaru Narodnog pozorišta su bili: psihološka drama, socijalna drama, melodrama, satirična komedija, društveno karakterna komedija, avanturistički komad, vodvilj, komedija naravi...

U pogledu forme, komadi se mogu podeliti na:

- tradicionalne i
- eksperimentalne (niz naizgled nepovezanih priča koje se tek na kraju komada dovode u vezu; mešanje realizma i nadrealizma).

Operski repertoar je, naravno, bio manje sklon promenama. U još relativno mladom ansamblu i sa publikom u formiranju, uprava se nije upuštala u eksperimente već je postavljala klasične naslove, gradeći najpre takozvani „gvozdeni repertoar“. Na scenu su postavljana i neka od izvođački najzahtevnijih dela, poput *Kavaljera s ružom*, i neka danas manje poznata, koja su u ono vreme uživala popularnost na svetskim scenama. Podsticanje savremenog domaćeg stvaralaštva bilo je takođe značajno – između ostalih, u to vreme padaju praizvedbe opera *Durađ Branković* i *Ženidba Miloševa (Vilin veo)* i beogradske praizvedbe dela hrvatskih stvaralaca, *Ero s onoga svijeta* i *Nikola Šubić Zrinjski*.

Balet je u tom trenutku već imao postavke praktično svih velikih dela klasičnog repertoara (*Kopelija*, *Labudovo jezero*, *Žizela*, *Začarana lepotica*, *Don Kihot*). Osim praizvedbi čak tri savremena domaća celovečernja baleta te nove postavke *Ščelkunčika*, premijerno su izvođene jednočinke koje su po dve-tri, nekad i četiri prikazivane iste večeri, u različitim kombinacijama; u skladu sa vladajućim eklekticismom, postavljane su različitim koreografskim stilovima – od klasike do moderne plastike, obrađujući raznorodne teme – od grčkog mita do čiste apstrakcije.¹¹

Da bi zadovoljile dramaturške i rediteljske zahteve, scenografije su odražavale uticaje apstraktnih stilova, mešale realni i iredalni plan, postavljale se na rotacionu binu... Prema potrebi predstave, kostimi su bili od savremenih, realističnih, do groteskno-simboličnih.

Zaključak

Na osnovu materijala koji nam za poređenje našeg i inostranih teataru pružaju međuratni listovi Narodnog pozorišta u Beogradu *Pozorišni list* i *Scena* možemo zaključiti da se u decenijama između dva svetska rata naš nacionalni teatar nije razlikovalo od sličnih kuća zapadne pozorišne tradicije. On se na slične načine borio sa različitim krizama koje su obeležile taj period: ekonomskom, krizom publike i krizom kvalitetnih savremenih komada. Jedno od značajnih sredstava u toj borbi bila su upravo ova periodična glasila koja je objavljivalo Narodno pozorište.

11 O repertoaru Narodnog pozorišta tih godina više u: *Годишњак Народној позоришња у Београду*, сезоне 1934/35. до 1939/40; А. Радвановић, „Из архива Народног позоришта, Позоришни годишњак 1940–41“, *Театрон* 107, 1999; С. В. Цветковић, *Репертоар Народној позоришња у Београду 1868–1965*, Београд, 1966; М. Јовановић, *Балет Народној позоришња у Београду 1 – Првих седамдесет година*, Београд, 1994; Ј. Стевановић, *Београдска Опера и „Трубадур“ (1913–2003)*, Београд, 2013.

Prilozi Bogomira Aćimovića Dalme u *Nedeljnim ilustracijama* o francuskim izložbama i jugoslovenskim umjetnicima u Parizu

Katarina Jović

Bogomir Aćimović, poznatiji pod umjetničkim imenom Dalma, u rodnom mjestu nosi epitet „ukletog“ umjetnika, zaboravljenog još za života. Nekada priznatog laureata francuske Akademije zaista se dugo nije sjećala ni strana niti domaća javnost: „U našoj poslijeratnoj literarnoj praksi Dalma je smatran emigrantskim piscem, što je u potpunosti odredilo njegov tretman od strane oficijelne kritike.“¹ Ipak, kao svestrani autor koji je znatno učestvovao u kreiranju umjetničke stvarnosti, ostavio nam je dovoljno razloga da ga pamtimo.

Po zvanju slikar, vajar i književnik, Dalma je na umjetničkoj sceni ostavio traga i kao publicista. Rođen je 17. marta 1899. godine u Pljevljima. U vrtlogu rata, 1916. godine, nadareni gimnazijalac seli se u Francusku, te odmah nakon studija u Marseju i Monpeljeu prelazi u Pariz. Slikarstvu se posvetio kao učenik Kloda Monea, dok je vajarske vještine sticao od Fransoe Karlija, Žan-Antoana Enžalbera i Nauma Aronsona. Premda se tokom školovanja isticao odličnim uspjehom, stipendiju kulturnog društva „Prosvjeta“ prima tek od 1920. godine. Ipak, sačuvana dokumenta o Dalminom životu svjedoče o novčanoj pomoći koja je pristizala od generalnog konzula Kraljevine SHS u Marseju, što je vjerovatno uticalo na lojalnost kruni koju je Dalma do kraja života javno pokazivao.² Patriotska osjećanja isticao je u pjesničkom opusu koji mu je otvorio vrata ka francuskim intelektualnim krugovima, ali i u likovnoj kritici.³ Njegovo najpoznatije književno djelo *Jug... Zemlja ljepote* (*Midi... terre de beauté*), nagrađeno od francuske Akademije, ujedno je i zbirka duboreza i crteža – jedna od rijetkih javnosti poznatih riznica Dalminog likovnog stvaralaštva.⁴

O slikama Bogomira Dalme, mahom izgubljenim nakon umjetnikove smrti, saznajemo uglavnom na osnovu pisanih izvora. Prema jednom osvrtu koji je napisao Mihailo Svetovski za *Nedeljne ilustracije*,⁵ Dalminim platnima vladaju „topli izrazi“ impresionističke škole Kloda Monea. Među slikarima svog vremena, Bogomir Dalma se afirmisao kao pejzažista. Tokom višegodišnjih putovanja slikao je krajolike Francuske, Portugalije, Španije, Londona – mahom u ulju, pastelu ili tušu. Grupnim izložbama se predstavljao pariskoj javnosti već od završetka studija 1923. godine, a izlagao je i samostalno.⁶ Njegova djela mogla su se naći na Zimskom salonu (*Salon d’hiver*) i Salonu Nezavisnih (*Salon des Indépendants*), a osim u Parizu, izlagao je i u Briselu. Počasna diploma *Hors Concours* uručena mu je u Strazburu 1925. godine, a dvije godine kasnije učestvovao je na Međunarodnoj izložbi lijepih umjetnosti (*L’Exposition Internationale des Beaux – Arts*) u Bordou.⁷ U članstvo Naci-

1 M. Кнежевић, „Мало познати Далма“, *Брезнички записи* 16, Пљевља, 2005, 108.

2 U Monpeljeu je pohađao *École Régionale des Beaux-Arts*, a u Parizu *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. O životu i stvaralaštvu Dalme: M. Петровић, *Пљевља у документима 1918–1941*, СО Пљевља – Књижевни клуб „Далма“, Пљевља, 2004, 680–713. Prvi poznati biografski prilog na našem jeziku objavljen je u *Nedeljnim ilustracijama*: M. Световски, „Личност Богомира Аћимовића Далме“, *Недељне илустрације* 13, 1931, 2–3.

3 Pogledati: „Elegija o Pljevljima“ (1924) ili „Naša kasaba“ u: B. Aćimović Dalma, *Pesme gneva i pobeđe – Oči večnosti*, The Fortune Press, London, 1945.

4 Knjiga je objavljena u Parizu 1933. godine, a kod nas je prevedena tek 2013. godine. Pogledati: B. Аћимовић Далма, *Југ... Земља љепоше*, Књижевни клуб „Далма“, Пљевља, 2013.

5 Световски, „Личност Богомира Аћимовића Далме“, 2–3.

6 Prema jednoj biografiji, od 1924. godine imao je svake godine po jednu samostalnu izložbu. Pogledati: U. Bećović, *Kulturna radnота Pljevalja (XX vijek)*, Književni klub „Dalma“, Pljevlja 2001, 14.

7 M. Петровић, „Богомир Аћимовић Далма: Свестрани стваралац из плејаде истакнутих Пљевљака“, *Гласник Завичајној музеја* 5, Пљевља, 2006, 163–186, 166.

onalne akademije lijepih umjetnosti u Parizu primljen je 1932. godine, a kao član Udruženja likovnih umjetnika, sa jugoslovenskim slikarima i vajarima nastupao je u Galeriji „Bernajm Žen“ (Bernheim Jeune) 1939. godine.⁸ Tom prilikom predstavio je dva pejzaža doline Šeran u Savoju „snažnog i delikatnog kolorita“, te biste Karla Litena i Žozefa Delteja – skulpturu „snažne izražajnosti, izuzetno izvajanu, jasnu i vernu“.⁹ Vajarski senzibilitet Bogomira Dalme budio je pažnju kritičara, a u domaćoj štampi su se isticale jasnoća i vjernost njegovih djela, osjećajnost, plemenitost, životnost, izražajnost i klasična ljepota u kojoj se ogleda unutrašnji život.¹⁰

Prema riječima Svetovskog, Dalma je bio čovjek kosmopolitskog duha. Upamćen je kao nostalgичni patriota – Jugosloven, ali i „gospodin savršene francuske aklimatizacije“.¹¹ Za Dalmu se govorilo da je rođen u Pljevljima a „vaspitan u Francuskoj“.¹² Kao saradnik prilikom osnivanja francuskog odeljenja u Muzeju kneza Pavla 1936. godine, bio je i zastupnik bliskih odnosa između dvije zemlje – što je isticao u pismima koja su pristizala iz Pariza u Beograd. S druge strane, u Francuskoj je slavio jugoslovensku Krunu, o čemu svjedoče dva članka objavljena u francuskoj štampi 1931. godine: „Princ Pavle jugoslovenski regent“ i „Muzej Kneza Pavla“.¹³ Svoju ljubav prema domovini iskazivao je i darivanjem. Muzeju kneza Pavla u Beogradu poklonio je djela u vrijednosti od ukupno trideset hiljada franaka, među kojima su bile i slike francuskih majstora.¹⁴ Ipak, nekoliko godina kasnije, sa teškim zapaljenjem pluća i u potpunoj nemaštini, iz Pariza piše molbu knezu Pavlu za finansijsku podršku u vrijednosti od svega hiljadu franaka.¹⁵ U još uvijek nedovoljno razjašnjenim okolnostima, glad i siromaštvo pratili su ga do posljednjeg dana. Preminuo je u Londonu 1963. godine.

Dalma – likovni kritičar

Premda je za života uglavnom boravio u Francuskoj, Dalma je na beogradskoj umjetničkoj sceni učestvovao kao likovni kritičar. Pisao je iz Pariza i objavljivao članke u beogradskoj štampi, prenoseći duh francuske umjetničke pozornice. U *Nedeljnim ilustracijama* je 1931. i 1932. godine objavio dvadeset članaka praćenih ilustracijama. Dalmina likovna kritika do sada nije analizirana sa stručnog aspekta, ali su neki njegovi tekstovi prikupljeni i publikovani.¹⁶ Tokom ovog istraživanja, uz analizu ranije prikupljenih priloga, otkriveno je i protumačeno devet novih članaka koje je napisao za *Nedeljne ilustracije*.

Dalmini kritički osvrti obiluju impresijama i lirskim sentimentom. Opisujući retrospektivnu izložbu Antoana Burdela u muzeju Oranžerije (*De l'Orangerie*),¹⁷ Dalma prenosi atmosferu izložbenog prostora sa „grandioznim figurama“ u kojima prepoznaje „gorku melanholiju“ i „nadčovečanski dah“. Djela oživljava epitetima kao što su „vizionarske oči“ ili „senzualna usta“, prenoseći čitaocu sopstvene utiske. Ističe psihologizaciju lika kao bitan aspekt kreacije, ali bez analize umjetničkih tehnika kojima se takav utisak postiže. Uz pozitivne, iskazuje i negativne sudove – kako prema umjetnicima i njihovim djelima, tako i prema pokroviteljima i organizatorima izložbi. Primjer takvog ostvrtta je kritika gradske vlasti da su izložile jedan „potpuno promašeni“ Burdelov spomenik. Osim govora o drugim stvaralocima, Dalma često koristi priliku da napiše i nešto o sebi te iz pomenutog članka saznajemo da je radio bistu Burdelovog prijatelja Osipa Lurija, ali i da je samog Bur-

8 O Dalminom članstvu u Udruženju likovnih umjetnika u: Петровић, *Пљевља у документима...*, 707. O izložbi: *Истѐо*, 707–708; 710–711.

9 Opis iz onovremene kritike objavljene u francuskoj štampi u: *Истѐо*, 707–708. Radna tabela pronađenih Dalminih radova: Петровић: „Богомир Аћимовић Далма...“, 172–173.

10 U *Nedeljnim ilustracijama* su objavljene reprodukcije Dalminih djela: biste Emila Omana, Emila Verharena, Žozefa Delteja, glumca Eskanda, đurđijanske princeze, Jelene Savojske, Karla Litena, Vojina Spaljškovića.

11 Световски, „Личност Богомира Аћимовића Далме“.

12 Анон., „Наши уметници на изложби независних у Паризу“, *Политика*, 31. април 1930, 4. Као документ број 390. објављено у: Петровић, *Пљевља у документима...*, 680.

13 *Истѐо*, 680–683.

14 Bistu Emila Verharena poklonio je Muzeju savremene umjetnosti u Beogradu, kao i portret u bronzi Divne Veković, bistu Karla Litena i tri skulpture u gipsu: „Glavu dječaka“, „Misao“ i „Glavu djevojke“. Dokument sa podacima o donaciji otkriva i da je Dalma bio počastvovan titulom viteza. *Истѐо*, 680.

15 Sačuvana pisma objavljena u: *Истѐо*, 705–709.

16 Pogledati: *Истѐо*, 680–713. Za potrebe ovog istraživanja pristupilo se originalima.

17 Б. Аћимовић Далма, „Изложба Антоана Бурдела у Паризу“, *Недељне илустрације* 14, 1931, 4–5. Као документ под бројем 394, прилог је објављен у: Петровић, *Пљевља у документима...*, 685.

dela često sretao u ateljeima Naoma Aronsona i Alfreda Pine, sa kojima se družio. Opisi tih susreta su potpuno sentimentalni i poetski: darom pjesnika, Dalma svjetlost na Burdelovom čelu predstavlja kao „odblesak njegovog unutrašnjeg života, koji su često pohodile Božanske misli“.

Često u svojim člancima Dalma ističe one stvaraoce koje je smatrao „pretečama“ sopstvenih uvjerenja. U članku „Prva izložba remek-dela iz muzeja provincije – francuska škola XVII i XVIII stoljeća“¹⁸ izdvaja Fragonara kao sjajnog koloristu i osloboditelja umjetnosti. Kao da nalazi mjesto u plejadi velikih francuskih majstora, članku prilaže i reprodukciju svog pejzaža Kap-Brena u Tulonu.

Dalma se ne suzdržava da čitaocima predstavi sopstvena djela, ali ni patriotska osjećanja, gdje god prilike to dozvoljavaju. U članku „Međunarodna izložba vizantijske umjetnosti u Parizu“¹⁹ ističe poštovanje vizantijske tradicije u francuskim krugovima, a pohvalu sopstvenog učitelja iskazao je člankom „Klod Mone slikar svetlosti“²⁰. Predstavljajući hijerarhiju slikarskih pravaca i umjetničkih centara, naglašava „trijumf impresionizma koji je, ne treba zaboraviti, rođen u Francuskoj, pod mađjskim kičicama ovog velikog umetnika“. Uz deskriptivni, u osvrtu preovladava lirski pristup, osobito u pohvalama Moneovog slikarstva koje naziva „božanskom ekstazom očiju“ pred „prolaznim lepotama prirode koje umeju tako duboko, ponekad gotovo bolno, da zanose naše duše, željne onoga što u sjaju nijansa prolazi, i što se neće nikad povratiti pod istim aspektom“.

Do sada stručnoj javnosti nepoznati članci iz *Nedeljnih ilustracija*, objavljeni 1931. i 1932. godine, značajno svjedoče o Dalminim pogledima na umjetnost. U članku „Međunarodna kolonijalna izložba u Parizu“²¹ deskriptivno su predstavljeni prostor i uređenje paviljona. Lični ukus autor demonstrira selekcijom skulptura o kojima će govoriti, a ocjenjuje monumentalnost, originalnost, snagu, emociju i tehniku izvođenja. Premda detaljnija argumentacija izostaje, Dalma daje vrijednosni sud te zaključuje „da je francuska umetnost uvek prva u svetu“.

Člankom „Tri retrospektive u Parizu“²² predstavlja izložbe Ežena Dofena, Renea Menara i Đovanija Boldinija u pariskom Salonu te govori i o sopstvenom poznanstvu sa umjetnicima. Uz snažne

18 B. Aćimović Dalma, „Prva izložba remek-dela iz muzeja provincije – francuska škola sedamnaestog i osamnaestog stoleća“, *Недељне илустрације* 18, 1931, 6–7. Kao dokument br. 395 objavljeno u: Петровић, *Пљевља у документима...*, 686–687.

19 B. Aćimović Dalma, „Међународна изложба византијске уметности у Паризу“, *Недељне илустрације* 29, 1931, 4–5. Prilog objavljen kao dokument br. 400 u: Петровић, *Пљевља у документима...*, 695–696.

20 B. Aćimović Dalma, „Клод Моне сликар светлости“, *Недељне илустрације* 40, 1931, стр. 6–7. Prilog objavljen kao dokument br. 401 u: Петровић, *Пљевља у документима...*, 697–698.

21 B. Aćimović Dalma, „Међународна Колонијална изложба у Паризу“, *Недељне илустрације* 25, 1931, 2–3.

22 B. Aćimović Dalma, „Три ретроспективе у Паризу“, *Недељне илустрације* 27, 1931, 6–7.



Sl. 1. Bogomir Aćimović Dalma, „Krizna slikarstva u Parizu“, *Nedeljne ilustracije*, 1932. (Izvor: Narodna biblioteka Srbije, Beograd)



Sl. 2. Bogomir Aćimović Dalma, „Музеј Клемансо у Паризу“, *Недељне илустрације*, 1932. (Извор: Народна библиотека Србије, Београд)

u nastavku iznosi sopstvene preference: „Mi smo uvek voleli istinske i prave umetnike, one koji se bore za sve što je lepo, istinski, poetično, duboko, blisko prirodi i veran odblesak života.“

Premda u nekim člancima govori oštrim kritičarskim tonom, druge koristi kako bi u potpunosti izrazio poetsko u sebi. Primjera radi, članak „Музеј Клемансо у Паризу“²⁶ pruža slikoviti opis šetnje u društvu sobara Albera, sa maštovitim dijalozima i refleksijom utisaka (sl. 2). Svoju ljubav prema starim majstorima iskazuje u tekstu „Изложба португалске уметности у Паризу“²⁷ vjerujući da umjetnost ukazuje na domete naroda. Premda sporno i riskantno, takvo uvjerenje je pokušao da dokaže i opisima djela jugoslovenskih umjetnika koji su izlagali u Паризу, sa patriotским sentimentom.

Članak „Наши уметници у Паризу: Никола Марковић“²⁸ napisao je da bi „ispravio nepravdu“ o umjetniku poznatom u Francuskoj, ali „gotovo sistematski ignorisanom“ od naših kritičara. Markovića, koji je izlagao u Galeriji „Ekal“, predstavlja „akvarelistom prvog reda“, „suptilnim koloristom i pesnikom boja“, koji je „u svoju umjetnost uneo sve vrline svoje rase i rodnog kraja: istrajnost, razumevanje za istinito i lepo, poštenje i dostojanstvenu skromnost“. Na ovom mjestu, Dalma posredno

utiske koje je iznosio, Dalma je znao prenijeti i ravnodušnost prema nekim umjetničkim djelima – u članku „Poseta muzeju Šere u Nici“²³ opisuje „impresivni“ prostor, ali za djela kaže da su „časna i ništa više“.

Člankom „Jesenji salon u Паризу“ ocjenjuje umjetničke pravce,²⁴ odbacujući akademizam ali i futurizam, „nepotrebne ekscentricitete“ i „kubistička dosadna pravila“, te uvažavajući djela koja daju „dokaz prečišćavanju vrednosti“. Osim „prvoklasnih i misaonih radova“, cijeni „prijatne i poštene, vrlo lepo shvaćene i poetično ili realistički date slike“. Savremeno doba smatra „vremenom krize od bankrotstva trgovine boja i slikarskog pribora“.

Slični osvrti nastaviće se i u članku „Križa slikarstva u Паризу“²⁵ u kojem kritikuje „zlatno, ali glupo vreme, kad su se sve slike mogle prodati, blagodareći reklami i snobizmu“, dok su se platna kupovala „ne po prednosti već po veličini ili prema stepenu ekscentriciteta i hermetičnog prikazivanja“ (sl. 1). Takvim osvrtima Dalma sudi novim slikarskim pravcima, zamjerajući i umjetnicima i likovnoj kritici i tržištu, a

23 Б. Аћимовић Далма, „Посета музеју Шере у Ници“, *Недељне илустрације* 43, 1931, 6–8.

24 Б. Аћимовић Далма, „Јесењи салон у Паризу“, *Недељне илустрације* 49, 1931, 10–11.

25 Б. Аћимовић Далма, „Криза сликарства у Паризу“, *Недељне илустрације* 2, 1932, 6–7.

26 Б. Аћимовић Далма, „Музеј Клемансо у Паризу“, *Недељне илустрације* 12, 1932, 6.

27 Б. Аћимовић Далма, „Изложба португалске уметности у Паризу“, *Недељне илустрације* 31, 1931, 29–30.

28 Б. Аћимовић Далма, „Наши уметници у Паризу: Никола Марковић“, *Недељне илустрације* 52, 1931, 5. Prilog je objavljen kao dokument br. 402 u: Петровић, *Пљевља у документима...*, 699.

uzdiže ne samo sopstveno porijeklo već i iskustvo, ukazujući na sticanje „žiga prefinjenosti i skla- da“ tokom dugog boravka u Parizu.

Članak „Četiri jugoslovenska slikara u Parizu“,²⁹ o kojem se takođe do sada nije govorilo u stručnoj literaturi, predstavlja jedan od prvih Dalminih osvrtu na jugoslovensko slikarstvo. Posvetio ga je „četvorici jugoslovenskih prijatelja“ koji su 1931. godine izlagali u Galeriji „Bernajm Žen“ – Milivoju Uzelcu, Marku Čelebonoviću, Milu Milunoviću i Stojanu Aralici – sa uvažavanjem govoreći o svakom ponaosob. U slikama Milivoja Uzelca prepoznaje topli kolorit i „rafiniranu“ harmoniju boja, „odvažno“ komponovanu sa „gipkim“ formama. Ne suzdržava se savjeta i sugestija, te umjetniku predlaže da češće slika cvijeće na kojem dočarava suptilnost nijansi. Smatra ga „najoriginalnijim“ među njima, ali primjećuje nedostatak „atmosfera“ u nekim pejzažima. S druge strane, „lepo izrađenu atmosferu“ i „diskretnu draž“ zapaža u Čelebonovićevim pejzažima, ali i „labav“ crtež koji „škodi“ cjelini. Ni tog „još neizgrađenog, ali već dosta suptilnog umetnika“ Dalma ne štedi savjeta, te ga upućuje da proučava djelo Eduara Vijara. Bez mnogo riječi, hvali originalnost Mila Milunovića, a Stojana Aralicu savjetuje da slika pejzaže. U njegovim djelima primjećuje „sretno izmešane boje koje zasenjavaju“, ali i „varljivo slikarstvo“ sa „mnogo razbacanog bogatstva i talenta koji će, vremenom sređeni, dati jednog odličnog koloristu“.

Dva članka pod nazivom „Veliki pariski salon“, objavljena u nastavcima, treba smatrati uvodom u tekstove „Jugosloveni u pariskom salonu“ i „Skulptura u pariskom salonu“.³⁰ Prilogom o Velikom pariskom salonu Dalma upoznaje čitaoca sa konceptom, organizatorima, učesnicima i vrijednostima izloženih djela. Govoreći o ulozi kritičara, koristi priliku da istakne sopstvenu poziciju stavom da treba isticati samo djela „koja se impoziraju svojom moći ili draži, svojim dekorativnim osobinama ili prefinjenošću svojih boja, ili uzbuđenjem koje iz njih zrači“. U članku „Skulptura u pariskom salonu“, Francusku naziva „zemljom dobre skulpture“ sa „zakonima logike i ekilibra“.

Nakon ukazivanja na značaj Velikog salona u Parizu, Dalma piše i prvi članak o Jugoslovenima u Pariskom salonu, 1931. godine (sl. 3). Skromno i rijetko učešće naših umjetnika smatra rezultatom ocjena „vrlo strogog žirija“. Članak prate biografski podaci, nazivi djela i komentari. Govori o svakom ponaosob, a počinje sa „velikim majstorom svetskog glasa“ Pajom Jovanovićem, čiji je portret



Sl. 3. Bogomir Aćimović Dalma, „Jugosloveni u pariskom salonu“, *Nedeljne ilustracije*, 1931. (Izvor: Narodna biblioteka Srbije, Beograd)

29 Б. Аћимовић Далма, „Четири југословенска сликара у Паризу“, *Недељне илустрације* 20, 1931, 17.

30 Б. Аћимовић Далма, „Велики париски салон“, *Недељне илустрације* 21, 1931, 2–3; „Велики париски салон – Удружење француских уметника“, *Недељне илустрације* 22, 1931, 2–3; „Југословени у париском салону“, *Недељне илустрације*, 23, 1931, 2–3; „Скулптура у париском салону“, *Недељне илустрације* 24, 1931, 4–5. Прилози објављени као документ бр. 396–399 у: Петровић, *Пљевља у документима...*, 688–694. О Великом париском салону писао је и за *Pravdu*. Pogledati: *истио*, 700–701.

kraljice Marije izrazio „dobrotu Njenog srca, svu plemenitost Njene duše, draž i lepotu crta“. Nikolu Jeremića smatra „odličnim koloristom“ i pejzažistom, a za njegovu sliku „Pristanište La Rošel u podne“ vjeruje da bi kao muzejski eksponat služila „dostojno renomeu naše zemlje“. U djelima Vuke Velimirović primjećuje snagu, pronicljivost i energičnost. Govoreći o skulpturi, pominje i sopstvene radove: bistu francuskog romansijera Žozefa Deltija i belgijskog tragičara Karla Litena i jednu sliku iz Provanse, za koju kaže da je namijenjena pariskom muzeju. Uz članak prilaže fotografije biste Karla Litena i skulpture „Misao“. Uz pomen eminentnih kritičara svog vremena, članak dovršava poetičnim zapažanjem o odnosu umjetnika i umjetničke kritike: „Jer su umetnici kao i deca, oni žive od iluzija, i sa njima umiru, misleći na slavu, za koju pesnik Moris Rostan, poetično kaže da obmanjuje žive ljude i održi obećanja samo mrtvima.“ Ukazujući na sopstvena poznanstva, nastavlja: „Tu je pesmu meni božanstvena Sara Bernar recitovala“, uz stihove.

Novi članak o Velikom pariskom salonu, koji je za *Nedeljne ilustracije* napisao 1932. godine (sl. 4),³¹ koristi da predstavi organizaciju i, prema sopstvenom sudu, najznačajnija izložena djela. Za razliku od tog do sada neobjavljenog članka u stručnoj literaturi, drugi dio članka „Jugosloveni u pariskom salonu“³² iz 1932. godine ranije je pronađen. U njemu, Dalma zamjera našim umjetnicima koji se „boje duha i evolucije ovog slavnog zvaničnog Salona“, ističući da svega četvorica izlažu. Kod naših umjetnika prepoznaje strah od neprihvatanja te „čudno i skroz neopravdano nepoverenje“ prema Salonu u kojem „jedino nema mesta mračnim i sterilnim pokušajima hibridne internacionalne umetnosti koja je negacija svega što je prirodno, istinito“. Komitetu „Cvijete Zuzorić“ predlaže da u saradnji sa Glavnim komitetom svih salona u Beogradu priredi izložbu koja bi „najzad upoznala“ našu publiku sa njihovim „smerom i evolucijom“. Govoreći o umjetnicima ponasob, ističe uspjehe i osobenosti njihovih djela. Ovoga puta, subjektivni doživljaj prati i klasična ikonografska deskripcija. Najzad, u završnim redovima pominje i sopstveni lik i djelo, manirom objektivnog naratora, u trećem licu. „G. Bogomir Dalma“, prema tom članku, izlaže jedan pejzaž iz Sen Tropea i dvije biste: pariskog glumca Eskanda i „našeg eminentnog velikog i omiljenog prijatelja g. Emila Omana, profesora na Sorboni, istoričara slovenskih naroda“. Umjesto opisa djela, Dalma se zadržava isključivo na isticanju ugleda portretisanih ličnosti. Uz članak prilaže i fotografiju Eskandove biste, koju je sam izradio.

Krajem 1932. godine Dalma piše o novoj Izložbi jugoslovenskih umetnika u Parizu³³ u Galeriji „Žorž Peti“ (*Georges Petit*). Članak još jednom otvara riječima o „majstorskim“ djelima Paje Jovanovića – realističnim portretima „punim unutrašnjeg života, koja čini čast autoru“. „Privlačnim“ smatra i djela njegovog brata Svetislava Jovanovića. Milivoje Uzelac je za njega jedan od najboljih slikara svoje generacije sa „darom za kompoziciju“. Platno „Slikar“ predstavlja „glorifikaciju integralnog nudizma“, sa slobodnim tumačenjem da je „svakako Jugosloven“ na njemu predstavljen, „lep kao Belvederski Apolon“. Premda Uzelcu zamjera podložnost tuđim uticajima, u djelima Dušana Jankovića hvali citate japanskog slikarstva. Afirmiše i slikara Nikolu Jeremića, koji, prema Dalminim riječima, podražava Albera Markea. Još jednom u trećem licu pominje sebe, uz podatak da je „ankuražiran od genijalnog Klod Monea“, te da kao impresionista izlaže sedam pejzaža sa juga Francuske. Pojedinačno komentariše i djela Borisa Pastukhova i Mila Milunovića, a Sonju Kovačić hvali kao jedinu slikarku sa „pravim umetničkim temperamentom“. Kod Konjovića sad već razočarano primjećuje „prezir realnog“. Podržava slikarstvo Jefte Perića, ali „namerno deformisan“ autoportret Jovana Zonjića smatra „prezirom formi“. Nikolu Markovića ističe kao „jednog od naših najboljih akvarelista“, dok u „rafiniranim“ slikama Marka Čelebonovića primjećuje uticaje Manea. Posebno hvali „buru misli i ideja“ u radovima Vuke Velimirović. Govoreći o vajarima, još jednom pominje sopstveni rad, predstavljajući djela koja je izložio: bistu Emila Verharena, Karla Litena, Žozefa Deltija, Divne Veković, Vojina Spaljovića, Emila Omana (uz fotografiju) i jednu glavu „Misao“. Posljednju riječ posvećuje organizatorima.

Dalma tih godina za *Nedeljne ilustracije* piše kao jedini izvjestilac iz Francuske, ali i kao jedan od rijetkih dopisnika koji su govorili o međunarodnoj umjetničkoj sceni. To je bio značajan dopri-

31 Б. Аћимовић Далма, „Велики париски салон“, *Недељне илустрације* 24, 1932, 14–15.

32 Б. Аћимовић Далма, „Југословени у париском салону“, *Недељне илустрације* 27, 1932, 8–9. Prilog je objavljen kao dokument br. 404 u: Петровић, *Пљевља у документима...*, 702.

33 Б. Аћимовић Далма, „Изложба југословенских уметника у Паризу“, *Недељне илустрације* 50, 1932, 26–27. Prilog je objavljen kao dokument br. 405 u: Петровић, *Пљевља у документима...*, 703.

nos za pomenuti zabavno-poučni beogradski list koji nije imao stalnu rubriku posvećenu likovnim umjetnostima. Časopis koji je u to vrijeme izlazio u uredništvu Dragomira Stojadinovića tematski je obuhvatao novosti iz umjetnosti i kulture, popularne kulture, sport, odlomke iz književnosti, ilustrovani dječji kutak, stranice posvećene muškarcima, te zasebno ženama, intervjuje, savjete, misli i izreke, vijesti iz nauke, odabrane teme iz istorije, aktuelnosti iz Evrope i svijeta te poglavlja o „drugim“ narodima. Dalma je aktivno pisao za *Nedeljne ilustracije* 1931. i 1932. godine. Ipak, u godinama koje su uslijedile, povlači se iz likovne kritike i prestaje objavljivati tekstove u tom časopisu. O izložbama jugoslovenskih slikara u Parizu brojevi *Nedeljnih ilustracija* iz 1937. godine nisu dali nikakva svjedočanstva, dok se 1939. godine njima bave drugi autori.

Na osnovu sadržaja i brojnosti njegovih članaka u *Nedeljnim ilustracijama* 1931. i 1932. godine, Dalma se može istaći kao jedan od dvojice najznačajnijih kritičara koji su čitaocima tog lista prenosili vijesti o umjetničkom životu. Drugi je Prvoslav Karamatijević, takođe umjetnik. U brojevima iz 1931. godine, umjetnički osvrt na događaje iz Evrope obuhvatao je, osim pomenutih Dalminih članaka, i članke o Luvru, čehoslovačkoj umjetnosti, preseljenju izložbe njemačke savremene umjetnosti iz Beograda u Zagreb, o Međunarodnoj kolonijalnoj izložbi u Parizu. Jedini članak koji je uz Dalmine 1932. godine posvećen izložbenim događajima iz svijeta jeste jedan osvrt na Svjetsku izložbu u Čikagu. Takođe, te godine se, sem Dalme, u *Nedeljnim ilustracijama* niko nije obazirao na Jugoslovane u Pariskom salonu. S druge strane, Dalma ih je afirmisao kao jedinstvenu grupu jugoslovenskih umjetnika u Parizu, kojoj je i sam pripadao, te se nije suzdržavao predstaviti raznolikost njihovog stvaralaštva.

Zaključak

Pisanje o umjetnosti Bogomira Aćimovića objedinilo je njegovu poziciju stvaraoca, pisca i kritičara. Dalma se ponegdje obraća jednostavnim jezikom razumljivim javnosti, a ponegdje jezikom pjesnika. Iz priloženog primjećujemo ne samo deskriptivne prikaze izložbi, kakvi su bili dominantni u umjetničkoj kritici sa početka četvrtre decenije, već i jasan sud, hijerarhiju djela, umjetnika, centara, pravaca i izložbi. Taj sud počiva na sopstvenom utisku i nije uvijek praćen analitičkom argumentacijom. U nekim segmentima Dalmine kritike, ipak, zapaža se i sintetičko osmatranje. Na to upućuju zaključci Dalminih tekstova, koji teže formativno djelovati na izgradnju ukusa čitalačke publike.

Podučavanje čitalaca i usmjeravanje estetskih normi uočljivi su u svakom Dalminom članku. Odbacujući ekscentričnost, za koju je smatrao da izvire iz „robovanja“ modernim teorijama, Dalma



Sl. 4. Bogomir Aćimović Dalma „Veliki pariski salon“, *Nedeljne ilustracije*, 1932. (Izvor: Narodna biblioteka Srbije, Beograd)

je zastupao ideju da jedino dovoljno daroviti umjetnici mogu izbjeći formule i dostići originalnost. U skladu sa tim uvjerenjem, Dalma podržava stariju generaciju modernih stvaralaca – impresionističku školu kojoj i sam pripada. Dok govori o djelima starih majstora, bira sebi konceptualno bliske pravce, kao što je francuski rokoko.

Od slikara svoje generacije očekuje da se vrate prirodi, impresionizmu ili postimpresionizmu, u kojem je struktura forme i organizacija kompozicije propraćena izražajnošću emotivnog odnosa. Ta priroda posebno je važna za Dalmu. Pejzaž je za njega stanje duše, u kojem se osjeća „melanholija“ ili „ljupkost“, u kojem se vidi lijep, istinski, poetičan odnos prema prirodi i životu. Takvo slikarstvo, bez akademskih i futurističkih upliva, za Dalmu je jedini put ka vjernom i istinskom prikazu. U skulpturi, realizam prepoznaje u snažnim psihološkim izrazima koji kamenu daju unutrašnji život i „temperament“. Ipak, zahtijeva i mjeru, unutrašnju logiku i razum te smatra da se suvišnim romantizmom dobija lažan i izvještačen prikaz.

U skladu sa tim, teško je ne pomisliti da je prostor likovne kritike koristio i kao mogućnost afirmacije sopstvene umjetničke persone – i reprodukcijama svojih djela i prenosom vrijednosti koje zastupa. Njegovi stavovi su u saglasju sa dominantnim osjećanjem da je vrijeme velikih eksperimenata prošlo te sa potrebom za predahom od učestalih „izama“. U vjerovanju da se sada umjetnost stvara u fazi zrelih ideja i sigurnog izraza, Dalma tih godina nije bio usamljen.³⁴

Kritici Bogomira Dalme bi se moglo zamjeriti na razdvajanju i zasebnom tumačenju boje, oblika, crteža i kompozicije u umjetničkim djelima, što se kao nedostatak umjetničke kritike raspoznaje još krajem četvrte decenije.³⁵ Takođe, iz perspektive savremene umjetničke kritike, svakako bi mu se zamjeralo prenaplašeni ideološki uplivi i nesputani, emotivno obojeni zaključci. Ipak, Dalma je težio ponuditi kritički osvrt ka cjelokupnom umjetničkom sistemu iz vremena u kojem i sam stvara: umjetnicima i njihovim djelima, likovnoj kritici, publici i tržištu. Premda takav kriticizam nije dominantno počivao na argumentovanim i analitičkim tvrdnjama, Dalma je otvarao polemike o ukusima, stilovima, stavovima i događajima iz svijeta umjetnosti, koje su doprinosile edukativnom karakteru časopisa *Nedeljne ilustracije*. Najзад, isticanje ličnog afiniteta u onovremenoj beogradskoj kritici nije bilo rijetka pojava, a polemike o stilovima nalazile su se u srži razgovora o umjetnosti. Bogomir Dalma je informisao beogradsku javnost o savremenom umjetničkom životu Francuske, a njegovi članci i danas predstavljaju vrijedna svjedočanstva o produkciji jugoslovenskih umjetnika i percepciji njihovog stvaralaštva u Parizu.

34 O pristupima i metodama onovremene likovne kritike kod nas: Л. Трифуновић, *Српска ликовна кријтика*, Српска књижевна задруга, Београд, 1967, 22–33. О перспективи критичарског односа умјетника: Ј. Денегри, „Париски критичарски дневник Петра Добровића“, *Зборник Народној музеја* 18/2, Београд, 2007, 449–455; Осим тога, М. Протић, *Идеје српске уметничке критике и теорије 1900–1950*, Музеј савремене уметности, Београд, 1981.

35 На примјер, о томе је писао Сава Поповић у тексту „О критички ликовне уметности“ из 1940. године. Погледати: Трифуновић, *Српска ликовна кријтика*, 328–332.

Prikaz dela jugoslovenske umetnosti iz Likovne zbirke Etnografskog muzeja u Beogradu

Vjera Medić

Istorijat formiranja zbirke

Godine 1901, kada se Etnografsko odeljenje izdvojilo iz Narodnog muzeja u zasebnu instituciju, formiran je prvi specijalizovani muzej za tu vrstu građe na Balkanu. Osim osnovnog fonda, prikupljanog za Narodni muzej od 1844. godine, Etnografski muzej u Beogradu je započeo aktivnije prikupljanje predmeta i oblikovanje muzejskih zbirki, koje su predstavljale osnov za naučna istraživanja kao jedan od osnovnih aspekata delatnosti te institucije. U resistematizovanoj organizaciji rada po odeljenjima, 1925. godine formirano je Ilustrativno odeljenje sa zbirkom umetničkih dela i specifičnom formom vizuelne dokumentacije muzejskih predmeta. Planirani, kontrolisani razvoj te zbirke oblikovane po pravilima savremene muzeologije, međutim, neretko je prekidan, što se odrazilo i na sadržaj, način čuvanja i istraživanje tog muzejskog fonda. Period između Prvog i Drugog svetskog rata jedan je od najznačajnijih u istorijatu delatnosti te muzejske institucije, obeležen pre svega pojačanim naporima za obnavljanje rada nakon velikih ratnih stradanja. Poslovi prikupljanja novih predmeta, obnavljanja i ažuriranja dokumentacije intenzivno su obavljani do 1949. godine, postepenim uključivanjem i izložbene delatnosti.

U Ilustrativno odeljenje Etnografskog muzeja 1936. godine iz Muzeja kneza Pavla su prebačeni kolekcija građanskih portreta, dela srpskog slikarstva 19. veka¹ i kolekcija akvarela Nikole Arsenovića (Retfala, 1821 – Beograd, 1885) sa prikazima autentične narodne nošnje 19. veka sa celokupnog južnoslovenskog prostora. Iste godine je, nakon izložbe u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“, otkupljena kolekcija slika rumunskog slikara, litografa i fotografa Karola Pop de Satmarija (1812–1887), pod nazivom „Stare slike iz Jugoslavije“. Čini je pedeset devet akvarela i crteža scena sa predstavama beogradskih trgova, na kojima je Satmari 1849–1885. godine zabeležio život njegovih stanovnika. Taj fond je u međuratnom periodu obogaćen i priložima drugih državnih institucija (Privrednog muzeja, Ministarstva inostranih dela), kao i individualnim poklonima.² Ta dela, nastala početkom i sredinom 19. veka, čine osnovu današnje Likovne zbirke. Delatnost Ilustrativnog odeljenja u oblasti muzejske dokumentacije obeležena je velikim brojem crteža, akvarela i slika³ namenski izrađenih za potrebe dokumentovanja, objavljivanje ili izlaganja. Reč je o radovima umetnika povremeno, honorarno i stalno angažovanih u Etnografskom muzeju. U nizu preoblikovanja muzejskih zbirki u drugoj polovini 20. veka mnoga od tih dela su uvrštena u fond zbirke.

Sadržaj Likovne zbirke Etnografskog muzeja

Danas je u dokumentaciji Likovne zbirke evidentirano oko 5.000 inventarnih jedinica, klasifikovanih prema vrsti umetničkih dela i vremenu nastanka. Brojnost i raznolikost likovnih dela u instituciji specijalizovanoj za etnografske predmete predstavljaju osnovni izazov za adekvatno čuvanje, preventivnu zaštitu, dokumentovanje, stručnu obradu i predstavljanje. Vremenom se iskristalizovao osnovni kriterijum za popunjavanje Likovne zbirke: dela koja imaju ilustrativni karakter i prven-

1 Među najznačajnija se ubrajaju ostvarenja Uroša Kneževića (Sremski Karlovci, 1811 – Beograd, 1876).

2 J. Бјеладіновіћ, „Пораст музејског фонда путем поклона“, у: Н. Гвозденовић, *Етнографски музеј у Београду 1901–1976*, Београд, 1976, 76.

3 До краја 20. века и фотографија.

stvenu funkciju vizuelnog izvora za proučavanje tradicionalne kulture Srba i drugih naroda u 19. i 20. veku. To su likovna dela kulturnoistorijskih, ali ne nužno i umetničkih vrednosti. Tematski su zastupljeni prikazi elemenata kulture svakodnevnog života: materijalnog, socijalnog i duhovnog. To su prikazi naselja, sela i gradova, arhitekture, stanovništva, porodice, nošnje, poljoprivrednih radova, narodnih običaja, igre itd. Njihovu dokumentarnost potvrđuju autentični podaci umetnika ili njihovih naslednika o vremenu, lokaciji, učesnicima u običaju i slično. Ujedno su i direktna saznanja o stvaralaštvu pojedinih autora ili umetničkih pokreta.

Primenjena umetnost

Već od prvih dela primenjene umetnosti koja su nastajala tokom 19. veka sve do druge polovine 20. veka, ta grana umetnosti bila je na jugoslovenskim prostorima u uskoj i neraskidivoj vezi sa tradicionalnom kulturom. Počeci se, u najširem smislu, vezuju za interesovanja pojedinaca, umetnika i kolekcionara za teme iz života i prošlosti naroda Balkana, a manifestuju se u sakupljanju i istraživanju njihove materijalne kulture i umetnosti. Ta pojava je tokom 19. veka bila u skladu sa savremenim političkim, nacionalnim, privrednim, socijalnim i umetničkim težnjama evropskih naroda vezanim za osnivanje nacionalnih država, institucija i društva. Angažovanjem domaćih ljubitelja starina i intelektualca tada su na velikim evropskim manifestacijama i izložbama izlagani i etnografski predmeti iz južnoslovenskih pokrajina i provincija i predstavljena dela domaćih umetnika. To su u prvom redu bili tekstilni predmeti, osobito vez.⁴

Osobine specifične likovnosti u tradicionalnoj kulturi naroda, među drugim i slovenskih, uobičajenog termina „narodna umetnost“, bile su i neposredan temelj i inspiracija teorijski i praktično oblikovanim stilovima primenjene umetnosti, kao i delatnosti specijalizovanih institucija.⁵ Istovremeno, bile su teme etnografskih istraživanja domaćih naučnika⁶ i predstavljanja delatnosti Etnografskog muzeja u Beogradu, i njegovih osnovnih fondova⁷ i likovnih predstava.⁸ Primer za to je Dragutin Inkiostri Medenjак (Carlo Inchiostri, Split, 1866 – Beograd, 1942), pionir jugoslovenskog dizajna, autor bogatog umetničkog opusa na polju fotografije, zidne dekoracije, arhitekture, nameštaja itd., koje je izvodio širom Jugoslavije. U Etnografskom muzeju čuvaju se njegova kolekcija etnografskih predmeta (delova nošnje, uzoraka tkanina i veza) i mapa crteža i slika sa motivima ornamenata.⁹ Ona je rezultat Inkiostrijevih terenskih istraživanja u Dalmatinskom zaleđu 1900–1904. godine, koju je kasnije od autora otkupilo Ministarstvo prosvete i crkvenih poslova.¹⁰ Na akvarelisanim stranicama albuma Inkiostri je ostavio i autentične zapise sa precizno navedenim lokalitetima, terminologijom za svaki pojedinačni ornament i njegovu primenu, što predstavlja dragocen izvor za etnološka istraživanja. Dalmatinske vezilje i tkalje Inkiostri je smatrao „narodnim umetnicima“, a njihovo delo, u kojem je uočio specifične varijante, osnovama svoga teoretskog i praktičnog umetničkog rada.¹¹ Njegove težnje ka oblikovanju nacionalnog stila u dekorativnoj umetnosti, sa krajnjim ciljem ekonomskog osnaživanja društva, nažalost nisu realizovane. U prestonici nove države „sve je ostalo samo na priznanjima njegovom radu i savetima da istraje jer je na dobrom putu.“¹² U Etnografskom muzeju se čuva i akvarel „Jugoslovensko narodno kolo“ (oko 1937–1940) sa kraja njegove umetničke karijere, ali bez preciznijih podataka o poreklu i nameni (Il. inv. br. 7895). U to vreme Inkiostri je radio skice za Banski dvor u Banja Luci

4 M. Цветковић, „Допринос Савке Суботић проучавању традиционалне текстилне радиности“, *Гласник Етнографског музеја у Београду* 70, 2006, 271.

5 Počeci stručnog prikupljanja u regionu vezuju se za osnivanje Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu 1880. godine.

6 K. Радисављевић, *Настајање народне уметности. Случај Покрећа за истраживање народних текстилних рукојворина код Јужних Словена (1870–1914)*, Нови Сад – Београд, 2017.

7 Među najznačajnije se ubrajaju: izložba „Narodna umetnost Jugoslavije“, održana u Umetničkom paviljonu na Kalemegdanu 1948. godine, stalna izložba „Umetnost naroda Jugoslavije“ Etnografskog muzeja 1961. godine, monografija Nikole Pantelića *Narodna umetnost*, objavljena u izdanju Jugoslovenske revije u Beogradu 1984. godine itd.

8 Na primer izložba „Slikari etnografi: Satmari, Arsenović, Titelbah“ održana 1949. godine.

9 Збирка народних мотива Драгутина Инкиострија I, ЕМ II.inv.br, 1097–1320.

10 З. Марковић, „Етнографски музеј у Београду“, у: Н. Гвозденовић, *Етнографски музеј у Београду 1901–1976*, Београд, 1976, 12.

11 Д. М. Инкиостри, *Моја теорија о новој декоративној српској уметности и њеној примени*, Београд, 1925.

12 X. Лисичић, „Драгутин Инкиостри Медењак“, *Зборник за ликовне уметности* 1, Нови Сад, 1965, 345.

i Muzej Južne Srbije u Skoplju.¹³ Akvarel prikazuje motiv narodnog kola sa igračima iz Dalmacije, Like, Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Makedonije, Kosova, Južne Srbije, Šumadije, Posavine, Slavonije, Hrvatskog Zagorja i Slovenije. Slika je reprodukovana na dopisnici štampanoj u boji i prodavana kao uspomena sa Beogradskog sajma.¹⁴ Detaljnom prikazu osobine svake narodne nošnje, čime je ukazivao na simbolički značaj motiva i ideji o oživljavanju narodne umetnosti, taj umetnik je ostao dosledno posvećen do kraja. Ipak, u pokušaju da ih prenese na nove generacije mladih umetnika u Umetničko-zanatskoj školi u Beogradu nije imao većeg uspeha.

U 20. veku takve pojave bile su češće u delima pojedinačnih autora, među kojima je i Heda Kras (Osijek, 1908 – Beograd, 1991), primenjena umetnica u oblasti umetničkog oblikovanja tekstila, keramike i metala. Iz do sada nedovoljno istražene životne i umetničke biografije te umetnice saznajemo da se školovala u rodnom Osijeku, zatim u Zagrebu, Ženevi, Parizu i Holandiji, a da je u Beogradu stekla zvanje „majstora tkačkog zanata“.¹⁵ Njena zaostavština u Etnogradskom muzeju sadrži kolekciju originalnih tekstilnih etnografskih predmeta: uzoraka tkanja, veza i čipke, kao i kolekciju tkanina koje je sama izradila inspirisana narodnim tkaninama.¹⁶ U Likovnoj zbirci čuvaju se i mape njenih studentskih radova iz 1931. godine: skice, crteži i studije narodnih ornamentata, kao i stilizacije iz zrele stvaralačke faze. Dragoceni su i arhiv sa hemerotekom sa zabeleženom izlagačkom delatnošću umetnice od 1935. godine u zemlji i inostranstvu i njene nagrade.¹⁷ Buduća istraživanja treba usmeriti ne samo na institucije u kojima je stekla osnovne pouke o primenjenoj umetnosti i uspostavila profesionalne veze¹⁸ nego i na njen pedagoški rad nastavnika u školama za primenjenu umetnost u Zagrebu i Beogradu.¹⁹ Naime, inspiracija u stvaralaštvu Hede Kras sve do kraja umetničke karijere bila je u narodnom stvaralaštvu, o čemu svedoči kolekcija skica za dizajn industrijskog tekstila iz 1968. godine.²⁰ Očigledno je da se u radovima pojedinih primenjenih umetnika Inkiostrijeve ideje nastavljaju i u decenijama nakon Drugog svetskog rata.

Beograd između Prvog i Drugog svetskog rata

U dokumentaciji Etnografskog muzeja obnovljenoj nakon Prvog svetskog rata zabeležena su imena slikara Bete Vukanović, Nadežde Petrović i Pavla Paje Jovanovića prilikom uvođenja delova njihove zaostavštine u muzejski fond. Reč je o kolekcijama etnografskih predmeta (nakit, primerci vezova, delovi nošnje itd.) koje su sami umetnici prikupili, inspirisani narodnom umetnošću i za potrebe oslikavanja istorijskih kompozicija i scena.²¹ Pojedini predmeti se prepoznaju kao motivi na slikama koje se čuvaju u drugim muzejima.

U međuratnom periodu, kada je Etnografski muzej u Beogradu obogaćen prilozima državnih institucija i individualnim poklonima, nabavljena su i likovna dela savremenih autora. Među njima i umetnički vredna dela različitih umetničkih stilova, ali sa nepotpunim podacima o poreklu, vremenu nastanka, a ponekad i o autoru, kojima tek predstoje stručna obrada, atribucija i naučna valorizacija. Prikazom odabranih dela autora različitog porekla, mesta rođenja i školovanja osvetljava se period u njihovom umetničkom stvaralaštvu koji su ostvarili u Beogradu kao umetničkom centru Jugoslavije. Nesumnjivo je da su istorijske okolnosti, pre svih posledice balkanskih ratova, Prvog svetskog rata i Oktobarske revolucije, neposredno uticale na život i usmerenja velikog broja ovih umetnika prema Beogradu kao državnom i nacionalnom umetničkom centru Kraljevine SHS/Jugoslavije. Tako su, osim umetnika iz Srbije, u prestonicu stizali i umetnici iz Dalmacije, Bosne i Hercegovine, Rusije, Češke i drugih zemalja. Mnogi od njih su imali i neposredno ratno isku-

13 C. Вулешевић, *Драгутићин Инкиостри Меденак, пионир југословенској дизајна*, Београд, 1998, 38.

14 Лисичић, „Драгутићин Инкиостри Меденак“..., 344.

15 В. Поповић, *Применјена уметност и Београд: 1918–1941*, Београд, 2011, 237.

16 Део заоставштине поклонила је за живота Музеју Славоније у Осijekу.

17 У оквиру учећа Обртне школе из Загреба на Свetsкој декоративној изложби у Паризу 1937. године.

18 Т. Петровић Леš, „Danica Brössler u Dubrovniku: prilozi za povijest dokolice i turizma“, *Etnološka tribina* 40 (47), 2017, 189.

19 Heda Kras je ostala u sećanju starijih kolega muzelaca kao dugogodišnji ispitivač za stručne ispite muzejsko-konzervatorskog osoblja do 1963. godine.

20 Kolekcija peškira za Maršalat.

21 Бјеладиновић, „Пораcт музејског фонда...“, 77.

stvo, koje je značajno uticalo na njihovo školovanje ili stvaralaštvo, neovisno o životnom dobu i profesionalnoj biografiji. U periodu oporavka države sa oslabljenim i osiromašenim institucijama i stanovništvom, uspostavljanje redovnog života u njenoj prestonici odvijalo se otežano. I muzeji su prolazili proces transformacije delatnosti, fizičkog preseljenja fondova i promene imena. Indikativan je primer sadašnjeg Narodnog muzeja, najvećeg nacionalnog muzeja u državi. Naime, godine 1935. Istorijsko-umetnički muzej je uredbom spojen sa Muzejom savremene umetnosti, a 1936. otvoren je za javnost kao Muzej kneza Pavla.²² S ambicijom da bude reprezentativna nacionalna muzejska ustanova opredelio se da „modernom postavkom [...] doprinese evropskom ugledu Kraljevine Jugoslavije“²³ a domaću, jugoslovensku umetnost predstavi kao jedinstvenu celinu. Međutim, kriterijumi odabira, otkupa i prezentovanja stilski heterogenih dela recentne umetničke produkcije tog muzeja ili nacionalnih selekcija za izložbe u inostranstvu nisu bili striktno definisani. Slična je bila situacija sa otkupom dela za Muzej Matice srpske u Novom Sadu.²⁴ Likovni život tog perioda obeležen je i sklonošću umetnika ka udruživanju prema sličnim umetničkim opredeljenjima i učešćem na povremenim Jugoslovenskim izložbama. Otvaranjem Umetničkog paviljona „Cvijeta Zuzoric“ u decembru 1928. godine popravile su se mogućnosti za izlaganje i otkup dela umetnika različitih generacija i stilova, ali to nije značilo i popravljjanje njihovog socijalnog položaja. Tako slikar Nikola Bešević piše: „Лепо је што се овде граде толике палате и нове банке али нико и не мисли да их украси и пружи прилику уметницима да зараде хлеб!“²⁵ U takvoj sredini umetnici su se okretali drugim izvorima egzistencije: scenografiji, ilustraciji, restauraciji muzejskih predmeta itd., a nemali broj njih se bavio prosvetnim radom. Kao profesori u umetničkim školama ili opštim gimnazijama mnogi su direktno ili indirektno uticali na umetničko usmerenje generacija domaćih umetnika.

Grada: autori i dela u Likovnoj zbirci Etnografskog muzeja u Beogradu, prilog novim istraživanjima

Umetnici iz Srbije

Živorad Nastasijević (Gornji Milanovac, 1893 – Beograd, 1966) nakon završene Umetničko-zanatske škole u Beogradu i Akademije u Minhenu, usavršavao se u Parizu. Kao jedan od 1.300 kaplara, bio je učesnik Prvog svetskog rata, borio se na Kajmakčalanu, prešao Albaniju, ranjen na Solunskom frontu, angažovan kao ratni slikar. U Likovnoj zbirci čuva se njegov predložak za fresku Kapele iznad Spomen-kosturnice poginulim srpskim vojnicima 1912. godine na Zebrnjaku kod Kumanova, akvarel iz 1937. godine (Il. inv. br. 16499). Prva skica u obliku friza sa scenama i zavetnim tekstom sastavljena je iz tri celine. Centralni motiv čini Bogorodica sa Hristom na prestolu sa dve simetrično postavljene grupe žena sa decom u sceni prinošenja žrtve. Na skici je umetnik, uz odjeke zografskog razdoblja i tradicije srednjovekovnog crkvenog slikarstva, tematski i ikonografski naglasio svoje viđenje nacionalnog stila u umetnosti. Tu duboko simboličku i potresnu ideju umetnik je predstavio u prikazu narodnog običaja pletenja venaca od cveća za praznik Duhova, koji su praktikovale žene obilazeći manstire. U dugačkom tekstu duž friza izražen je patriotski karakter ktitora, Kola srpskih sestara – građanskog ženskog društva čija je aktivnost prekinuta zabranom delovanja nakon Drugog svetskog rata. Imovina Kola srpskih sestara predata je drugim institucijama, a Etnografskom muzeju u Beogradu kolekcija originalnih primeraka vezova, fragmenata narodne nošnje sa prostora naseljenih srpskim narodom, kao i mnoga likovna dela.

U oskudnoj biografiji Bogosava Vojinovića Pelikana (Leskovac, 1894 – Beograd, 1942) i pratećoj dokumentaciji o njegovim delima koja se čuvaju u Etnografskom muzeju u Beogradu, evidenti-

22 Т. Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Народни музеј, Београд, 2009.

23 И. Суботић, „Од музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла“, у: Т. Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Београд, 2009, 10.

24 Д. Живанов, „Дародавци Матице Српске и Музеја Матице Српске (1841–1947)“, *Годишњак Музеја града Новог Сада* 12, 2016, 179.

25 И. Бешевић Борели, *Рагосиј боја, Живој и дело Николе Бешевића*, Београд, 1998, 74.



Grupa slikara pri izvođenju dekoracije na svodovima Narodne banke 1925, fotografija (privatno vlasništvo)

rano je da je učestvovao u balkanskim i Prvom svetskom ratu, bez podataka o njegovom školovanju i vremenu izrade tih dela. To su akvarel „Džamija u Tetovu“ (Il. inv. br. 2994) i crtež „Krovinjara“ (Il. inv. br. 2995), na kojem je prikazana scena povratka ovčara sa stadom. Maestralni crtež je nastao gustim potezima monohromne sepije, kojim umetnik donosi slikarsku, mističnu atmosferu sutona. Elementi narodne nošnje i tip privredne arhitekture sa specifičnom krovnom konstrukcijom prizor preciznije lociraju na Kosovo i Metohiju.

Umetnici iz Dalmacije

Umetnici iz Dalmacije, koji su školovani pretežno u Italiji, donosili su u Beograd odjeke italijanskih umetničkih stilova, specifične varijante secesije (*Art Nouveau*). Prenosio ih je sopstvenim umetničkim praksama i teorijama o „narodnoj umetnosti“ i Dragutin Inkiostri Medenjak, živeći u Beogradu dva duža perioda, od 1905. i od 1924. godine. Osim iz patriotskih razloga, njega su, kao i druge Dalmatince, ka Beogradu nesumnjivo usmeravali i lični kontakti, prijateljstva i zajednički poslovi sa umetnicima i intelektualcima iz sredina iz kojih je potekao, školovao se i živeo: Vlaho Bukovac, Jovan Cvijić, Simo Matavulj, Paško Vučetić, Virgil Menegelo Dinčić, Anastas Bocarić i drugi. Ipak, Inkiostri je u Beogradu realizovao samo nekoliko zidnih dekoracija u enterijerima privatnih kuća i javnih objekata, dok su njegove teoretske i prosvetne ideje ostale nerealizovane. „Nije imao učenika ni sledbenika samo ponekad privremenog saradnika. Tako je, na primer, saradivao sa njim Paško Vučetić, slikar i vajar, Dalmatinac, pri dekorisanju sale Kolarčeve pivnice“²⁶ a 1906. godine i glavne sale Narodne banke, gde je Vučetić radio dekorativnu plastiku.²⁷

Paskoje Paško Vučetić, slikar i skulptor (Split, 1871 – Beograd, 1925), nakon završene Akademije u Minhenu, 1900. godine, učio je u Rimu i Firenci, a posle zajedničkog izlaganja sa srpskim slikarima u Parizu trajno se nastanio u Beogradu.²⁸ Kao dobrovoljac je učestvovao u Prvom svetskom ratu i prešao Albaniju. Za potrebe Narodnog muzeja 1920. na terenu je radio crteže i akvarele oštećenih i porušenih crkava i manastira.²⁹ Delo koje se čuva u Etnografskom muzeju nastalo je u vreme njegove saaradnje sa Inkiostrijem, a dospelo je u Etnografski muzej kao individualni poklon. To je

26 Lisičić, „Dragutin Inkiostri Medenjak“, 345.

27 Вулешевић, Драгутаин Инкиостри Меденџак, 20.

28 У. Рајчевић, „Самостална излагачка делатност Пашка (Паскоја) Вучетића сликара и вајара (од 1901. до 1920. године)“, *Зборник Народног музеја* 19–2, 2010, 459.

29 Исио, 456.



Živko Stojsavljević, „Kninsko narodno kolo“, Knin, 1927, ulje na platnu, 171 cm x 138 cm
(Izvor: Etnografski muzej u Beogradu, Il. inv. br. 11015)

slika „Đoka Đoković u narodnom odelu“, ulje na platnu, nastala u Beogradu 1906. godine (EM II. inv. br. 2659). U pitanju je portret mladog muškarca, gotovo kompletne figure, u narodnoj nošnji moravičkog kraja. Oblikovan je čvrstom akademskom formom sa elementima dekorativnosti u stavu, gestu, koloritu i ornamentici.

Za ukrašavanje novog objekta zgrade Narodne banke 1925. godine, na jednoj od najreprezentativnijih dekorativnih celina u zemlji, angažovan je i Živko Stojsavljević (Benkovic, 1900 – Beograd, 1978). Dekorativno slikarstvo studirao je u Firenci i u Rimu, gde je oslikao nekoliko objekata, između ostalog i Banco di Roma, i priredio dve samostalne izložbe.³⁰ U Beogradu se priključio grupi slikara koji su oslikavali svodove Narodne banke,³¹ a prema zadatoj ponovljenoj šemi, ponavljajući ikonografska i stilska rešenja starijeg dela, koje je realizovao Inkiostri sa Paškom Vučetićem. Stojsavljević je u stvaralaštvu prošao nekoliko različitih faza, od kojih je najranija nastala pod uticajem secesije i naglašene posvećenosti patriotskoj tematici, kojom se bavio i pre odlaska na studije. „Po obrazovanju, jeziku i mestu odrastanja pripadao je Italiji a kao pravoslavac je gajio simpatije prema Srbiji i smatrao je svojom pravom otadžbinom.“³² Od 1931. godine trajno se nastanio u Beogradu, gde je izgradio svoju poetiku, uvek okrenut sebi, prirodi i platnu, a u njegovom specifičnom ličnom razvoju uočljivi su koloristički senzibilitet i mediteranski osvetljena boja.³³ Uporedo sa umetničkim, posvetio se i pedagoškom radu. Monumentalno delo, sliku „Kninsko kolo“, ulje na platnu, koja je nastala u Kninu 1927. godine (Il. inv. br. 11015), otkupio je Etnografski muzej 1928. godine za kancelariju direktora, gde je stajala do početka Drugog svetskog rata. Reč je o prikazu scene izvođenja narodne igre specifičnih pokreta, koja je zaokružena moćnim planinskim lancem u pozadini. U pozadinskoj grupi prikazao je autoportret, a čitavu scenu prožeo elementima pod snažnim uticajem secesije i delimično metafizičkog slikarstva, koje je doneo sa studija u Italiji. Takvoj atmosferi je doprineo i tamni kolorit kojim najavljuje tzv. plavozelenu fazu – slikarstvo poetskog realizma četvrte

30 K. Новаковић, *Живко Стојсављевић: животи и дело*, Нови Сад, 2011, 16.

31 Sudeći po fotografiji iz privatnog vlasništva, osim Stojsavljevića, bili su angažovani i Moša Pijade, Stanislav Staša Beložanski i drugi.

32 Новаковић, *Живко Стојсављевић...*, 12.

33 *Истио*, 97.



Đoko Mazalić, „Scena sa sarajevske pijace“, Sarajevo, 1921, ulje na platnu, 80 cm x 67 cm (Izvor: Etnografski muzej u Beogradu, Il. inv. br. 11118)

i pete decenije, kada nastaju najbolja dela tog slikara,³⁴ još nedovoljno istražena i valorizovana u domaćoj istoriji umetnosti.

Kolekcija od šest portreta u narodnoj nošnji Cetinske Krajine dela su još jednog Dalmatinca, koji je proučavao i slikao folklorne sadržaje, pejzaže i portrete – Stjepana Bakovića (Sinj, 1890 – Dubrovnik, 1960). Slikarstvo je učio 1913. u Australiji, 1918. u Splitu kod slikara Perucija i Vido- vića, a od 1920. godine, na Bukovčev poziv, i na Akademiji u Pragu. Po povratku u zemlju 1926. godine postao je nastavnik crtanja u Splitu i Dubrovniku. Za razliku od Stojšavljevića, Baković je često izlagao, između ostalog, i u Beogradu 1927. i 1930. godine. Na slikama nastalim u Splitu 1930. godine „Momče cetinsko“, ulje na platnu (Il. inv. br. 11624), i „Poljički knez“, ulje na platnu (Il. inv. br. 11622), glavnu je pažnju posvetio temi i portretnoj sličnosti postignutoj krutim akade- mizmom i faktografskim realizmom. Na ostalim slikama iz te kolekcije istovremeno se poslužio postupkom impresionizma i poentilizma, što otkriva složenost razvoja i umetničkog traganja tog autora.

Umetnici iz Bosne i Hercegovine

Među delima koja ilustruju etnografske teme, u Likovnoj zbirci čuvaju se i radovi umetnika iz Bosne i Hercegovine, čije su biografije takođe obeležene istorijskim prilikama, pre svega okolnosti- ma Prvog i Drugog svetskog rata, paralelnim pedagoškim, teoretskim i javnim poslovima koje su obavljali.

Petar Šain (Mostar, 1885 – Sarajevo, 1965), grafičar, studirao je u Zagrebu i Beču, boravio u Minhenu i Parizu. Za vreme Prvog svetskog rata bio je ilustrator sa fronta, a nakon toga profesor u Školi za primenjenu umetnost u Sarajevu. U Etnografskom muzeju čuva se njegov kolorisan crtež „Odmor plastioca“, bez zabeležene godine nastanka (Il. inv. br. 2996).

Đoko Mazalić (Bosanska Kostajnica, 1888 – Sarajevo, 1975) školovao se u Budimpešti, a na- kon atentata u Sarajevu 1914. godine austrijske vlasti su ga internirale u Arad. Bio je osnivač i član sarajevskih umetničkih grupa Četvorica i Krug. Četiri slike koje je sam autor poklonio Etnografskom muzeju u Beogradu datiraju iz treće decenije i faze kada je slikao socijalnu tema- tiku: žanr-scene pod uticajem akademizma, plenerizma i sa elementima ekspresionizma. Scene i učesnike na monumentalnim slikama velikog formata detaljno je opisao u pratećem darovnom pismu, pa su postale i dragoceni izvor za istraživanje svakodnevnog života stanovnika na početku

34 *Исцiao*, 96. Dela u vlasništvu porodice.

20. veka. Slika, triptih „Komisija na selu“, ulje na platnu, nastala je u Sarajevu 1922. godine (Il. inv. br. 11118).

Špiro Bocarić (Budva, 1876 – Jadovno, 1941) se školovao na Akademiji u Veneciji. Kao direktor Muzeja u Banja Luci od osnivanja 1930. godine sve do smrti, nesumnjivo je uticao na pozicioniranje nove institucije kao centra likovnog života regionalne prestonice.

Osim domaćih umetnika, u likovnom životu Jugoslavije u međuratnom periodu aktivno su učestvovali umetnici stranog porekla i različitih generacija, čije je stvaralaštvo fragmentarno sačuvano u Likovnoj zbirci Etnografskog muzeja u Beogradu.

Češki umetnici

Vladislav Titelbah (1847–1925), slikar i profesor školovan u Pragu, predstavnik je nacionalnog stila u umetnosti, utemeljenog na romantičarskom interesovanju za narodnu prošlost. Elementi narodnog života i folklor bili su stalna inspiracija tog umetnika, koji je zajedno sa velikim brojem obrazovanih Čeha došao u Srbiju, obuzet slovenskim patriotizmom. Vladislav Titelbah je kao mlad 1871. godine došao najpre u Novi Sad, a kasnije je prešao u Beograd, gde je proveo veći deo života. Uz posao nastavnika, putovao je Srbijom i upoznao život običnog naroda, nastojeći da to zabeleži. Beležio je mnogo, čitave kolekcije i blokove terenskih crteža, akvarela i slika kasnije je koristio kao ilustracije predela, gradova, sela i naroda Srbije, prirodnih i istorijskih osobitosti i objavljivao i izlagao na velikim međunarodnim izložbama.³⁵ U Etnografskom muzeju se od 1925. godine čuva deo bogate zaostavštine tog plodnog umetnika.³⁶ Među sedamsto inventarnih jedinica: slika, akvarela, crteža, skica, mnoge imaju istorijsku i etnološku vrednost, a neke su jedinstveni dokumenti iz naše prošlosti. Stoga se i danas koriste kao nezaobilazan izvor za proučavanje tradicionalne kulture srpskog naroda u drugoj polovini 19. veka.

Godine 1931. iz Češke je došao i Franta Mali (František Maly, 1900–1980), akademski slikar, književnik i ilustrator, koji je u Srbiji stvarao do 1945. godine, kada se vratio u Karlove Vari. Kao i njegov zemljak Titelbah, prvo je proputovao Srbiju, a potom i celu Jugoslaviju,³⁷ sa jednakom namerom da zabeleži znamenitosti i predele i da takva „prosvetno-kolektivno-turistička dela“ izlaže i objavljuje.³⁸ U fotomonografiji-albumu „Jugoslavija“ štampane su reprodukcije sto četrdeset i četiri crteža i osam u koloru sa motivima značajnih građevina, predela i portreta stanovnika u narodnoj nošnji zabeleženih širom zemlje, u izdanju knjižare Milorada P. Milanovića iz Beograda 1939. godine.³⁹ U Srbiji je ostao upamćen kao jedan od najpoznatijih slikara Kosovskog boja i drugih istorijskih tema,⁴⁰ predela i portreta.

Etnografski muzej poseduje sliku „Portret Vase Stošića“, ulje na platnu, nastalu u Beogradu oko 1940. godine (Il. inv. br. 17385). Slika je rađena po narudžbini naslednika, i to prema fotografiji, sa minimalnim odstupanjima. Prikazuje pravnika i jednog od osnivača Narodne radikalne stranke i, kao takva, poseduje mnogo veću istorijsku nego umetničku vrednost.⁴¹

Ruski slikari

Dela ruskih slikara iz Likovne zbirke nastala su, u najvećoj meri, u vreme delatnosti Ilustrativnog odeljenja Etnografskog muzeja kao oblik vizuelnog dokumentovanja muzejskih predmeta i nematerijalnih pojava u društvenoj i duhovnoj tradicionalnoj kulturi. U povremenim, honorarnim i stalnim poslovima „crtača“, „slikara“ ili „honorarnog preparatora“ zabeležen je niz umetnika ruskog porekla. Njihovom stručnom obrazovanju i samostalnoj umetničkoj delatnosti

35 П. Ж. Петровић, *Живот и рад Владислава Тителбаха*. Св. 2, Београд, 1931.

36 Poklon Ministarstva inostranih dela. Prema: Бјеладиновић, „Порастан музејског фонда путем поклона“, 80–81.

37 Podaci o umetniku iz neobjavljenog monografskog istraživanja ustupljeni su ljubaznošću koleginice Tijane Jovanović Češka, Istorijski muzej Srbije.

38 *Isto*.

39 F. Mali, *Jugoslavija*, Beograd, 1939.

40 Pet reprodukcija litografija iz 1938. godine čuva se u Galeriji Matice srpske u Novom Sadu.

41 U vlasništvu porodice je *Veduta sa crkvom*, slika velikog formata iz tematske celine znamenitih građevina, delo prepuno svetlosti i kolorita, nesputanog plenerizma, sa vidnim uticajem praškog učitelja.

nije se posvećivala posebna pažnja. Pojedinačno su evidentirani na godišnjim izložbama ruskih umetnika u Umetničkom paviljonu, na primer, Ljudmila Rik Kovaljevska, koja je u Etnografskom muzeju bila zapamćena kao jedan od autora angažovanih na poslovima preventivne zaštite likovnih dela od osetljivog materijala, namenski rađenih kopija akvarela Nikole Arsenovića. Motive arhitekture i urbanizma starog Beograda i drugih mesta u Srbiji srećemo na delima ruskih slikara: Jurija Slanskog, od 1925. godine honorarnog preparatora i ilustratora, autora crteža ribolova i arhitekture starog Beograda,⁴² Sergija Rjabinskog, autora šezdeset četiri slike manjeg formata sa prikazom značajnih institucija u Beogradu („Stari univerzitet“, tempera, 1933. godina [Il. inv. br. 13859]), i Staroj Srbiji („Ulica kralja Petra u Prizrenu“, akvarel [Il. inv. br. 12866]), te Vasilija Rudakovskog, autora slike „Stara kuća u Nišu“ iz 1933. godine, ulje na platnu (Il. inv. br. 13556).

Motive arhitekture starog Beograda 1931. i 1932. godine slikao je i Nikolaj Tiščenko, a nakon toga, 1933. godine, i seriju izobičajenih svadbenih oglavlja, prema stručnim uputstvima kustosa Petra Ž. Petrovića. Kolekciju radova tog svršenog đaka Umetničke škole u Beogradu⁴³ upotpunjuju dva albuma crteža i akvarela (91) „Iz doline Raške“ (1931) i „Iz Sarajeva i okoline“ (1936). Te mape su uvezene i pripremljene za štamp, zajedno sa grafički rešenim koricama i etnografskim sadržajem, koncipiranim prema stručnim uputstvima za terenska istraživanja.

Najbolji primer je slikarski opus Olge Benson (Rusija, 1887 – Sjedinjene Američke Države, 1977), koja je u periodu od 1940. do 1942. godine bila angažovana u Etnografskom muzeju u Beogradu na poslovima slikara i crtača.⁴⁴ Kolekcija njenih terenskih radova (crteža, akvarela, slika), koji su nastali od 1920. do 1950. godine u saradnji sa stručnjacima i institucijama u južnoj i istočnoj Srbiji i Makedoniji, jedan je od najčešće korišćenih likovnih izvora u etnologiji. Radovi su sistematizovani prema različitim oblastima istraživanja, a u najvećoj meri su to narodne nošnje (zubuni, oglavlja). Serija akvarela sa prikazima „Narodne nošnje Makedonije“ (Il. inv. br. 15234–15236), nastala u vreme njenog angažovanja u Muzeju Južne Srbije u Skopju 1935. godine i objavljena u posebnim publikacijama,⁴⁵ inicijalno je bila u vlasništvu Kola srpskih sestara, iz čije zaostavštine su dospeli u Etnografski muzej. Istraživanje kompletnog opusa Olge Benson u poslednjoj deceniji⁴⁶ rezultiralo je izložbom i publikacijom, koje su revalorizovale likovni izvor iz aspekta savremene etnološke nauke.⁴⁷ To je dovelo do novih saznanja o biografiji, školovanju i drugim realizovanim delima te umetnice, koja nesumnjivo predstavljaju dragocen prilog istraživanju drugih ruskih umetnika i njihovog značaja za likovni život u Srbiji između Prvog i Drugog svetskog rata.⁴⁸ U dokumentaciji Likovne zbirke evidentirana su i pojedinačna dela drugih ruskih



Olga Benson, „Mlada u današnjoj nošnji“, Makedonija, 1935, tempera (Izvor: Etnografski muzej u Beogradu, Il. inv. br. 15234)

42 Марковић, *Етнoгpафски музеј*, 14.

43 Zabeležen i kao strip autor, 1935–1941. godine

44 Izvode iz arhivskih dokumenata Etnografskog muzeja – videti u: „Службеници Етнoгpафског музеја од 1901. до 2001. године“, у: Ј. Бјелaдиновић Јергић, *Етнoгpафски музеј у Београду 1901–2001*, Београд, 2001, 543.

45 О. Бенсон, *Народне ношње, о њрослави ослобођења од 1912–1937. Албум са 8 шабли у боју*, Скопље, 1937.

46 Музеј Северне Мaкедоније у Скопју, Etnografski institut Srpske akademije nauka i umetnosti u Beogradu.

47 Љ. Гавриловић, „Олга Бенсон: прича о затуреном благу“, у: Љ. Гавриловић, *Снови о њрошлости и њрадицији: Олиа Бенсон*, Београд, 2019, 93.

48 Б. Миленковић Вуковић, „Олга Бенсон – животна прича заборављене уметнице“, у: Љ. Гавриловић, *Снови о њрошлости и њрадицији: Олиа Бенсон*, Београд, 2019, 9.



Sergej Rjabinski, „Ulica Kralja Petra u Prizrenu“, akvarel (Izvor: Etnografski muzej u Beogradu, II. inv. br. 12866)

umetnika koji su se više ostvarili u drugim delatnostima, kao što je Evgenije Prudkov,⁴⁹ ili u drugim krajevima Jugoslavije, poput Nikolaja Vasiljevića Hartinova, učenika Ilje Rjepina i člana grupe Peredvižnjiki.⁵⁰

Zaključak

Ovaj rad predstavlja osvrt na delatnost Etnografskog muzeja u Beogradu, specijalizovanog muzeja za čuvanje etnografskih predmeta, čija je upotrebna funkcija jedan od osnovnih kriterijuma za proučavanje i naučni rad, a time i za nabavku i sistematsko popunjavanje muzejskih zbirki. Oblikovanje Likovne zbirke u periodu između Prvog i Drugog svetskog rata odraz je složene umetničke scene i kulturne politike, diferencijacije delatnosti ustanova, institucija i umetnika, i učesnika i korisnika. Teme iz narodnog i socijalnog života, koje su u umetnosti lokalne sredine kontinuirano zastupljene od kraja 19. veka, podržavao je i deo savremene likovne publike kao jedno obeležje svoga identiteta: stanovnici Beograda pristigli su u novu prestonicu sa različitih strana. Otkup jedne takve kolekcije, rumunskog slikara Satmarija za Muzej kneza Pavla, očigledan je znak interesovanja za tu vrstu materijala i drugih državnih muzeja. No, umetnički muzeji i zbirke, koje je elitna i građanska publika podržavala i favorizovala, bili su u najvećoj meri orijentisani na nabavku likovnih dela evropskih i domaćih umetnika, predstavnika savremenih pravaca zastupljenih u evropskim umetničkim centrima. Kolekciju dela u Likovnoj zbirci Etnografskog muzeja u Beogradu objedinjuju teme iz narodnog života zastupljene kao motiv i inspiracija,

49 Prudikovljeva slika u boji „Lečenje bolesnog deteta na Samovilskom izvoru u selu Dobršane kod Kumanova“ iz 1933. godine (II. inv. br. 13160) u poslednjoj reviziji nije evidentirana. Д. Лазаревић, „Емигрантски штафелаж – руски сликари у Пироту“, *Пиротски зборник* 43, 2018, 101.

50 Reč je o Haritonovljevoj slici „Ciganka spava na travi“, ulje na šperploči, Osijek, oko 1920. godine (II. inv. br. 18153).

posebno slikarima u oblasti primenjene umetnosti, od kojih su mnogi školovani na evropskim akademijama. Njihovu delatnost na polju ilustracije, scenografije, muzejske dokumentacije i konzervacije, slikanja po narudžbi, prosvete itd. istorijsko-umetnička struka neretko je tretirala kao određenu fazu u njihovom stvaralaštvu, te umetnički muzeji nisu pokazivali veće interesovanje za ta dela. U složenim istorijskim i socijalnim okolnostima međuratne Jugoslavije umetnici su se posvetili beleženju narodne tradicije i običaja pokušavajući da poprave svoj socijalni status. Oni i njihovo delo neretko su time i određivani, etiketirani, a u krajnjoj meri i zanemarivani. Prikaz nevelike muzejske kolekcije Likovne zbirke Etnografskog muzeja povod je za ponovno podsećanje na nedovoljnu istraženost pojedinih dela i ukupnog opusa nekih umetnika i njihovog značaja u savremenom likovnom životu Kraljevine SHS/Jugoslavije.

Između umetnosti i zanata: oblikovanje enterijera Uprave dvora Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevine Jugoslavije

Biljana Crvenković

Oblikovanje reprezentativnih državno-vladarskih palata predstavlja jedan od najznačajnijih poduhvata svake države. Kao prostori moći, oni predstavljaju ogledalo vlasti i idealno polje za kreiranje vizuelnog identiteta države. Složenost tih prostora zahteva savremene pristupe u istraživanju, zato polazišnu tačku ovog rada čine objavljeni radovi i dostupni izvori na temu reprezentacije i formiranja identiteta Kraljevine SHS/Jugoslavije kroz vizuelne umetnosti.¹ Dvorski prostori su oduvek polja realizacije vladarsko-državničkih ideoloških strategija, a umetnost je u tom procesu imala ključnu funkciju, uvek pod kontrolom vlasti.² Stvaranje zajedničke države Kraljevine SHS 1918. godine i ideja jugoslovenstva utemeljena u ideologiji regenta, kasnije kralja Aleksandra I Karađorđevića, predstavljali su osnovu složenog konteksta formiranja državnog identiteta, koji se pre svega ogledao u dvorskoj kulturi i umetnosti. Kralj je bio svestan da je jedino sinkretizam mogao da odgovori njegovim ideološkim težnjama, kao održivi model nadnacionalne umetnosti.³ Prožimanje arhitekture, primenjene i likovne umetnosti, isto kao i sintetizovanje postojećih umetničkih strujanja koja su korespondirala sa državnim ambicijama obezbeđivali su uspešnost realizacije osmišljenog koncepta. Umetnička tendencija koja je proizašla iz političke ideje integralnog jugoslovenstva, podržana od ovdašnje elite i državnih institucija, materijalizovana je u delima umetnika, pre svih Ivana Meštrovića.⁴ Vizija tradicionalne umetnosti definisana je u srpsko-vizantijskom stilu i otelovljena u mnogobrojnim arhitektonskim poduhvatima vlasti, kao i istoricistički akademizam, posebno u uređenju enterijera.⁵

- 1 U radu su korišćeni radovi dr Aleksandra Kadjevića, dr Nenada Makuljevića, dr Jelene Todorović, dr Igora Borozana, dr Milana Prosenca, dr Aleksandra Ignjatovića, dr Tijane Borić i drugih autora u izučavanju arhitekture i vizuelnih umetnosti reprezentativnih zdanja Beograda u formiranju identiteta. Uključena su savremena istraživanja istorije dizajna reprezentativnih prostora u pogledu stilskog razvoja i redefinisanja eklekticizma, kao i ona koja ukazuju na veze Dvora Kraljevine Jugoslavije sa uticajnim evropskim umetničkim radionicama i umetnicima. Dr Šona Kelstrup otkriva nam uticaj dinastičkih veza Karađorđevića i Hoencolerna na polju dvorske umetnosti međuratnog perioda. Radovi dr Anke Lask (Anca I. Lasc), nastali na osnovu istraživanja istorije estetike eklekticizma, dali su podstrek za dalja izučavanja. Dijana Dejvis (Diana Davis) je pisala o značaju novovekovnog evropskog tržišta umetnina i umetničkih radionica u pojavi istoricizma i oblikovanju enterijera, i ukazala na obrasce u formiranju reprezentativnih celina, prisutnih i na našim prostrima.
- 2 Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006; И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пројекција: сјоменик кнезу Милошу у Нејошину*, Београд, 2006; А. Игњатовић, *Југословенство и архитектура 1904–1941*, Београд, 2007.
- 3 А. Кадјевић, "Między unitaryzmem a regionalizmami: Architektura w Jugosławii (1918–1941) = Between Unitarism and Regionalisms: Architecture in Yugoslavia (1918–1941)", in: *Architektura niepodległości w Europie Środkowej = Architecture of Independence in Central Europe*, Krakow, 2018, 248–274.
- 4 *Ibid.*
- 5 А. Кадјевић, „Између уметничке носталгије и цивилизацијске утопије: византијске реминисценције у српској архитектури двадесетог века“, у: Л. Мереник, В. Симић и И. Борозан (ур.), *Замишљање прошлости и рецејција средњега века у српској уметности XVIII–XXI века. Византијско наслеђе и српска уметност III*, Београд, 2016, 169–177; Т. Борић, „Стварање прошлости: Дворски комплекс династије Карађорђевић у светлости обнове средњовековља“, у: Л. Мереник, В. Симић и И. Борозан (ур.), *Замишљање прошлости и рецејција средњега века у српској уметности XVIII–XXI века. Византијско наслеђе и српска уметност III*, Београд, 2016, 135–145; А. Стаменковић, „Архитектура националних павиљона Србије и Југославије на међународним изложбама 1900–1941“ (докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 2017, 52–55.

Dvor kao institucija imao je presudnu ulogu u procesu nastajanja *prostora moći*, posebno u smislu estetskih obrazaca u konceptu uređenja. Celokupna organizacija Dvora, odnosno protokol, funkcionisanje i izgled te zone najvišeg političkog i društvenog uticaja u zemlji bili su formalno pod dvorskom Upravom koja je institucionalizovana tek 1921. godine.⁶ Obimni arhitektonski i dekorativni poslovi zahtevali su opsežnu tehničku organizaciju pa je pri Upravi dvora osnovan Građevinski odsek sa posebnim odborom koji je vodio tehničke poslove za dvorsku palatu. Sve što je nastajalo u tom odseku podnosilo se kralju Aleksandru I na odobrenje.⁷ S druge strane, i Arhitektonski odsek Ministarstva građevine učestvovao je u poslovima u vezi sa dvorskim zdanjima, što nije bilo samo projektovanje, već i revizija planova, učešće u komisijama, nadzor i druge aktivnosti.⁸ Posao dekoracije često je zahtevao učešće renomiranih inostranih umetničkih firmi i neretko su njihova angažovanja pratili i diplomati Ministarstva inostranih dela.⁹

Stari i Novi dvor u centru Beograda i Kraljevski i Beli dvor na Dedinju predstavljali su zdanja od najvišeg državnog značaja pri Upravi dvora. Kao centralna politička ličnost i apsolutni vladar, kralj Aleksandar I Karađorđević je donosio odluke o njihovom izgledu i sa posebnom pažnjom je pratio izgradnju palate Kraljevskog dvora na Dedinju.¹⁰ Njegove ideološke aspiracije materijalizovane su upravo u tim prostorima uz preporuke njemu najbližih i najuticajnijih ličnosti epohe, među kojima su bili princ Pavle Karađorđević, rumunska kraljica Marija Hoencolern, inženjer Uprave dvora Sergej Nikolajevič Smirnov, umetnici poput Ivana Meštrovića i Pavla Jovanovića.¹¹ Za vreme Aleksandrovog regentovanja (1918–1921) umetnici i arhitekti, bliski dvoru i krugovima vlasti, angažovani su na poslovima uređenja dvorskih palata preko Ministarstva građevine, kasnije i preko Uprave dvora.¹² U toj plejadi ističu se arhitekta Momir Korunović, Petar Popović, Dragomir Tadić, Živojin Nikolić, Aleksandar Đorđević i dr.¹³ Takođe, bliskost kralja, odnosno dvora sa ruskom emigracijom odrazila se i na arhitekturu mnogobrojnih državnih zdanja.¹⁴ Svojim znanjem, posvećenošću i uticajem ruski arhitekti i umetnici dali su veliki doprinos izgradnji vizuelnog identiteta dvorskih palata, posebno arhitekti Nikola Krasnov, zatim Viktor Lukomski i Roman Verhovski, slikar Nikola Majendorf, pomenuti inženjer Smirnov.¹⁵ Složenost zadataka na uređenju dvorskih ambijenata zahtevala je delovanje onih radionica za dizajn enterijera koje su bile u stanju da svoj rad lako prilagode zahtevima poručilaca, što je podrazumevalo izuzetnu veštinu, stalnu komunikaciju sa saradnicima, poručiocima i dobro poznavanje prilika.¹⁶ Umetničke firme za opremanje i dekoraciju enterijera poput francuskih „Mezon Forea“ (Maison Forest, J. Bezier) i „Žansena“ (Maison Jansen) i bečkog Bernarda Ludviga (Bernhard Ludwig) nisu bile samo indikator luksuza i kvaliteta već i simbol statusa i moći poručilaca. Uloga dobavljača odnosno trgovaca umetnina u tom kontekstu nije bila zanemarljiva. Kontakti dvora sa izuzetno uticajnom dilerskom kućom Braća Divin (Duveen Brothers),¹⁷ zatim italijanskom antikvarnicom Gvido Malagola Kapi (Guido Malagola

6 Videti informativni vodič Arhiva Jugoslavije: В. Косић, *Инвентар АЈ-74: Двор Краљевине Југославије: 1918–1948*, Београд, 2003, 19.

7 Б. Црвенковић, „Бахчисарајска фонтана у Краљевском двору на Дедињу“, *Архив: часопис Архива Југославије*, год. 12, бр. 1–2, 2011, 99–113.

8 С. Тошева, *Грађинијелство у служби државе: делатности и остварења Архитектонској одељења Министарства грађевина у српској архитектури 1918–1941*, Београд, 2018, 196–198.

9 Архив Југославије, Збирка Војислава Јовановића Марабоа, бр. 335, ф. 5

10 Б. Црвенковић, „Порфирне вазе Краљевског Двора на Дедињу“, *Зборник: Музеј примењене уметности* 8, 2012, 45–54.

11 Ј. Тодоровић, *Каталог државне уметничке колекције Дворској комплекса. 1, Евројска уметности*, Нови Сад, 2014, 22–34; Б. Црвенковић, *Каталог државне уметничке колекције дворској комплекса на Дедињу. 2, Југословенска уметности*, Нови Сад, 2014, 22–28; Sh. Kallestrup, *Art and Design in Romania 1866–1927, Local and International Aspects of the Search for National Expression*, New York, 2006, 167–168

12 Тошева, *Грађинијелство у служби државе...*

13 *Нав. месито.*

14 М. Просен, „Руски архитекти емигранти – архитектура као меморија“, у: А. Кадијевић и М. Попадић (ур.), *Простори памћења: зборник радова. Том 1, Архитектура*, Београд, 2013, 214–231; Тошева, *Грађинијелство у служби државе...*, 202–209.

15 О. Стефановић, „Заоставштина Сергеја Смирнова у посебним фондovima Народне библиотеке Србије“, *Гласник Народне библиотеке Србије*, Год. 2, бр. 1, 2000, 107–112. Архив Југославије, Збирка Војислава Јовановића Марабоа, бр. 335, ф. 5.

16 J. A. Abbot, *Jansen Furniture*, New York, 2007.

17 C. Vignon, *Duveen Brothers and the Market for Decorative Arts, 1880–1940*, New York, 2019.

Cappi),¹⁸ istambulskim antikvarima Selimom Haimom i Mehmetom Lutfijem,¹⁹ ali i angažovanje Tonija Sirmaje, atašea za specijalne porudžbine dvora u Parizu omogućili su nabavke luksuznih predmeta i izuzetnih umetničkih dela koja su imala važnu ulogu u isticanju statusa Dvora.²⁰

Oblikovanje enterijera Starog i Novog dvora

U dekoraciji dvorskih prostora bio je ključan *konzervativni* pristup koji se oslanjao na evropski istoricizam.²¹ Još od vremena dinastije Obrenovića u srpskoj reprezentativnoj arhitekturi i umetnosti čini se da je istoricizam bio najsigurniji stilski okvir da se država predstavi u drugačijem svetlu, bliže evropskom kulturnom podneblju.²² Slično kao u drugim balkanskim zemljama, i u Srbiji su evropski istoricistički stilovi u arhitekturi i uređenju prostora inicijalno dobili *nacionalno* tumačenje. Nakon Prvog svetskog rata, istovremeno sa formiranjem nove države, velika pažnja je posvećena restauraciji i definisanju izgleda ratnim dejstvima oštećenih dvorskih zdanja u centru Beograda: Starog i Novog dvora. Osim što su bile sedište moći nove države Južnih Slovena, trebalo je da predstave jednu vizuelnu strukturu autoriteta moći. Kompleksan posao je poveren državnoj komisiji oformljenoj 1920. godine, sastavljenoj od predstavnika Ministarstva građevine, Ministarstva finansija, Državne kontrole i Maršala dvora.²³ U komisiji su, između ostalih, bili i slikar Uroš Predić i arhitekti Petar Popović i Momir Korunović, koji je obavljao i posao nadzora i učestvovao na projektima restauracije i opremanja dvorskih palata.²⁴ Jedan od najvažnijih zadataka komisije bilo je uređenje. Uređenje dvorskih palata u centru Beograda, kao stilski odraz evropskog akademizma, zahtevalo je odgovarajući tradicionalno konzervativniji pristup. Stilski rešenja oslonjena na francuski neoklasicizam ponudile su i dve konkursom odabrane firme: pariska „Mezon Fore“ i firma Bernarda Ludviga, koje su imale veliki broj uticajnih saradnika i podizvođača. Težište ove estetike bio je istorizam. Elementi enterijera oslanjali su se na neoklasicizam, ali uz konstantno kreirane ansamble sa stilskim elementima francuskog dvora od kraja 17. do 19. veka.²⁵ Istoricism u komponovanju jednog prostora bio je zasnovan na obrascima utemeljenim još u 19. veku.²⁶ Bile su to iskonstruisane vizije luksuza francuskog dvora uz veću upotrebu različitih stilskih elemenata iz različitih epoha. Umetničke radionice kao nosioci tog stila bile su podsticane pre svega kretanjima u arhitekturi i istorijskim akademizmom Škole lepих umetnosti (*École des Beaux-Arts*). Proizvođenje idealnih prostora pratilo je određene propozicije koje su se poklapale i sa doktrinom Škole, u kojoj je arhitektura posmatrana kao reprezentacija nacionalnog dostojanstva kroz osmišljavanje impozantnih zdanja u klasičnom istoricističkom stilu, pa ubrzo istoricism dobija različite oblike u drugim zemljama Evrope. Genezi dekoracije istoricističkih enterijera podstrek su pre svega dale velike svetske izložbe. Čini se da je za moderno tumačenje istorizma u dekoraciji izložba u Parizu 1900. godine bila ključna po mnogo čemu. Prema istraživanjima dr A. Lasc, upravo je na toj izložbi prvi put promovisana ideja o savremenoj dekorativnoj umetnosti kroz istorijske stilove zalaganjem Muzeja nameštaja i dekoracije (*Musée Centennial du Mobilier et de la Décoration*).²⁷ Razvoj i jačanje umetničkih firmi i ateljea u 19. veku uticali su snažno na evolu-

18 Arhiv Jugoslavije, Dvor Kraljevine Jugoslavije, br. 74, f. 365.

19 Arhiv Jugoslavije, Dvor Kraljevine Jugoslavije, br. 74, f. 369, f. 372.

20 Arhiv Jugoslavije, Dvor Kraljevine Jugoslavije, br. 74, f. 462, f. 463.

21 A. Kadijević, „Историчке основе неовизантијске архитектуре у XIX веку“, у: М. Ракоција (ур.), *Ниш и Византија III. Зборник радова*, Ниш, 2005, 383–396.

22 Д. Вукелић, Ј. Пераћ и В. Томић, *Сѝари конак: заборављени београдски двор*, Београд, 2019.

23 В. Поповић, *Применјена уметност и Београд 1918–1941*, Београд, 2011, 87–88.

24 С. Неђић, „О неким питањима изворне архитектуре Новог Двора“, *Наслеђе* 3, 2001, 57–66; Архив Југославије, Двор Кралевине Југославије, br. 74, f. 386.

25 Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку...*, 181–205; Кадиевић, „Историчке основе неовизантијске архитектуре у XIX веку...“, 384–387.

26 Био је то веома утицајан стил у уређењу палата, подржан од новоформиране европске елите која је жељела за статусом и да себе представи достојном аристократских привилегија. Један од најбољих начина била је репрезентација, односно креирање сопствених амбијената који подећају на луксуз француских дворова. Тај стил су подржавале утицајне уметничке раднице nameštaja и фирме за декорацију enterijera чији су клијенти били управо из поменутих друштвених слојева. Видети: у: D. Davis, *The Tastemakers – British Dealers and the Anglo-Gallic Interior, 1785–1865*, Los Angeles, 2020, 19–43.

27 Данас је то Музеј декоративних уметности (*Musée des Arts Décoratifs*). Видети: A. I. Lasc, „Paris, 1900: The Musée Centennial du Mobilier et de la Décoration and the Formulation of a Nineteenth-Century National Design Identity”,



Sl. 1. Idejna rešenja radionice Bernarda Ludviga za dvor u Beogradu (Izvor: Arhiva firme Bernard Ludvig, Beč)

ciju idealnih eklektičnih enterijera kao opšteprihvaćeni trend među elitom.²⁸ Dekoracija dvorskih palata Kraljevine SHS podrazumevala je praćenje već ustaljenih obrazaca koji su nužno odgovarali postojećoj arhitekturi akademizma.²⁹ Uređenje dvorskih prostora predstavljalo je pažljivo kreirane celine sa tačno isplaniranim elementima i određenom kombinacijom boja.³⁰ Takav koncept je bio zasnovan na ustaljenom modusu dizajna enterijera i polazište je imao u stilskom tumačenju francuskih priručnika za dekoraciju krajem 19. i početkom 20. veka, u kojima se mobilijar poistovećivao sa dekoracijom prostora.³¹ Dekoracija zamišljenih celina podrazumevala je povezivanje svih prostornih objekata u analogiju formi i boja i u snažnoj koordinaciji arhitekture enterijera. Svaki oblik u toj celini ima svoje mesto i vrednost, bez obzira na to da li je antikvitet, kopija ili savremeni predmet. Kada on postane deo celine, njegova vrednost i značaj postaju potpuno relativni jer on pripada jednom zamišljenom konceptu i u tom smislu je njegov neodvojivi deo.³² Estetika zasnovana na primeni jednog istorijskog stila u dekoraciji jedne prostorije bila je potpuno u skladu sa ukusom elite i njenim težnjama i doživljajem luksuza. Ona se ogledala u radu renomiranih firmi za dizajn enterijera, čije je delovanje ostavilo pečat i u dvorskim palatama međuratnog Beograda.³³

Prva od dve firme odabrane po konkursu za uređenje dvorskih palata bila je francuska firma „Mezon Fore“.³⁴ Kako dnevne novine navode, uz stalno prisustvo njenog zastupnika, firma je realizovala sprat Starog i ceo enterijer Novog dvora.³⁵ Bila je to veoma cenjena umetnička radionica među elitom i aristokratijom krajem 19. i početkom 20. veka, poznata u svetu po izuzetno sofisticiranom, luksuznom dizajnu nameštaja sa bronzanim nosačima u visokoj pozlati, po zapaženoj intarziji i sa delikatnim elementima enterijera. O njenom funkcionisanju nema mnogo podataka, osim da je osnovana 1883. godine u Parizu i da se inicijalno bavila nameštajem, a kasnije i celokupnom dekoracijom enterijera.³⁶ Tek na osnovu nekoliko tekstova možemo da zaključimo da se firma

in: D. Raizman et E. Robey (eds.), *Expanding Nationalisms at World's Fairs: Identity, Diversity, and Exchange, 1851–1915*, New York, 2017, 109–129.

28 D. Davis, *The Tastemakers...*, 19–43.

29 Анон., „Нови двор“, *Политика*, 3. мај 1922, 3–4.

30 *Нав. месџо*.

31 H. Havard, *L'Art dans La maison (Grammaire de lameublement)*, Paris, 1884; A. I. Lasc, „Interior Decorating in the Age of Historicism: Popular Advice Manuals and the Pattern Books of Édouard Bajorot“, *Journal of Design History* 26 (1), February 2013, 1–24, <https://doi.org/10.1093/jdh/eps053> [pristupljeno 12. septembra 2019].

32 Lasc, *Interior Decorating in the Age of Historicism...*, 1–24.

33 J. A. Abbot, *Jansen Furniture*, Acanthus Press, New York, 2007, 73–81.

34 Arhiv Jugoslavije, Ministarstvo građevina KJ, br. 62, knj. 406; Arhiv Jugoslavije, Dvor KJ, br. 74, f. 365.

35 Поповић, *Primenjena umetnost i Beograd ...*, 88; Анон., „Нови двор“, *Политика*, 3. мај 1922, 3–4.

36 D. Ledoux-Lebard, *Les Ébénistes Parisiens du XIXe siècle (1795–1870)*, Paris, 1965, 39.

pretežno oslanjala na francuski neoklasicizam sa besprekorno izvedenim savremenim predmetima, isključivo u plemenitim materijalima, uz implementaciju stilskih detalja 18. i početka 19. veka i klasicističkih formi, koji su evocirali luksuz evropskih palata.

Umetnička radionica Bernarda Ludviga dobila je posao na uređenju prizemlja Starog dvora i Maršalata. Iskustvo u sličnim evropskim projektima i preporuka rumunskog dvora morali su biti dovoljni za angažman na tom poslu. O izgledu tih prostora svedoče novinski listovi i sačuvane skice Ludvigove radionice (sl. 1).³⁷ Kao i u prethodnom slučaju, dekoracija je bila prilagođena zahtevu neoklasičnog zdanja, pa su i rešenja pratila odabrani obrazac, drugačija u odnosu na ona kasnija nastala za vladarsku rezidenciju na Dednju.

Istoristički pristup u uređenju palata protežirao je jedan princip koji uključuje i delove ili celine inspirisane Orijentom ili Dalekim istokom. Primena orijentalizma u estetici evropskih palata posmatrana je kao odraz opčinjenosti aristokratskih krugova Orijentom: kao odraz evropskog samoviđenja superiornosti i čežnje za dalekim prostorima. Jedan od povoda za uključivanje tih formi bile su velike svetske izložbe u 19. veku, na kojima su aktivno izlagale i zemlje poput Turske i Japana. Slabljenje tržišta originalnih umetnina krajem 19. veka, između ostalog, uticalo je na koncipiranje dekoracija palata uz uvođenje orijentalne i istočnjačke tradicionalne umetnosti, poput kineskog i japanskog porcelana, turskih tepiha i persijske keramike, koji su smatrani poželjnijim od loših kopija evropske umetnosti. S druge strane, još od 18. veka tradicionalno negovanje orijentalnih salona u evropskoj dvorskoj umetnosti u kontekstu reprezentacije moći odgovara konzervativizmu u estetici devetnaestovekovne reprezentativne umetnosti. U suštini to nisu originalni prostori već savremene vizije orijentalnog prostora. U jeku uređenja Novog dvora u Beogradu, oblikovani su saloni *Bosanska soba* ili *Soba za pušenje* u Novom dvoru³⁸ i *Japanska soba*,³⁹ odnosno *Turska soba* u Starom dvoru,⁴⁰ dok je *Persijski salon* realizovan u podrumskom prostoru Kraljevskog dvora, o čemu će kasnije biti reči. Svi ti saloni imali su funkciju privatno-javnih prostora.

Estetska stremljenja epohe ka stvaranju *totalnog umetničkog dela* bila su motiv da osim nameštaja, dekorativnih elemenata, originalnih dela i kopija primenjene umetnosti obe umetničke radionice daju i predlog likovnog ukrasa koji se u najvećem obimu sastojao do *šematizovanih slika*. Državna komisija je odbacila taj predlog uz insistiranje da se slike zamene delima jugoslovenskih autora.⁴¹ Osim dela Marka Murata „Dolazak cara Dušana u Dubrovnik“ (1900),⁴² tu su se mogla naći i dela drugih jugoslovenskih autora, kao što su slike istaknutog portretiste Pavla Jovanovića.⁴³ Priznat i cenjen u evropskim i ovdašnjim elitnim krugovima, Jovanović je uvek bio blizak Dvoru i najvišim krugovima vlasti. Njegovo angažovanje za dvor Karađorđevića bilo je u kontinuitetu, posebno je intenzivirano nakon proklamovanja Aleksandra I za kralja 1921. godine i odnosilo se na portretisanje članova dinastije i uređenje dvorskih prostora.⁴⁴ Sedište nove mlade države trebalo je da ukaže na to da se ne razlikuje od drugih evropskih dvorova i da se njen vizuelni identitet zapravo poistovećuje sa evropskom kulturom kao svojim neodvojivim delom. Čini se da su tom cilju potporu dali i umetnici koji su imali bliske kontakte sa evropskim monarhijama i visokim centrima moći.

Uređenje dedinjskih palata

U palatama Dvorskog kompleksa na Dednju estetika je prilagođena politikama reprezentacija kralja Aleksandra I i princa-regenta Pavla Karađorđevića. Palate Dvorskog kompleksa nastale kao novi centri moći Kraljevine Jugoslavije i kao ogledalo oprečnih istorističkih pristupa u estetici arhitekture. Oblikovan u periodu 1922–1934. godine, čini se da je možda Kraljevski dvor nosio jednu

37 Arhiva firme Bernarda Ludviga, Beč, Skice i idejna rešenja za opremanje palate u Beogradu: 1166–1215.

38 *Soba za pušenje* ili *Bosanska soba* u Novom dvoru, koja se nalazila na prvom spratu, rad je Zanatske škole u Sarajevu. Videti: Arhiv Jugoslavije, Ministarstvo građevina KJ, br. 62, knj. 406, str. 53–54.

39 *Japanski salon* se nalazio na drugom spratu Novog dvora i radila ga je firma „Mazon Fore“. Videti: „Краљевски дворца у Београду“, *Илустровани листи* 22, 1–8. јун 1922, 4.

40 Turski salon je radila firma Bernarda Ludviga. Videti: *Исти*.

41 Анон., „Нови двор“, *Полијтика*, 3. мај 1922, 3.

42 Љ. Миљковић и Г. Станишић, *Марко Мурај: у часи 150 година од рођења*, Београд, 2014, 87.

43 М. Тимотијевић, *Паја Јовановић = Paul Joannotch*, Београд, 2009, 199–204; Б. Црвенковић, „Паја Јовановић и дворска уметност Карађорђевића“ (мастер рад), Филозофски факултет, Београд, 2009.

44 Arhiv Jugoslavije, Ministarstvo građevina KJ, br. 62, knj. 405.



Sl. 2. Idejno rešenje trpezarije Kraljevskog dvora na Dedinju, potpisao Oskar Rotveiler (Oskar Rothweiler) (Izvor: Arhiva firme Bernarda Ludviga, Beč)



Sl. 3. Trpezarija Kraljevskog dvora na Dedinju (Izvor: Arhiva Fonda Kraljevski dvor)

romantičarsku viziju nadnacionalnog preporoda viđenog kao srpsko-vizantijska arhitektonska opna neorenesansnih prostora hanzenovske škole, ruske carske umetnosti i snažne Meštovićeve skulptoralne dekoracije. Arhitektonsko rešenje potpisuje Živojin Nikolić, dok je u arhitekturi enterijera dominantna ideja arhitekta Nikole Krasnova, dopunjena neorenesansnim dizajnom radionice Bernarda Ludviga. Palata dvora inicijalno je bila zamišljena kao razidencija vladara i njegove porodice. Novi dvor u Beogradu, kao mesto lične vladavine kralja Aleksandra I Karađorđevića, bio je sedište vlasti sve dok se vladarska porodica nije preselila na Dedinje 1932. godine. Simbolični čin osvećenja Kraljevskog dvora na Dedinju, u trenutku proglašenja države Kraljevine Jugoslavije 1. decembra 1929. godine ukazao je na početak stvaranja novog protokolarnog prostora i centra moći. Uklopljen u arhitekturu srpsko-vizantijskog stila, dizajn enterijera Ludvigove radionice, već oprobano u dekoraciji rumunskog dvora u Pelešu, dominirao je salonima prizemlja (sl. 2, 3). Teški mobilijar neorenesansnih formi, dopunjen neovizantijskim detaljima enterijera arhitekta Krasnova, korespondirao je sa savremenim delima jugoslovenskih autora, originalnim slikama i predmetima italijanske renesanse i pozivao na evropski kulturni identitet dvora, ističući ideju nacionalnog i jugoslovenskog. Dok su ambijenti sprata bili uređeni u svedenijim formama neorenesansnih uticaja, podrumska celina nosila je sasvim drugačiju vizuelnost.⁴⁵ Podzemne salone, koji su predstavljali najživlju celinu u stilskoj gradaciji palate, radili su ruski umetnici.⁴⁶ Idejna rešenja Krasnova u arhitektonskom vokabularu ruske prestone umetnosti predstavljali su evokaciju slavne prošlosti carskog ruskog

45 Црвенковић, „Бахчисарајска фонтана...“, 99–113.

46 *Нав. место.*



Sl. 4. Enterijer salona u prizemlju Belog dvora (Izvor: Zbirka fotografija Zaduzbine kralja Petra I na Oplencu)

dvora. U okviru te celine, posebno osmišljen *Persijski salon* prati ustaljene modele uređenja i orijentalizam u uređenju palate kao alegoriju persijske umetnosti. Tako i posebno konstruisana fontana predstavlja reminiscenciju na čuvenu *Bahčisarajsku fontanu* slavnog Kirima Giraja. U kontekstu prostora Kraljevskog dvora, ona je imala simbolično značenje izvora života i mladosti.⁴⁷ Koncept oblikovanja enterijera 1928–1934. godine oslanjao se na zamišljeni idealni prostor jugoslovenskog vladara, ali je istovremeno pratio te konzervativne obrasce koncipiranja istorističkih celina. Iako stvaran s velikom pažnjom, čini se da je ostao nedovršen zbog ubistva vladara 1934. godine.

Beli dvor je građen u stilu engleskog paladijanizma, prema arhitektonskom rešenju Aleksandra Đorđevića. U skladu sa rezidencijalnom namenom, prostori palate oblikovani su prema politici reprezentacije princa-namesnika Pavla Karađorđevića. Posao dekoracije u periodu 1934–36. preuzela je najuticajnija svetska firma za dizajn enterijera „Žansen“ („Jansen“).⁴⁸ Slično kao firma „Mezon Fore“, i „Žansen“ je stvarao savremene prostore oslanjajući se na istoricizam. Ipak, za razliku od Ludvigovog upečatljivo neorenesansnog prostora u Kraljevskom dvoru, „Žansen“ kreira visoki neoklasicizam, ponavljajući stilske forme kasnog 18. veka i 19. veka. Uključujući i originalne predmete iz epohe neoklasicizma, uljane slike, porcelan, tapiserije, srebrninu, on stvara savremene celine sa mobilijarom u čipendejl stilu, vešto ga uklapajući sa murano rasvetom, detaljima tradicionalne japanske umetnosti u vidu raskošnog paravana i čak savremenog belog nameštaja svedenih formi u glavnim salonima (sl. 4). Bio je to izraz vrhunskih umetničko-zanatskih ostvarenja te firme i njene sposobnosti da odgovori rafiniranom ukusu i reprezentaciji ovdašnje visoke elite. Identično kao druge firme, i „Žansen“ je radio u plemenitim materijalima, oslanjajući se na odabrane saradnike, i nikada nije oklevao da saraduje sa savremenim arhitektima, umetnicima i zanatlijama, kao što su bili umetnički stolari Fransoa Linke (François Linke) i Jozef Cvinger (Joseph-Emmanuel Zwiener) ili čuveni dizajner Žan Mišel Frenk (Jean Michel Frank). Čini se da

47 *Нав. месџо.*

48 Dolazak arhitekta Stefana Budena (Stephane Boudin) 1920. godine na čelo „Žansena“ omogućio je toj firmi da samostalno realizuje složene porudžbine, što je rezultiralo izuzetnim uspehom. Videti: Abbot, *Jansen Furniture...*, 23–28.

je u Beogradu to bio i arhitekt Krasnov, koji je dao rešenja za detalje glavnih salona.⁴⁹ Slavljen i poštovan rad te firme uslovio je da se njen dizajn prepoznaje u svetskim državno-vladarskim prostorima čak do sredine 20. veka.

Umetnička kolekcija Dvorskog kompleksa na Dedinju stvarana je kao reprezentativni deo državne umetničke zbirke i vešto je uklopljena u dvorske enterijere. Jedan od metoda stvaranja identiteta bila je nabavka dela jugoslovenskih autora: dinastičkih portreta, pejzaža žanr-scena, ali i dela rumunskih, ruskih i drugih evropskih savremenih umetnika u čijim je delima istican evropski kulturni obrazac.⁵⁰ Ključni trenutak u naglašavanju jugoslovenske ideje dvorske celine predstavljala je umetnost Ivana Meštrovića. Na poziv kralja, on ponavlja svoja davno realizovana dela Vidovdanskog hrama u ceremonijalnom prostoru moći Dvorskog kompleksa sa snažnom simbolikom integralnog jugoslovenstva. Istovremeno je stvarana i kolekcija koja je trebalo da istakne pripadnost evropskom kulturnom krugu vrednosti. Osim dela Rembranta, Palme il Vekija, Veronezea, koja su bila izložena u Kraljevskom dvoru, nabavljena su i dela Nikole Pusena, Žana Fransoa Mijea, Gaspara Digea, Nikole Šaprona i druga, koja su svojim neoklasičnim stilom bila u potpunoj harmoniji sa dizajnerskim rešenjem „Žansena“.

Zaključak

Stvaranje jugoslovenskog identiteta podrazumevalo je pre svega jasno definisanu liniju pripadnosti evropskoj kulturi. Formirane dekorativne celine dvorskih palata sa svim kompleksnostima koje su nosile trebalo je da predstave državu kao sastavni deo evropskog kulturnog prostora, što je ujedno bila i politička percepcija vlasti. U tom poslu veliku ulogu imali su arhitekti, umetnici i zanatlije, koji su kreirali zamišljene prostore vlasti. Glavnu ulogu u tom procesu imao je vladar, odnosno država. Kroz prizmu stroge kontrole i pažljivog odabira ponuđenih rešenja, oslonjeni na konzervativni pristup, savremeni centri moći dobijali su svoje lice. Isti obrazac nastajanja tih ambijenata primenjen je na prostorima Uprave dvora Kraljevine SHS/Jugoslavije. Složenost tih prostora ukazuje i na složenost realizacije zamišljene dekoracije koja je, osim podrazumevanih državnih i nacionalnih amblema, nužno morala sadržati i onu vrstu simbolizma, prilagođenu ideološko-političkim težnjama, koja se iščitavala iz umetničko-arhitektonskih kreacija. Simbioza različitih umetnosti i korišćenje različitih istorijskih stilova omogućavali su sigurno polje za materijalizaciju ideološko-političkih vizija. Tako je vizija kralja Aleksandra I Karadorđevića o državi jednog naroda oličena u ideologiji sinkretičkog jugoslovenstva dobijala svoje obrise u dizajnu dvorskih prostora Kraljevine Jugoslavije.

49 U nekim segmentima tehničkih rešenja enterijera pojavljuju se nacrti arhitekta Nikole Krasnova: skice za salonska vrata, zidne panele u glavnim salonima i detalje. Videti: Arhiv Jugoslavije, Dvor KJ, br. 74, nesređena građa, skice i planovi.

50 Тодоровић, *Кайјалої државне уметничке колекције...*; Црвенковић, *Кайјалої државне уметничке колекције...*

Revija *Kinofon* i njen značaj za razvoj filmske kulture u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca

Dijana Metlič

Filmska periodika: uloga i mogućnosti izučavanja

U dosadašnjoj nacionalnoj historiografiji sedme umetnosti postoji skroman broj studija posvećenih filmskoj periodici na teritoriji Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevine Jugoslavije. Za takvu situaciju postoje različiti razlozi. Nepostojanje kontinuiranog razvoja filmske proizvodnje i kritike u gradskim centrima uticalo je na sporadičnu pojavu profesionalnih pisanja o filmu i u specijalizovanim kinematografskim revijama i dnevnim novinama (*Progres*¹, *Vreme*, *Politika*, *Novosti*, *Obzor*, *Jutarnji list* itd.). Filmski časopisi su retko uspevali da opstanu na tržištu duže od nekoliko godina, a izlazili su u malim tiražima, od kojih su danas istraživačima dostupne tek pojedinačne sveske, što znatno otežava njihovu klasifikaciju i stručnu analizu. Izuzev knjige Vjekoslava Majcena *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, objavljene u Zagrebu 1998. godine, kao neprocenjivo važnog izvora za upoznavanje sa filmskom prošlošću kroz nedovoljno proučenu oblast pisane reči o kinematografiji između dva svetska rata kod nas, i pojedinačnih naučnih radova i poglavlja u opsežnijim studijama Dejana Kosanovića o filmskoj produkciji u Kraljevini SHS, danas je teško naći druga sistematska istraživanja pomenute građe. Filmsko izdavaštvo, prema Kosanovićevim rečima, u neorganizovanoj i haotičnoj kinematografiji Kraljevine Jugoslavije odražavalo je opšte stanje u toj oblasti.² To međutim ne treba da navede na pogrešne zaključke: bilo je filmskih časopisa, ne-

1 Ovde mislimo na Tokinov pionirski esej „Pokušaj jedne kinematografske estetike“, objavljen 1920. godine u francuskom časopisu *L'Esprit Nouveau* urednika Pola Dermea, a zatim preštampan u beogradskom *Progresu* 14. i 15. oktobra 1920. godine. Sa njim i zvanično započinje razvoj filmske estetike u Kraljevini SHS. U njemu se mogu pročitati stavovi: „Kinematografija je internacionalna umetnost. (...) Budućnost nove umetnosti je ogromna. (...) Osnov kinematografije je pokret. (...) Pravi i jedini futurizam ovde je moguć. (...) Ali pravi čovek ni od kuda je ipak Čarli Čaplin. (...) Kinematografija je vidljivost i pokret i otuda nadumetnost.“ Dalje: B. Tokin, „Pokušaj jedne kinematografske estetike“, u: B. Zečević, *Srpska avangarda i film, 1920–1932*, Beograd, 2013, 260–263. Ljubav prema filmu Tokin je razvio u Francuskoj, gde je kao ratni izbeglica srpske vojske boravio 1916. godine u Eks-le-Benu, gledajući Čaplinove filmove i upoznavajući se sa čarolijom pokretnih slika. To iskustvo je delio sa tada bliskim prijateljem Slavkom Vorkapićem, koji je kasnije emigrirao u Ameriku i postao uticajan filmski teoretičar i profesor, idejni tvorac *kinestezije*, vizuelnog fenomena razjašnjenog u nizu naučnih radova u američkim časopisima u drugoj polovini dvadesetih godina. Videti: Slavko Vorkapich, „The Motion Picture as an Art“, *Film Mercury*, 29 October – 12 November, 1926, 4–16; Slavko Vorkapich, „Motion in Motion Pictures“, *Film Mercury*, 3–17 September 1926, 1–12; Slavko Vorkapich, „Motion and the Art of Cinematography“, *American Cinematographer* II, 8–9, November –December 1926, 16–17, 19. O Tokinu opširno: M. Бабац, *Бошко Токин, новинар и њисац*, Нови Сад, 2009.

2 D. Kosanović, *Kinematografija u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941*, Beograd 2011, 170. U Kosanovićevoj monografiji detaljno se istražuje produkcija filmova nastalih za dvadeset dve godine koliko je trajala Kraljevina. Iako je veći deo snimljenog materijala tek delimično očuvan ili nažalost potpuno izgubljen, izvodi se generalni zaključak da je domaća filmska proizvodnja postojala, uprkos slabe zainteresovanosti države za njen razvoj. Snimljeno je oko hiljadu dokumentarnih i približno četrdeset pet igranih filmova različite dužine, među kojima su samo četiri igrana filma sačuvana: *Grešnica bez greha* (1930), *U kraljevstvu zlatoroga* (1931), *S verom u Boga* (1932) i *Triglavske strmine* (1932). Kosanović primećuje da je 1932. godina bila najznačajnija za proizvodnju domaćih filmova (282 nova naslova) jer je „Zakon o uređenju prometa filmova, donet 1931. godine, predstavljao veliki podstrek za domaće proizvođače filmova, tako da je najveći broj filmova u jednoj godini, i po broju naslova i po metraži, bio 1932. Ukidanje paragrafa 7 i 8 toga zakona, koji su stimulisali domaću filmsku proizvodnju i obavezivali distributere i bioskope da prikazuju domaće (bar dokumentarne) filmove izazvalo je naglo opadanje domaće filmske proizvodnje...“ *Isto*, 126. Iako tema prevazilazi okvire ovog rada, treba napomenuti da su filmske revije i časopisi bili jedan od ključnih izvora informacija o domaćoj kinematografiji, uspehu pojedinačnih ostvarenja, njihovoj gledanosti i prijemu kod publike. Takođe, iz njih se jasno može sagledati da je napredak kinematografije zavisio od usamljenih samoukih

zavisnih filmskih glasila, biltena i revija, izdavačke aktivnosti vlasnika kinematografa i preduzeća za proizvodnju i plasman filmova, kao i filmskog novinarstva, ali je celokupna delatnost, baš kao i snimanje filmova, počivala na entuzijazmu zaljubljenika u magiju pokretnih slika i retkih vizionara koji su u filmu prepoznali savremenost, moderno čudo, univerzalni jezik nauke, filozofije i poezije, propagandu za mase, ekonomiju i umetničku interpretaciju, nazivajući „buduće čovekovo doba kinematografskim“.³ Neujednačenog kvaliteta i namenjeni velikom broju ljubitelja filma, filmski časopisi su izlazili nedeljno, jednom u petnaest dana ili jednom mesečno, a za njih su pisali podjednako filmofili i kritičari koji su tek profilisali svoj stav prema kinematografiji, kao i prvi publicisti koji su i u godinama nakon Drugog svetskog rata uređivali filmske rubrike ili pisali za njih u dnevnim novinama i specijalizovanim filmskim žurnalima. Među njima su najpoznatiji bili Boško Tokin, Dragan Aleksić, Franjo Ledić, Ivan Flod, Eugen Babac, Dušan Timotijević itd. Iz skupine od približno sto ilustrovanih i stručnih filmskih revija u Kraljevini SHS trebalo bi izdvojiti najznačajnije, štampane u dva najveća gradska kulturna centra: u Zagrebu – *Kino smotra*, *Balkan Film*, *Kinofon*, *Film*, *Kulisa*, *Cinema*, *Filmska revija*, *Moj film*, *Jugoslavenski filmski kuriri* i u Beogradu – *Film*, *Kinematograf*, *Filmska zvezda*, *Kroz film*, *Film i moda*, *Holivud*, *Filmski žurnal*. Već iz naslova se može zaključiti da su pojedine revije izlazile iz okvira „stroge“ posvećenosti kinematografskim temama i prelazile u sferu pozorišta, mode, varijetea i drugih segmenata elitne i popularne kulture, s ciljem da privuku veći broj čitalaca i samim tim povećaju tiražnost.

Drugi razlog „odloženog“ kritičkog promišljanja pisanja o filmu mogao bi se pripisati činjenici da su pioniri filmske kritike, teorije i publicistike u Kraljevini SHS bili predstavnici radikalnih avangardi, pripadnici dadaističkog i zenitističkog kruga – Boško Tokin (1894–1953), Branko Ve Poljanski (1898–1947), Ljubomir Micić (1895–1971), Dragan Aleksić (1901–1958) i Marijan Mikac (1903–1972) – koji su neretko nailazili na otpor i nerazumevanje sredine, tako da su se tek krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. veka pojavila istraživanja njihovih opusa zahvaljujući Zoranu Markušu, Irini Subotić, Vidosavi Golubović, Božidaru Zečeviću, Gojku Tešiću, Radomiru Konstantinoviću.⁴ Oni su ukazali na vitalnost i značaj individualnih napora jugoslovenskih avangardista da vlastitu umetničku praksu usaglase sa stremljenjima evropskih avangardi druge i treće decenije – ekspresionizmom, futurizmom, ruskim zaumom, primitivizmom, kubofuturizmom, suprematizmom i konstruktivizmom – i učine je vidljivom i prepoznatom van matične teritorije. U tom pogledu, povezivanje sa umetnicima iz Nemačke, Češke, Francuske, Austrije, Italije, Rusije u znatnoj meri je izmenilo tok nacionalne umetnosti 20. veka. Iako malobrojni, upravo ti mladi intelektualci, rođeni u poslednjim decenijama 19. stoleća, biće nosioci duha nove umetnosti na jugoslovenskom prostoru.

Okupljajući se oko časopisa *Svetokret*, *Zenit*, *Kinofon*, *Dada Tank*, *Dada Jazz*, *Dada Jok*, štampali su svoju poeziju, manifeste, pamflete, filmske i umetničke kritike, fotografije, kolaže, nacрте budućih romana, idejno se uklapajući u tokove evropske progresivne misli koje su usmeravali uticajni intelektualci između dva rata: Lajoš Kašak, Ivan Gol, Hervart Valden, Rihard Berens, Mark Šagal, Aleksandar Arhipenko, Ilja Erenburg, El Lisicki, Vladimir Majakovski, Filipo T. Marineti, Fortunato Depero, Teo Van Duzburg i drugi. Zahvaljujući aktivnostima zenitističkog kruga (od osnivanja pokreta 1921. godine) i film je, kao najmlađa, nedovoljno razvijena i slabo priznata umetnost u tom trenutku, pronašao svoj put do njihovih književnih i vizuelnih ostvarenja.⁵ Dovoljno je samo pomenuti: Tokinov članak „Evropski pesnik Ivan Goll“ u prvom broju *Zenita* (februar 1921), u kojem

filmskih pionira koji su zanat unapređivali gledanjem inostranih ostvarenja. Upravo se u delima Koste Novakovića, Ernesta Bošnjaka, Milutina Ignjačevića, Mihaila Mihailovića, Aleksandra Lifke, Mihajla Al. Popovića, braće Manaki, Maksa Kalmića mogu naći i začeci shvatanja filma kao umetničke forme.

3 B. Ve Poljanski, „Film i budućnost čovečanstva“, *Kinofon* 1, Zagreb, 15. decembar 1921, 5.

4 Uručujemo na neke od studija: V. Голубовић и И. Суботић, *Зенити 1921–1926*, Београд – Загреб 2008; R. Konstantinović, *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, Beograd 1983; 3. Маркуш, *Зенитизам*, Београд, 2003.

5 O filmskim temama u časopisu *Zenit*, prvim filmskim kritikama Tokina, Poljanskog i Micića u rubrici „Makroskop“, originalnim tekstovima Epstena i Kanuda štampanim u *Zenitu* 1921. godine, Micićevim najavama inostranih filmskih revija, poput francuskog lista *Cinéa* urednika Luja Delika (u petom broju *Zenita*, 1921), Tokinovima, Micićevim, Golovim teorijskim spisima i književnim delima u kojima je vidan uticaj kinematografije i ranoj filmskoj delatnosti Branka Ve Poljanskog pre pokretanja nezavisne kinematografske revije *Kinofon* videti više: Д. Метлић, „Љубомир Мидић и филмске теме у часопису Зенит“, *Зборник Народної музеја ХХІІІ–2*, Историја уметности, Београд, 2018, 159–177.

on ističe Golove *Čaplinijade* (*Die Chapliniade: eine Kinodichtung*, 1920) kao primer „epos-drame bioskopske pesme našeg vremena“; Micićev radio-film *Šimi na groblju Latinske četvrti* (1922) i poemu *Kola za spasavanje* (1923), napisane pre pojave Ejzenštejnove montaže atrakcije (1923) ili stihoa za *Pro eto* Vladimira Majakovskog (1923) s fotomontažama Aleksandra Rodčenka, u kojima Micić primenjuje principe filmske analogije, istodobnosti različitog filmovanog vremena i mesta, reči u slobodi, pokretu i prostoru, linearne plastične ekvivalencije i prožima unutrašnji i fizički ritam pod uticajem Marinetiјevih ideja iz *Manifesta futurističkog filma* (1916).⁶ Multižanrovske zbirke stihova *Panika pod suncem* (1923), *Tumbe* (1926) i *Crveni petao* (1927) i natfantastični ljubavni roman *77 samoubica* (1923) Poljanskog sadrže elemente filmskog ekspresionizma, crnog humora, groteske i futurističke poezije Majakovskog, dok Tokinov roman *Terazije* (1932) ima naglašeni burleskni ritam i futurističku dinamiku. Prema rečima Božidara Zečevića, „duh i priroda kinematografa duboko su pokrenuli novo osećanje i razumevanje sveta koje je nosila srpska avangarda. Bez filma, ona se ne bi ni dogodila.“⁷

Put do Kinofona

Evocirajući uspomene na dane provedene u Zagrebu, Pragu i Beogradu u vreme svojih najagilnijih zenitističkih i dadaističkih aktivnosti, u „Vodniku dadaističke čete“ (1931) Dragan Aleksić piše: „Стварни таленат у зенитизму био је Пољански. Разнолик, способан и за журналистику и за сликарство, по потреби филмски стручњак и каменорезац, глумац и песник, пун неке чудне инвентивности у сваком послу, нерван, када због болести живљи но што му снага дозвољава, напрасит и полетан, одушевљен за све што не значи негацију његовог стварања, овај човек радио је лако, брзо, глатко, без концепта, без бележака, са безброј симултаних визија у сваком моменту. Међутим, ничег конструктивног, ничег сталног, ничег доследног. Разбарушен и кочоперан као тело, гибак, расплунут као дух. Док је крути Мицић презирао овештале вредности, Пољански је био практичнији, и новац би с њим повео разнолику игру.“⁸ Na osnovu bogatog i avanturističkog života, moglo bi se reći da je Poljanski, živeći između Trsta, Ljubljane, Praga, Zagreba, Beča, Beograda, Berlina, Moskve i Pariza, vodio filmsku egzistenciju posvećenu stvaralaštvu, uprkos svim materijalnim poteškoćama i osporavanjima lokalne sredine. Bio je glavni i odgovorni urednik časopisa *Svetokret* (1921), *Kinofon* (1921–22), *Dada Jok* (1922); pisac nekoliko već pomenutih multižanrovskih književnih dela u kojima su štampani portreti Poljanskog koje su za njega izradili slikar i grafičar Mihailo S. Petrov (*Panika pod suncem*) i japanski umetnik Fužita (*Tumbe*); potpisnik niza filmskih eseja, kritika, pamfleta u *Zenitu* (1921–1926) i u sopstvenom *Kinofonu*; autor *Manifesta panrealizma* (1930), afirmisan i, u očima kritike, potvrđen slikarski talenat u Parizu, gde živi, aktivno stvara i izlaže od 1927. do 1947. godine. Nemirnog duha i stalno u pokretu, obožavao je glumu te je oprobao svoj mladalački talenat u Narodnom gledališću u Ljubljani (1919/20) i na Revolučnoj sceni malog pozorišta Adria na Vaclavskim namjestima u Pragu, gde se družio sa Draganom Aleksićem 1921. godine. Iz Beča je iste godine izveštavao o izložbi Paula Klea, dok je u Berlinu 1922. upoznao književnika Riharda Berensa, filmske zvezde Konrada Fajta i Astu Nilsen, kao i Valdena i krug umetnika oko časopisa i galerije *Der Sturm*. S obzirom na sva pomenuta putovanja, pa čak i pre odlaska u Minhen i Berlin (jul–avgust 1922), nema sumnje da je ideju za pokretanje filmske revije *Kinofon* pronašao u tim sredinama u kojima su u to vreme redovno izlazile brojne ilustrovane filmske revije: *Die Filmwelt: Illustrierte Kino-Revue*, *Die Kinowoche*, *Česky kinematograf*, *Kino*.

6 O uticajima Marinetiја i Majakovskog na tzv. zenitističku kinematografsku poeziju i prozu videti: D. Metlič, „Zenitist Cinema: Influences of Marinetti and Mayakovsky“, *International Yearbook of Futurism Studies* 9, 2019, 232–269.

7 Zečević, *Srpska avangarda i film...*, 149. Deo studije Zečević posvećuje zajedničkom pokušaju Boška Tokina i Dragana Aleksića da snime prvi beogradski avangardni film *Budi bog s nama ili Kačaci u Topčideru*. Šesto metara trake snimljene u leto 1924. godine nikada nije pronađeno. S druge strane, taj prvi pravi moderni film o glavnom gradu, „umontiran“ je u Tokinov roman *Terazije* iz 1932. godine. To je još jedna potvrda uticaja kinematografskog ritma na strukturu srpskih avangardnih hibridnih literarnih dela, koja se najčešće označavaju kao filmovi od hartije ili na hartiji. Isto, 128–138. O „filmovima na hartiji“ videti: B. Vučićević, *Avangardni film II*, Beograd, 1990; P. Levi, *Kino drugim sredstvima*, Beograd, 2013.

8 Д. Алексић, „Водник дадаистичке чете“, у: Г. Тешић (ур.), *Васионски самовар: антилопија југословенске авангарде 1904–1934*, Београд, 2001, 183.

Posebnu sadržinsku i vizuelnu bliskost, kako organizacijom unutrašnjih strana, tako i naslovnica s portretom izabrane filmske zvezde kojoj je posvećen udarni članak broja, *Kinofon* je ostvario, između ostalih, s italijanskim časopisom *Film* (1914–1920), s austrijskim *Die Filmwelt* (1919–1925) i sa francuskim *Ciné pour tous* (1919–1923), *Cinémagazine* (1921–1935) i *Cinéa* (1921–1923), čije su uredništvo vodili Tokinovi omiljeni filmski teoretičari Luj Delik, Leon Musinjak, Žermen Dilak i Žan Epsten. Izbegnuta je vizuelna nametljivost avangardnih časopisa, iako nije izostala najava tzv. ruske sveske *Zenita* (17/18, 1922), koju su priredili El Lisicki i Ilja Erenburg. Pa ipak, uprkos odmerenom i pročišćenom grafičkom rešenju *Kinofona*, osetljivijem oku neće promaći tipični elementi avangardne tipografije: strele, šaka sa ispruženim kažiprstom kojim se pažnja čitaoca usmerava na određeni sadržaj ili izdvojene reklame (za Olimp i Apolo kino, Mosinger film, Balkan film, Jugoslavija tvornicu filmova, Specijalni zavod za kinoindustriju „Unger i Patačić“), uokvirene parole imperativnog karaktera u kojima se slovima različite veličine određuje značaj reči (Interesujte se za REFLEKTOR ili ORIGINALNO OGLAŠAVA SAMO KINOFON), do začudnih pitanja koja se gotovo nemotivisano pojavljuju ispod određenih članaka, poput „Čitate li 2h“. Ta „agresivna“ rešenja imala su ulogu „budilnika“ za čitaoca: naglasiti kvalitet odabranog filma ili istaći dolazak određene glumačke zvezde u Zagreb na bioskopsku premijeru delovalo je senzacionalistički i uticalo je na čvršće vezivanje publike za *Kinofon*, koji je bio njen prozor u svet i najrelevantniji izvor informacija o prilikama u bioskopima i stanju nacionalne kinematografije.

Nema sumnje da je Poljanski pažljivo pratio i druge kinorevije, upoznao se s njihovim namerama, ciljevima i načinom prezentacije filmske umetnosti. Promovisanjem kvalitetnih ostvarenja i isticanjem talenta izabranih zvezda, on se „ugledao“ na najbolju inostranu filmsku štampu koja mu je bila dostupna, kako bi domaćoj publici pružio časopis koji ničim ne zaostaje za postojećim svetskim standardima.⁹ Takođe, na stranama *Kinofona* 7 (15. mart 1922) Poljanski navodi da uredništvo prima kinorevije *Cinéa* (Pariz), *Kinematographische Monatsheft* (Berlin), *Filmovy Kuryr*, *Filmovy Svět*, *Divadlo Budoucnosti* (Prag) i *Universum-film* (Njujork), dok će u dva navrata inostrani časopisi pisati o *Kinofonu*: češki *Čas* u prvi plan stavlja umetničku ravnotežu revije, njenu svežinu i brojne aktuelnosti koje prenosi iz sveta,¹⁰ a uticajni nemački *Lichtbild-Bühne* osnovan 1908. godine ističe naklonost uredništva ka kulturi filma.¹¹ Ogromna ljubav prema filmu, koju je idejni tvorac *Kinofona* pokazao na približno 150 strana u dvanaest brojeva, ostaje i najbitniji dokaz njegove posvećenosti filmskoj teoriji i praksi: za razliku od Tokina i Aleksića koji su i u decenijama nakon svojih avangardnih aktivnosti posvećeno pisali o kinematografiji u beogradskim dnevnim novinama, pa čak i osnovali prvi Filmski klub u prestonici 1924, pre nego što je ustanovljen u Beču 1926, Poljanski se 1927. godine, razočaran u neukost sredine, preselio u Pariz, radikalno prekidajući filmsku i književnu delatnost, posvetivši se isključivo slikarstvu. Kako i zašto se dogodio taj nagli prekid? Na to pitanje, kao u filmu sa otvorenim krajem, najverovatnije nikada nećemo dobiti odgovor.

Bez obzira na postojanje istovremenih filmskih žurnala u Češkoj, Italiji, Austriji, Nemačkoj, Francuskoj i Rusiji, nije zanemarljiva činjenica da je *Kinofon* izlazio pre moskovskog konstruktivističkog *Kino-fota* Alekseja Gana (pet izdanja 1922. i šest 1923. godine), revije *Film* Boška Tokina (Zagreb, 1925–1926), austrijskog *Der Filmbote* (1922–1926), *Mein Film*-a (1926–1939, 1945–1957) i čak znatno ranije od uticajne pariske filmske revije *L'Art cinématographique* Feliksa Alkana (osam brojeva 1926–1931). Iz svih navedenih razloga važno je skrenuti pažnju na značaj projekta Brancka Ve Poljanskog za rađanje ideje o filmu kao umetničkoj formi, na pionirsku ulogu *Kinofona* za unapređenje filmske kulture u Kraljevini SHS i mesto koje mu pripada na mapi srodnih filmskih

9 Zbog obima ovog naučnog rada nisam u mogućnosti da uputim na brojne sličnosti koje *Kinofon* pokazuje sa svetskim filmskim ilustrovanim revijama. Filmsku periodiku između dva rata (pa čak i iz prve decenije 20. veka) izuzetno je teško istražiti. Njena digitalizacija je stalni proces i samo zahvaljujući predanom radu određenih svetskih filmskih arhiva i biblioteka imamo pristup tom neprocenjivo važnom izvoru za izučavanje najranijeg perioda razvoja filma kada je on još uvek bio u domenu industrije zabave, nerazvijene sintakse i gramatike, sve do pojave Dejvida Vorka Grifita u Americi i, nešto kasnije, ruskih reditelja Leva Kulješova, Sergeja Ejzenštejna i Dzige Vertova. Zahvaljujući filmskim revijama iz epohe nemog filma možemo sagledati kako je rođena ideja o filmu kao umetnosti, kada su se pojavile prve filmske kritike, kako se iznedrila misao o filmskoj estetici, filmologiji, kada je prihvaćen američki star sistem i kada je naglo ojačala sinefilija (ljubavi prema filmu). Revije su bile forumi za razmenu ideja, a brojni pioniri filmskog pisanja usmerili su filmski razvoj i odredili dalju sudbinu filmske umetnosti. Videti: <https://domitor.org/journals/>.

10 „Češke novine o *Kinofonu*“, *Kinofon* 6, 1922, 11.

11 „Njemačka filmska revija *Lichtbild-Bühne* o *Kinofonu*“, *Kinofon* 8, 1922, 5.

revija štampanih u ekonomski daleko razvijenijim i kulturno osvešćenijim evropskim sredinama između dva svetska rata. Nema sumnje da se čitanjem tih članaka, kao i brojnih drugih koji su se našli na stranama domaćih filmskih revija u dve međuratne decenije, stiče slika o razvoju kulture u Kraljevini SHS i o mestu filma u njenom javnom, zabavnom i umetničkom životu. „Zemlja nije bila kinematografski razvijena (...) ali 22 godine njenog postojanja (1918–1941) svakako su u sferi zabave i kulture bile i pod uticajem filma, najsnažnijeg sredstva vizuelne masovne komunikacije prve polovine XX veka.“¹²

Kinofon: jačanje filmske kulture u Kraljevini SHS

Iako se prvim južnoslovenskim filmskim časopisom smatra *Kinematografski vjesnik* pokrenut u Zagrebu 1913. godine, posle čega su u kratkom roku štampani i *Kino* (1916), *Kino smotra* (1919), *Mosinger film* (1921–1922), *Balkan film* (1921) i *Jugoslavenska filmska revija* (1921–1922), bez zadržke se može tvrditi da je *Kinofon*, revija za filmsku kulturu, urednika Branka Ve Poljanskog, potpisanog pod pseudonimom Valerij Poljanski, prvi nezavisni i celovito filmski časopis u Kraljevini SHS. Izlazio je kao dvonedeljni u Zagrebu od 15. decembra 1921. do 1. juna 1922. godine i imao je dvanaest brojeva malog formata 25 cm x 21 cm. Upravo zahvaljujući *Kinofonu*, u Zagrebu se rodila ideja o mogućnostima prevazilaženja formata filmske revije koja će zastupati prevashodno staleške interese prikazivača i distributera ili služiti u promotivne svrhe bioskopskog repertoara. Bilo bi nepravedno, međutim, ne spomenuti da je i strukovni list *Kino* već 1916. godine ponudio i prve članke o istoriji kinematografije, o razlikama između teatra i filma (br. 2), o značaju ulaganja u filmsku muziku i potrebi razumevanja specifičnih filmskih izražajnih sredstava (br. 3/4). Još je zanimljivija *Kino smotra* (1919), na čijim su se stranama mogli pročitati prvi intervjui sa Gunarom Tolnasom, videti slike filmskih diva Frančeske Bertini i Medi Kristijans, upoznati se s rolama Konrada Fajta i Čarlija Čaplina, koje su Poljanski i Micić smatrali najvećim umetnicima filmskog ekrana.¹³

Ne treba zaboraviti ni na visokotiražnu reviju *Balkan film* koja je izlazila 1921. godine, nedovoljno poznatog i afirmisanog urednika Stjepana Hajnbaha (Heinbach), s novom rubrikom „Poruka općinstva“, u kojoj je izražena želja da se uspostave neposredne veze s publikom. Brojne informacije koje su se mogle pročitati u *Balkan filmu* čije je uredništvo zastupalo ideju o prosvetnoj i obrazovnoj funkciji filma, prema rečima Vjekoslava Majcena, preuzimane su iz strane ilustrovane štampe ili stalnih rubrika dnevnih novina: iz Francuske (*Journal des Débats*), Britanije (*Bioscope*, *The Times*), Belgije (*Cinema Belge*), Švajcarske (*Cinema Suisse*, *Neue Züricher Zeitung*), Češke (*Česka Osvešta*), Italije (*Gioranle d'Italia*), Nemačke (*Berliner Zeitung*) i Mađarske (*Kepes Mozivilag*).¹⁴ Iz svega pomenutog jasno je da su, iako sporadični, pokušaji da se osnuju specijalizovani filmski časopisi postojali u Zagrebu i pre konstituisanja Kraljevine SHS: filmska magija je privlačila sve veći broj obožavalaca koji su ubrzo počeli da se identifikuju sa filmskim zvezdama, želeći da pripadaju tom modernom svetu prikazanom na platnu. Tako je film viđen u bioskopu ili doživljen kao (idealizovani) život glumaca opisan u ilustrovanoj štampi, „u znatnoj meri uticao na promene u svakodnevnom životu gradskog stanovništva manje razvijenih zemalja kao što je tada bila Jugoslavija“.¹⁵ U tom pogledu najkrupnije promene su se dogodile tek tokom treće decenije, kada je tzv. *star sistem* uvezen iz Holivuda potpuno prihvaćen u Evropi, ne samo zahvaljujući filmu već i američkim kinorevijama kao što su *Motion Picture Story Magazine* i *Photoplay* (pokrenuti 1911). Pomama za harizmatičnim ličnostima velikog ekrana doživela je neslućene razmere i svako je bar na momenat želeo da bude akter tog nedostižnog „života iz snova“.

Stalnim rubrikama – „Telegrami publici“, „Filmska kultura“, „Filmovi dolaze u Zagreb“, „Kabaristika“, „Radio Kinofon“ – Poljanski je balansirao između časopisa koji se zalaže za punu afirmaciju filma kao umetnosti s polazišta filmske teorije i estetike (*Filmska kultura*) i ilustrovane revije koja se analizama aktuelnih filmskih događaja direktno obraća publici pokušavajući da joj odlazak u

12 Kosanović, *Kinematografija i film...*, 47.

13 Pogledati o Fajtu, Lj. Micić, „Tri ličnosti vremena“, *Zenit*, 7, 1921, 13, i B. Ve Poljanski, „Razveseljivač milijuna“, *Kinofon* 2, 1922, 2–3, u kome se govori o značaju Čaplinovog socijalnog angažmana na filmu.

14 V. Majcen, *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, Zagreb, 1998, 44.

15 Kosanović, *Kinematografija i film...*, 49.

bioskop izgradi kao kulturnu potrebu. U tom smislu, u rubrici „Filmovi dolaze u Zagreb“ Poljanski se kritički osvrtao na repertoar, ukazujući na njegove vrline i mane, oštro kritikujući izbor filmova u distribuciji s ciljem da promoviše ideju o filmu kao novoj umetničkoj formi, a ne kao zabavi za milione. Analizirajući specifičnost novog medijuma, on je u relativno kratkom periodu od svega šest meseci ispisao neke od najuticajnijih redova u istoriji rane jugoslovenske filmske teorije i kritike, nazivajući film savremenom dramskom formom. U *Kinofonu* je štampao i svoje, pod pseudonimima objavljene, „film-romane“ i „fantastične filmpriče“ u nastavcima (*Landru, ubojica 11 žena, Dr. Henderson i Bijesna lješina*), čime je motivisao čitaoce da kontinuirano prate i kupuju reviju, ističući neophodnost stvaranja nove književnosti koja bi se razvijala pod presudnim uticajem filmskog simultanizma (montaže), dinamizma, asocijativnosti, paradoksa.

Poljanski je u *Kinofonu* u rubrici „Filmska kultura“ raspravljao o umetničkom potencijalu kinematografa, o etici, estetici i dramaturgiji filma, o specifičnostima filmske glume, naglašavajući vrhunske domete Čarlija Čaplina (koji ne samo da se dva puta pojavljuje na naslovnim stranama već je o njemu bilo reči u gotovo svim brojevima revije), Konrada Fajta (koga Poljanski naziva „grand stilizatorom“), Daglasa Ferbanksa, Meri Pikford, Harija Pila, Lil Dagover, Osi Osvalde, Lije Mare, Lusi Dorejn. U zasebnim esejima Poljanski pažljivo analizira odnos filma i muzike (*Kinofon* 4), razmatra veze pozorišta i filma (*Kinofon* 3), ukazujući na prednosti tzv. kinematografskog prostora i ograničenja koja glumcima nameće teatarska scena. Govori o potrebi ulaganja u tzv. naučni film koji bi služio u obrazovne svrhe (*Kinofon* 8). O propagandnom potencijalu filma piše u polemici „Država i kinofilm“ (*Kinofon* 9), konstatujući da je on najsnažnije iskorišćen u Rusiji.¹⁶ Upućujući na neophodnost državne kontrole distribucije i investiranja u domaću kinematografiju, Poljanski je već početkom dvadesetih godina razmišljao o budućnosti nacionalnog filma, predlažući osnivanje državnog kinoinstituta pod čijim bi se krovom organizovala predavanja o tekovinama kinematografije u kulturne svrhe i održavale tribine sa projekcijama filmova produciranim u državnoj tvornici filmova. Protiveći se zatečenom stanju u kome se film posmatra kao nešto inferiorno, Poljanski je tražio da se on shvati kao „jaka baza na kojoj bi država mogla počiniti čudesa uz dobru volju ljudi, koji bi cijelu instituciju držali u svojim rukama“.¹⁷ Pun entuzijazma za novu umetnost, on nije govorio o manipulaciji filmom upravo zato što je u njemu tražio afirmativni potencijal za unapređenje kulturnih potreba pojedinca i podizanje (tada nezavidnog) intelektualnog nivoa stanovništva. Činjenica da Poljanski objavljuje *Kinofon* na samom početku treće decenije govori u prilog entuzijastičkog odnosa prema kinematografiji: raznorazne zloupotrebe tog medijuma sa ciljem promocije totalitarnih ideologija događale su se u decenijama nakon njegovog rastanka sa filmom. Istovremeno su pojedini filmolozi i sociolozi (npr. Zigfrid Krakauer) već početkom tridesetih isticali opasnost od preterane sinefilije jer ona proizvodi „usnulu gomilu“ koja priželjkuje idealizovani život umesto da ga kritički promišlja i bori se za njegovo poboljšanje. Zamerajući filmu „hipnotizersku“ ulogu, Krakauer je od nove umetnosti zahtevao da ljude probudi iz narkoze.¹⁸

Konačno, Poljanski nije zaboravio ni na filmsku kritiku, čiji će razvitak „imati onaj pozitivan upliv na filmsko stvaranje kao što ima u književnosti, slikarstvu, muzici, itd“.¹⁹ Cilj umetničke kritike je profilisanje ukusa publike i usmeravanje ka pravim filmskim vrednostima, koje treba da pripadaju domenu visoke kulture. Često je ukazivao na uzroke nedovoljno razvijene kinematografije u Kraljevini SHS, usled državne nezainteresovanosti, konstatujući da je kvalitet projekcija u zagrebačkim bioskopima prosečan. *Kinofon* se od početka suprotstavljao distribuciji komercijalnih šlagera i zalagao se za uvoz kvalitetnih američkih, spram osrednjih nemačkih, austrijskih ili francuskih ostvarenja. Među naslovima koje je preporučivao nalaze se i brojni klasici sedme umetnosti koji su tek naknadno upisani u preglede istorije filma: *Kabinet dr. Kaligarija, Tajna grada Bombaja, Kažnjenik iz Kajene, Salto Mortale, Pesma Nibelunga, Erotikon, Čelični div, Uboga mala bogatašica, Amor na putu, Roman jedne sobarice, Tajne Orijeanta*, Čaplinovi filmovi.

Rubrike „Radio-Kinofon“ i „Filmovi dolaze u Zagreb“ direktno su komunicirale sa publikom prenoseći zanimljivosti i novosti iz Evrope i Amerike: o snimanju novih filmova među kojima je i

16 B. Ve Poljanski, „Film i budućnost čovječanstva“, *Kinofon* 1, 1921, 4.

17 B. Ve Poljanski, „Država i kinofilm“, *Kinofon* 9, 1922, 2–3.

18 S. Krakauer, „Rund um die Filmstars“, *Frankfurter Zeitung*, 10 May 1931.

19 B. Ve Poljanski, „Filmska umjetnost i kritika“, *Kinofon* 12, 1922, 2.

„najskuplji film sveta koji će imati 6 epoha i 72 čina“²⁰ u režiji Dejvida Vorka Grifita, o osnivanju filmskog udruženja na čijem se čelu nalazi najmlađi *star* na svetu, Čaplinov mališan, sedmogodišnji Džeki Kugan; o otvaranju novih bioskopa; o filmskim adaptacijama književnih dela Šekspira, D’Anuncija, Servantesa, Strindberga, Tolstoja, Ezopa, Dostojevskog; o novoj knjizi Luja Delika o Čaplinu; o proizvodnji tzv. kinoautomobila u Parizu koji će prikazivati filmove po francuskoj provinciji i obavljati „antikomunističku misiju“²¹; o pojavi čuvene pozorišne dive Sare Bernar na filmskom ekranu. Uz brojne najave novih naslova, ilustracije i fotografije holivudskih zvezda (Aste Nilzen, Konrada Fajta, Čarlija Čaplina, Harija Pila, Lije Mare, Osi Osvalde, Lil Dagover, Vilijama Harta, Eve Novak, Hele Moje, Meri Pikford, Lusi Dorejn, Prisile Din, Džekija Kugana, Bebi Pegi), Poljanski je konstantno privlačio pažnju čitalaca trudeći se da regrutuje nove generacije filmofila i ojača sinefiliju koja će postepeno prerasti u fanatično obožavanje zvezda, oponašanje njihovog stila odevanja, frizura, načina šminkanja. Već na osnovu samog izbora imena koja su se našla na stranama *Kinofona* zaključuje se da je Poljanski promovisao vrhunske filmske vrednosti, dokazane glumce i glumice koje su zračile s platna osobenom fotogeničnošću, vedrinom i harizmom, uzorne dame koje nikoga ne ostavljaju ravnodušnim, a na koje bi trebalo da se ugledaju i naše lepote.²² Najprivlačniji i „najvredniji“ sadržaji za čitaoce svakako su bili promotivne fotografije i kadrovi iz filmova, preuzeti iz materijala svetskih producenstskih i distributerskih kuća, zahvaljujući kojima je bio moguć nastavak „druženja“ s omiljenim junacima čak i nakon završetka bioskopske predstave. Poljanski se podjednako obraćao i muškoj i ženskoj čitalačkoj populaciji, baš kao i najmlađim generacijama, a dečjim filmskim zvezdama (Džeki Kugan i Bebi Pegi) posvetio je nekoliko važnih članaka pa čak i naslovnih strana (*Kinofon* 8 i 11). Fotografije glumica u modernoj odeći, s ekstravagantnim frizurama ili, najmanje očekivanom, cigaretom u ustima (Lusi Dorejn u *Kinofonu* 12) uticale su „na mijenjanje do tada uobičajenog tradicijskog svjetonazora“²³, najavljujući žensku emancipaciju i osvajanje sloboda u javnom prostoru kojim su vladali muškarci. Činjenica da je Poljanski u *Kinofonu* davao prednost neustrašivim i modernim heroinama spremnim da ugroze čvrsto uspostavljene granice muške dominacije dovoljno govori o savremenosti njegovih pogleda na svet.

Iako je rubrika „Telegrami publici“, kojom je uredništvo najneposrednije komuniciralo s čitaocima, postojala u samo dva broja (*Kinofon* 1 i 5), jasno je da je celokupna revija, bez obzira na izostanak interaktivnih sadržaja, bila brižljivo strukturisana tako da zadovolji različite potrebe širokog čitalačkog kruga: od onih koji su u kinematografiji videli umetnost i težili da otkriju specifičnosti njenog jezika, do onih koji su u kinematografiji tražili zabavu i senzaciju. Upravo zbog toga se s pravom može tvrditi da je *Kinofon* razvijao osobenu strast prema filmskom medijumu, popločavajući put brojnim budućim štampanim izdanjima na teritoriji Kraljevine SHS koja su sadržala „participativnu“ dimenziju, koja su se „otvorila“ za komentare čitalaca i motivisala njihovo učešće u uređivačkoj politici pojedinih brojeva, ojačavajući tzv. kulturu *amatera*. Ljubitelji filma su na taj način u časopisima „nalazili forum za interakciju s filmskom kulturom koju je bilo nemoguće pokrenuti u prostoru bioskopske tišine i tame“.²⁴ Preuzimajući američki model interaktivnih sadržaja utvrđen pre i u toku Prvog svetskog rata, evropske filmske revije (*Cinéa*, *Pictures*, *Picturegoer*, *Cinema Illustrazione*, *Der Filmfreund*, *Mein Film*) posle „uvoza“ star sistema pojačano su radile na razvoju sinefilije, pozivajući čitaoce da učestvuju u rešavanju filmskih rebusa ili da prepoznaju glumice i glumce na osnovu filmskih pogleda, osmeha, silueta ili njihovih fotografija iz detinjstva (delovanje Epstenove *fotogenije* ispitane primenom postupka dadaističke fotomontaže). Vremenom je komunikacija s čitaocima postajala kompleksnija, te su bili pozvani da ocene pogledane filmove, da iskažu sopstveno mišljenje o režiji i glumi, da ponude svoje rešenje filmskog plakata, da nacrtaju karikaturu omiljene zvezde, da završe započeti scenario, da napišu aforizam ili šaljive stihove u kojima na nesvakidašnji način spajaju više filmskih glumaca. Svi ti sadržaji povećavali su tiražnost revija jer su anonimni i nevidljivi čitaoci dobijali istaknutu ulogu u promišljanju novog medijuma, a stimulisanjem „njihovog glasa“ posredno se unapređivalo i njihovo obrazovanje, poznavanje istorije i estetike filma. Odgovarajući na određena pitanja i zahteve uredništva, oni su iz pasivnog položaja

20 *Kinofon* 9, 1922, 11.

21 *Kinofon* 10, 1922, 12.

22 B. Ve Poljanski, „Ljepotica Lil Dagover“, *Kinofon* 3, 1922, 5.

23 Majcen, *Hrvatski filmski tisak...*, 116.

24 M. Cowan, „Learning to Love the Movies: Puzzles, Participation, and Cinephilia in Interwar European Film Magazines“, *Film History: An International Journal*, 27. 4. 2015, 30.

bioskopskog posmatrača prelazili u sferu aktivnih učesnika nevidljive filmske komune oblikujući, prema rečima Žaka Ransijera, tzv. politiku amatera kojom se „preispituje autoritet specijalista“ i priznaje „da svako ima pravo da, između određenih tačaka te topografije, trasira jedinstveni put koji doprinosi kinematografiji kao svetu i filmskom saznanju“.²⁵

Činjenica je da Poljanski nije „proizveo“ kritičara-amatera iz redova svoje čitalačke publike, ali se načinom obraćanja i pružanjem informacija o novostima iz sveta kinematografije bez sumnje opredelio za plasiranje filma kao kulturne neminovnosti, a njegovu misiju su nastavili urednici specijalizovanih revija pokrenutih po prestanku izlaženja *Kinofona*. U tom smislu, zagrebačko-beogradska *Comoedia* u broju 23 (1924) poziva čitaoce da prepoznaju filmske zvezde na osnovu njihovih silueta, dok je zagrebački časopis *Moj film* (1928), urednika Mirka Vimera, imao interaktivne rubrike „Filmska novela“, „Nagradni natječaj“, „Aforizmi o filmu“ i stimulisao napredovanje kinoamaterizma objavljivanjem članaka sa uputstvima za filmsko snimanje.²⁶ Nije zanemarljivo da su Branka Ve Poljanskog, čak i nekoliko godina po gašenju *Kinofona*, pozivali urednici uglednih nemačkih dnevnika, kao što je berlinski *Der Deutsche*, da učestvuju u godišnjim filmskim anketama. U januarском izdanju 1926. godine on je za najbolje ostvarenje prethodne godine odabrao Čaplinovu *Zlatnu groznicu*, koja se našla na vrhu liste najgledanijih filmova.²⁷

Sudbina *Kinofona*

Iako je *Kinofon* nastavio da živi i tokom septembra–oktobra 1922. godine kao *Novi Kinofon* pod uredništvom Fedora Gordija, zadržavajući stare rubrike i uvodeći nekoliko novih koje su se bavile književnošću, teatro i likovnim umetnostima, nema sumnje da su tom filmskom glasilu nedostajali svežina pogleda i jasno profilisan urednički stav Branka Ve Poljanskog. Revija *Kinofon*, koja se pojavila na samom početku razvoja filmske kulture u tek oformljenoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, postala je prototip za brojna filmska ilustrovana izdanja koja su štampana u naredne dve decenije, a koja čekaju da budu popisana, valorizovana i detaljno istražena. Upravo zato što je bio prvi nezavisni južnoslovenski filmski časopis rukovođen entuzijazmom pionira u polju tada nerazvijene filmske kritike, teorije i publicistike kod nas, uprkos određenim manjkavostima i nedoslednostima, *Kinofonu* mora pripasti istaknuto mesto u domaćoj filmskoj periodici koja je štampana između dva rata. Kao rezultat samostalnog rada Branka Ve Poljanskog, čoveka sa izgrađenim stavovima i bez stručne podrške u lokalnoj sredini, revija je nastala iz njegove naglašene želje da iskustva i domete iz inostranstva što pre prenese u Zagreb, Beograd i ostale gradske centre.

Vizionar i uvek ispred svog vremena, u *Manifestu panrealizma* 1930. godine, napisao je: „Човек, уметник, дело увек су сами. Тако трагично сами...“²⁸, otkrivajući rezignaciju i upućujući na osećanje uzaludnosti projekata koje je pokrenuo u svojoj zemlji. Te da se samo sto godina nakon neprocenjivo važne delatnosti zenitističkog kruga ne bi potvrdila Micićeva izjava „Наша отаџбина била је најтужнија онда када смо се и ми у њој морали родити“²⁹, trebalo bi skrenuti pažnju na jednu bitnu činjenicu. Svih dvanaest brojeva revije *Kinofon* (u po jednom primerku!) mogu se naći samo u Narodnoj biblioteci Srbije, dok Biblioteka Matice srpske u Novom Sadu, Narodni muzej u Beogradu i Jugoslovenska kinoteka poseduju tek pojedinačne sveske. U lošem stanju i sa kopiranim stranama – koje su bile istrgnute ili nemarom izgubljene, a zahvaljujući Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu dopunjene kako bi se izdanje kompletiralo – primerci u Narodnoj biblioteci zahtevaju hitnu konzervaciju i digitalizaciju. Samo tako se može sprečiti nenadoknativ gubitak koji bi nastupio usled nestanka jedinstvenog projekta Branka Ve Poljanskog kao početne tačke razvoja filmske kulture u Kraljevini Jugoslaviji.

25 J. Rancière, „The Gaps of Cinema“, trans. Walter van der Star, *NECSUS: European Journal of Media Studies*, 2012, <http://www.necsus-ejms.org/the-gaps-of-cinema-by-jacques-ranciere/>.

26 Majcen, *Hrvatski filmski tisak...*, 56.

27 Голубовић и Суботић, *Зенић 1921–1926*, 238.

28 Б. Ве Пољански, „Манифест панреализма“, у: Г. Тешић (ур.), *Васионски самовар*, 156.

29 Љ. Мицић, „Ајде де!“, предговор за Б. Ве Пољански, *Паника иод сунцем: истрагеија балканске азбуке*, Београд, 1924, 4.

Architecture and Visual Arts in the Yugoslav Context: 1918–1941 (Summary)

Aleksandra Ilijevski

The volume *Architecture and Visual Arts in the Yugoslav Context: 1918–1941* seeks to explore various aspects of architecture, urbanism and visual arts that shaped a complex cultural phenomenon of the former Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, from 1929 renamed the Kingdom of Yugoslavia. National historiographical traditions in this field differ in their approaches and definitions, and given that fact, the international comparative studies are of paramount importance. *Architecture and Visual Arts in the Yugoslav Context: 1918–1941* provides an attempt at integrating variety of opinions, and is a collaboration between scholars – historians of architecture and visual arts from the Bosnia and Herzegovina, Montenegro, Croatia, Serbia, and Slovenia, who adopt a number of different methodological perspectives in their research.

The aim of the editors Aleksandar Kadivić and Aleksandra Ilijevski is to address and negotiate complex patterns of interwar visual culture while respecting previous historiographical contributions. Thus, while providing updated overviews of architecture and visual arts during the vibrant period between the Two World Wars, we deepen our understanding of various accompanying phenomena, including power networks, cultural transfers, ideological and political representations.

The structure of this book follows a thematic pattern, and is divided into two sections ‘Architecture’, and ‘Cultural Context of Visual Arts’. In the first part, the development of architecture and urbanism is analysed through the subsections ‘Architects and Institutions’, ‘Architects and Art Groups’ and ‘Architecture and the Public’. The authors examine the active agency of architecture, focusing on the archival resources, and also previous historiographical research. Architecture is interpreted in a broader framework, including educational and legislative policies, institutional networks, biographical case studies, architectural practice, Modern Movement’s engagement, artistic groups, architectural design, criticism, and periodicals.

Milan Đurić and Nebojša Antešević open the discussion with an essay ‘Architectural Profession in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / the Kingdom of Yugoslavia: the Modern Tendencies of the Legislative Framework and the Objectivity of Professional Practice’. The authors critically display different aspects of the professional education of architects in Belgrade, Zagreb and Ljubljana. They also present legislative frameworks for the architectural profession, including modern regulatory solutions from 1937, and 1938 (Law on Authorized Engineers, with a set of by-laws).

Biljana Mišić further explores the subject of the higher education technical institutions in Belgrade, Zagreb and Ljubljana. The author presents historical development of architectural schools and cross-analyses the curricula in ‘The Contribution of Higher Education Technical Institutions of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / the Kingdom of Yugoslavia to the Development of Artistic and Technical Culture in Belgrade’. In addition, Mišić explores non-institutional networks of individuals and groups that partially compensated unorganized state-level cooperation.

In her essay ‘Students of the Bauhaus from the Former Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / the Kingdom of Yugoslavia’ Aida Abadžić Hodžić reveals the activity of six students who were educated at the Bauhaus. In the period 1924–1932 Slovenian artist Avgust Černigoj; Ivana Tomljenović Meller, Maria Baranyai, Otti Berger, and Gustav Bohutinsky from Croatia; and Selman Selmanagić from Bosnia and Herzegovina studied at the Bauhaus. Abadžić Hodžić outlines a shift of the educational models at the Bauhaus, and contributions of these students to avant-garde practices in their domestic environments.

Sladana Žunjić in her contribution 'The Institutional Framework of the Architectural Profession in Montenegro in the Interwar Period' highlights the policies of the Ministry of Civil Engineering, and regional authorities, including the Department of Civil Engineering of the Zeta Banovina. Furthermore, the author discusses the landmark buildings including the Zeta Banovina Palace in Cetinje designed by Nikolai Petrovich Krasnov (Russ. Николай Петрович Краснов, Serb. Nikolaj Petrovič Krasnov), the Co-op Hotel in Ulcinj by Marijan Haberle and Hinko Bauer, the Public Health Centre in Risan by Milan Zloković, and the Archbishop's Residence in Bar by Fridrih Valenta.

Thriving private architectural practice in interwar Serbia, with more than two hundred authorized architects, civil engineers and technicians, was the focus of Marija Pokrajac in 'Private Architectural Practice in Serbia during the Interwar Period: 1918–1941'. Some of the most distinguished private bureaus were: the Architect by Dragiša Brašovan and Milan Sekulić, the Parthenon by Milutin Borisavljević, the bureau of Đura Borošić, the companies of the Czech architect Matěj Blecha (Serb. Matija Bleha), or Russian architect Valeriy Vladimirovich Stashevsky (Russ. Валерий Владимирович Сташевский, Serb. Valerije Vladimirovič Staševski).

Tadija Stefanović in 'Serbian Architects in the Higher Education between the Two World Wars' presents history of the Architectural Department of the Technical Faculty in Belgrade, and contribution of professors Andra Stevanović, Dragutin Đorđević, Nikola Nestorović, Branko Tanazević, Petar Bajalović, Branko Popović, Svetozar Jovanović, Dimitrije M. Leko, Petar Popović, and Milorad Ruvidić. The engagement of the architects educated in Serbia and France during interwar years: Milan Zloković, Bogdan Nestorović, Mihailo Radovanović, Aleksandar Deroko, Petar Krstić, Branislav Kojić, and Đurđe Bošković, paved the way for the modernist ideas.

Marina Pavlović in 'Catalogue of the Architecture Students' Club: a Reflection of the Social Context' focuses on the Architecture Students' Club from the Architectural Department of the Technical Faculty in Belgrade. From 1925, the club regularly organized exhibitions of the best graduate works, and the designs from the Saint Sava Competition. The publication that accompanied the fourth annual exhibition in 1928 presents seventeen best projects from previous exhibitions that can be divided into two main segments: designs in the National Style – Serbian Byzantine Style, and in the spirit of Academicism, reflecting the curriculum rather than the personal affinities of the students.

Vladana Putnik Prica in 'The Contribution of the School for Applying Decorative Arts to the Development of Interior Design in Interwar Belgrade' presents private School for Applying Decorative Arts, founded by Margita Gita Nušić Predić. The school established in 1926, and closed during the mid-1930s had three-part curriculum: learning to work with metal, wood and leather. Since the pupils were mostly women, the school contributed the affirmation of female designers in the Kingdom of Yugoslavia, including Nadežda Adžić and Slava Tabaković.

In her contribution 'National Pavilions at the International Expositions as Examples of State Art: 1918–1941', Aleksandra Stamenković showcases the pavilions in Barcelona (1929), Milan (1931), Paris (1937) and New York (1939–1940), arguing that their architectural vocabulary, despite prevailing eclecticism, tended towards modernism, and at the same time reflected heritage, regional development, social, cultural and political agendas. The Yugoslav idea, as one of these factors, played an important role in defining the programmatic and typological characteristics of the pavilion architecture.

Valentina Vuković in her essay 'Authorized Builders from Novi Sad between the Two World Wars' presents builders from Novi Sad who worked within several associations: the Novi Sad Engineering Chamber, the Vojvodina Association of Masonry Masters and Carpenters with centre in Novi Sad, the Association of Yugoslav Engineers and Architects – Section Novi Sad, as well as construction departments within the Crafts House and other associations. According to the author, about one hundred builders gave the city its distinctive physiognomy. Among them are the significant builders of the interwar period – Đorđe Tabaković, Lazar Dunderski, Danilo Kačanski, Danilo Daka Popović, Filip Schmitt (Serb. Filip Šmit).

Djurdjija Borovnjak in 'Architect Nikolai Petrovich Krasnov and His Collaboration with State Institutions' explains how Nikolai Petrovich Krasnov, an eminent Russian emigre architect who in 1922 arrived in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, became one of the most prominent state architects. Krasnov was employed contractually in the Ministry of Civil Engineering in Belgrade. He had the rank of construction inspector, and led a design team in the Department of Monumental

Buildings. King Alexander I Karadjordjević (King Alexander I of Yugoslavia) entrusted him with the projects for the most significant state buildings.

In 'Architecture for Workers: Institutions in Interwar Serbia', Ana Radovanac Živanov displays representative architecture built for the institutionally strengthened working class in Serbia: district insurance offices, workers' halls, labour chambers, stock exchanges, residential colonies. Many buildings were designed by distinguished architects, including the Labour Chamber (1928) in Belgrade by Svetislav Putnik, the Men's Worker Shelter (1929) and the Women's Worker Shelter (1929) in Belgrade by Jan Dubový (Serb. Jan Dubovi), the Labour Chamber (1931) in Novi Sad by Dragiša Brašovan, the District Office of Workers' Insurance building (1932) in Belgrade by Lavoslav Horvat, the Workers' Hall building (1935–1939) in Subotica by Đorđe Tabaković.

Aleksandar Kadrijević illuminates cooperation of Belgrade architect Bogdan Nestorović with the prominent state institution in 'Bogdan Nestorović: Architect of the National Bank of Yugoslavia.' As the head of the Technical Service of the National Bank of Yugoslavia (1930–1941), architect Nestorović designed bank branches in Bitola (1930–1932), Skopje (1932–1933), Dubrovnik (1935–1936), Mostar (1936–1937), Šabac (1937–1938), Kragujevac (1938–1939), Karlovac (1938–1940), Užice (1939–1941), and Arilje (1940). Adapted to the local conditions and business priorities of the National Bank, buildings had a corresponding spatial layout, and different external design.

Aleksandra Ilijevski reveals the significance of architect Ivan M. Zdravković in her essay 'Architect Ivan Zdravković: Scientific and Professional Activity in the Period between the Two World Wars.' Zdravković graduated from the Architectural Department of the Technical Faculty in Belgrade in 1928, and continued studies at the École Pratique des Hautes Études in Paris with professor Gabriel Millet. At the Prince Paul Museum in Belgrade he was an assistant conservator, also the secretary of the editorial board of the *Umetnički pregled (the Artistic Review, 1937–1941)*. He designed several private residential buildings, and gained professional affirmation as a board member of the Architects Club of the Association of Yugoslav Engineers and Architects – Section Belgrade. He distinguished himself as one of the leading modernist-oriented architectural critics in the Kingdom of Yugoslavia, focusing on social aspects of contemporary architecture and urbanism. Zdravković summarized his critical and theoretical views in a book *Moderna arhitektura i njen socijalni značaj (Modern Architecture and its Social Significance, 1940)*.

Marija Pavlović in 'Interwar Belgrade Sports Facilities as Examples of State Architecture' presents sports facilities as examples of systematically organized state architecture, showcasing Sokol Movement and Sokol facilities built throughout the Kingdom. Although never built, the Olympic Stadium in Belgrade by German architect Werner March was the largest project of sports architecture commissioned by the State. The author displays Sports clubs in Belgrade that were under the patronage of members of the royal family, including the Jockey Club, the Bob Club, the Rowing Club Belgrade, and especially the Golf Club Belgrade, initiated by Prince Paul Karadjordjević.

In 'The Contribution of Belgrade Architects to the Development of Interwar Skopje: Urban Planning and Secular Architecture' Jelena Nenadović and Jana Milosavljević emphasise the work of Belgrade architects, Bogdan Nestorović, Branislav Kojić, Dragutin Maslač and Milan Zloković in the interwar Skoplje. The architectural and urban development of the city was initiated by Mayor Josif Mihailović, also an architect. The authors focus on key buildings, including the Ristic Palace (1927) by architect Dragutin Maslač, the National Bank of Yugoslavia (1932–1933) by Bogdan Nestorović, the Economy Hall by Milan Zloković (1933–1935), two elementary school buildings – Djura Jakšić School (1931–1933), and Tzar Dušan School (1931–1933) by Branislav Kojić.

Antun Baće in his essay 'The Activity of Architects – Members of the Zemlja Association of Artist in Dalmatia' presents the Zemlja Association of Artist, founded in Zagreb in 1929, and active until the police prohibition in 1935. One of the founders of the Association and the author of its manifesto was Drago Ibler, the head of the Architecture Department at the Academy of Arts in Zagreb, and one of the pioneers of modern architecture in Yugoslavia. Lavoslav Horvat, Stjepan Planić, Mladen Kauzlarić, Drago Galić, Stjepan Gomboš, Zdenko Stržić and Josip Pičman joined the Association. These architects achieved a series of exceptional works in Dalmatia, including the reconstruction of the City Café (1931–1934) in Dubrovnik by Mladen Kauzlarić and Stjepan Gomboš, the Čulić House (1931–1932) in Split by Lavoslav Horvat, the villa Rosenberger (1933) on the island of Korčula by Drago Ibler.

The three sections that follow explore work of members of the Group of Architects of the Modern Movement (Grupa arhitekata modernog paravca, GAMP). The Group was founded by Jan Dubový, Milan Zloković, Branislav Kojić and Dušan Babić in Belgrade in 1928, with the main aim of 'advocacy of contemporary principles in architecture and applied arts', and existed until 1934. Many Serbian architects joined the Group, and took part in numerous promotional activities, including architectural exhibitions, public lectures, and publishing in domestic and international periodicals.

In her contribution 'Architect Jan Dubový, in the Time of Activity of the Group of Architects of the Modern Movement' Dijana Milašinović Marić presents Jan Dubový, a Czech architect who worked for the Belgrade Municipality. His architectural style consistently followed the principles of modern rational architecture. Furthermore, in his writings and lectures he was an avid advocate of Modernism, as well as the Ebenezer Howard's Garden City concept. Among other projects, he built the Slovak Evangelical Church in Ostojićevo (1929–1930), and already mentioned Men's and Women's Worker Shelters (1929) in Belgrade, many multi-storey residential buildings in Belgrade of stereometric form in the period from 1931 to 1934. For the design of the Astronomical Observatory Complex in Zvezdara in Belgrade (1929–1931) Dubový was awarded a Ph.D. by the Technical University in Prague.

Angelina Banković in 'The Group of Architects of the Modern Movement and Milan Zloković' discusses the professional activity of architect Milan Zloković, who is considered as one of the initiators and the most dedicated representatives of the Modernism in Serbia. Zloković in the period from 1928 to 1934 participated in nine exhibitions with modernist-oriented architects and artists, including exhibitions at the Cvijeta Zuzorić Pavilion in Belgrade: the First Salon of Architecture (1929), the First Exhibition of Contemporary Yugoslav Architecture (1931), and the Second Exhibition of Contemporary Yugoslav Architecture (1933).

In 'The Work of Architect Dušan Babić and His Activity in the Group of Architects of the Modern Movement' Jelena Gačić presents the work of Dušan Babić. Also a proponent of Modernism, Babić studied in Vienna, and worked at the Ministry of Civil Engineering in Sarajevo and Belgrade. He participated in important interwar architectural competitions. Among his significant projects are orthodox churches, the Church of Saints Peter and Paul in Doboj (1938), and the Church of Saint Demetrius in Šamac (1938); also residential architecture in Belgrade – the Lektres Building (1931), the villa for engineer Protić (1930), the villa for Marija Rajh (1930), the villa for Jelena Plevan (1933), the villa for Dragutin Smejkal (1934).

Jasna Galjer in her essay 'Periodicals and Architectural Criticism in Croatia of the 1920s and 1930s: Actors, Ideas and Ideologies' sheds light on the professionalization of architectural criticism and its role in the emergence and transformation of architectural culture. Galjer determines key actors, including architect Viktor Kovačić and Egon Steinmann, and discusses the social, political and cultural context of their activities. Starting from the thesis on the synchronic appearance of the international style in European radical architectural practices of the 1920s and 1930s, the author presents typologies of architectural criticism in the Croatian cultural context and wider frameworks to which it belonged and gravitated.

Several authors in this volume examine the role and contribution of the Zenitism, the first originally Yugoslav avant-garde movement, articulated 1921–1926 in Zagreb and Belgrade. Its *spiritus movens* was Ljubomir Micić, writer, critic and theorist of avant-garde. In February 1921, Micić published the journal *Zenit (the Zenith)* in Zagreb, as 'the first international review for art and culture'. The *Zenit* was printed in Zagreb until 1923. Afterwards, Micić moved to Belgrade, where he continued to publish *Zenit* from 1924 to 1926. The *Zenit* had 43 issues, before the last one was banned for political reasons in December 1926.

Vesna Kruljac in 'Zenitist Architecture in the Context of the Yugoslav Interwar Period Art Scene' presents Josip Seissel, known as Jo Klek, who imposed himself as one of the leading exponents of the movement. Klek was the author of several visionary projects of the Zenitist architecture created at the very beginning of his studies in Zagreb. Klek's draft for the construction of *The Advertising* (1923), his utopistic designs for the *Zeniteum I* and the *Zeniteum II* (1924), as well as for the *Villa Zenit* (1924/25) remain the outstanding examples of the Zenitist architecture. The author states that in the context of the Yugoslav interwar period art scene, these projects represented not only a

formal-linguistic innovation, but also a conceptual-ideological paradigm that laid the foundation for a new understanding of the social function of architecture.

Alenka Di Battista in 'The Journal *Arhitektura* (1931–1934). A Break with Tradition' analyses the circumstances of the creation and development of the journal *Arhitektura: mesečna revija za stavbno, likovno in uporabno umetnost* (*the Architecture: the Monthly Journal for Building, Fine and Applied Arts*), published between 1931 and 1934 by a consortium of the same name in Ljubljana, under the leadership of architect Dragotin Fatur, and with the participation of architects from Zagreb, Split, Sarajevo and Belgrade. The journal had a ground-breaking role in the development of specialized professional scientific periodicals in the Kingdom of Yugoslavia, and at the same time drew the attention of the international audience.

In 'Contemporary Architectural Criticism in the Journal *Umetnički Pregled: 1937–1941*' author Ivan R. Marković writes about the Journal *Umetnički pregled* (*the Artistic Review*), the periodical of the Prince Paul Museum in Belgrade, published in the period from 1937 until 1941. The editor was prominent Serbian art historian Milan Kašanin. Among authors were many architects, including Bogdan and Nikola Nestorović, Branislav Marinković, Aleksandar Deroko, Milutin Borisavljević, Dragomir Tadić, Ivan Zdravković, Milan Zloković.

Zlata Vuksanović-Macura in her essay 'Architects' Attitudes to the Housing Issue in the Interwar Serbia' discusses housing crisis and architects standpoints regarding housing problems of the large number of urban poor in interwar Serbia. In the *Tehnički list* (*the Technical Gazette*, 1919–1939), the official bulletin of the Association of Yugoslav Engineers and Architects, the coverage of housing issues was sporadic. The articles on Ebenezer Howard's concept of the Garden City (1925) by Jan Dubový gained attention. Branko Maksimović, one of the most active members of the Group of Architects of the Modern Movement, discussed the housing issues, but rather as a freelance architect than as a member of the Group.

Dragana Ćorović in her contribution 'Concepts of Modernisation of Nature in the Public Sphere in Interwar Belgrade' displays the general disposition of ideas, processes and actors in the public sphere of interwar Belgrade, dedicated to the modernisation of nature. According to the author, the transformed areas of nature and landscape corresponded to the modernisation processes in Belgrade, and represented a special form of 'colonisation' of space by modern city. In the professional discourse, the main issues were: urban green spaces, the protective zones of Belgrade, and the concept of the Garden City.

The second section of the volume 'Cultural Context of Visual Arts' brings together scholarship focussing on the visual culture in the framework of broad-ranging subject areas and research interests. Each essay presents a specific aspect of the fine, applied, theatrical and film arts – protagonists, artistic groups, historiography, chronology, aesthetics, criticism, exhibitions, and periodicals. Intertwined questions of national and/or international, traditional and/or modern, centre and/or periphery offer promising ground for exploration of these narratives. The phenomena of the interwar visual culture in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / the Kingdom of Yugoslavia is positioned in a social and cultural sphere, underlined by elusive ideological and political agendas.

Igor Borozan in his essay 'Between Tradition and Modernity: Jovan Bijelić and Portraits of the Karadjordjević Family Members in the Interwar Period' highlights the work of Jovan Bijelić, the important protagonist of Serbian classical Modernism. In 1926, Bijelić made a series of representative portraits of the ruling dynasty members, including Karadjordje, King Peter I, Queen Marija, King Peter II, Prince Arsen for the salons and halls of the Royal Guard House in Topčider in Belgrade. Bijelić participated in the Association of Fine Artists competition in 1935 for the making of portraits of King Peter II and Prince Paul, which was the first official public competition for the portraits of the royal family members.

Jasmina Trajkov analyses the Fifth Yugoslav Art Exhibition in Belgrade (1922) and the Sixth Yugoslav Art Exhibition in Novi Sad (1927) in 'The Yugoslav Art Exhibitions in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes'. The Fifth Exhibition was organized as one of the accompanying events of the wedding of King Alexander I Karadjordjević and Princess Maria of Romania (Queen Marija Karadjordjević). Like other manifestations, this exhibition intended to show national consent and unity with the ruling family. The Sixth Yugoslav Art Exhibition was part of a ceremony marking the centennial of the founding of the Matica Srpska. Unlike the earlier Yugoslav exhibitions, which had pronounced political character, the Sixth exhibition emphasized cultural and educational artwork.

In 'Kosta Strajnić: from Yugoslav Monumentalism to Dubrovnik Colourism' the author Vinko Srhoj debates critical standpoints of Kosta Strajnić, the notable ideologist of the Yugoslav National Style before the First World War and during the interwar period. Strajnić, a prominent critic, painter, conservator and collector, upon his arrival and permanent residence in Dubrovnik in 1928, became an informal mentor to the young artists. As the author argues, Strajnić's circle or school focused young talents on the sources of the French colourist tradition of Van Gogh, Bonnard, Matisse, with a departure from the ideas of nationalism in the arts. Strajnić himself made the turn from advocating a monumental style of the 'Yugoslav character' led by Ivan Meštrović, to the fauvism and expressionism of Western European Modernism, and in his criticism from a programmatic pamphlet to an art essay.

Three authors further explore different aspects of the journal *Zenit*. Sofija Merenik in her contribution 'Formation and Early Expressionist Phase of the Zenit Journal' showcases the main protagonists, ideas and artworks representative of the Zenit movement in 1921. In first ten issues, Ljubomir Micić initially followed expressionistic ideas. Besides his selection of the artworks, those ideas could be seen in the design and typography. In this early phase, Micić published the artworks of Vilko Gecan, Jovan Bjelić, Mihailo S. Petrov, Egon Schiele, Rolf Henkl, Carry Hauser, Jacoba van Heemskerck – artists, at that time mainly influenced by Die Brücke and Der Blaue Reiter. Of the utmost importance is Micić's essay 'Contemporary New and Surmised Painting' published in the tenth issue, where he highlights paintings by Jovan Bjelić. In addition, he notes that young graphic artist Mihailo S. Petrov is of great relevance for the movement. Petrov's *Self-portrait with a pipe* (1921), artwork that made him the pioneer of modern Serbian graphic art, is published in the sixth issue of the *Zenit*.

In her essay 'The Concept of the New Art in the Publications and Activities of the *Zenit* Journal (1921–1926): Strategy or Description' Jasmina Čubrilo discusses the nature and the function of the concept of new art as they were explained and conceived by Ljubomir Micić and his Zenitist collaborators. The author states that since the first issues of the *Zenit*, the ideas of the new and new art as a fundamental hypothesis of avant-garde art, and a generally positive demand in modernism were elaborated. From the fourth issue onwards (1921), with the exception of six issues that were published in 1925 and 1926, as well as in the case of the last issue 43 (1926), it had been continuously emphasized on the front cover that *Zenit* was the magazine for new art. On the occasion of The First International Exhibition of the New Art held in Belgrade in the April, 1924 that promoted the Zenit International Gallery of the New Art and the active participation of *Zenit*/Zenitism in the international avant-garde network, Micić wrote the first essay focused on the category of new art 'The New Art' in *Zenit* no. 34 (November 1924). Overall, it is possible to single out two approaches in conceptualizing and giving meaning to the phrase new art in the periodical. The first one is prescriptive, programmatic, and the second one is descriptive with rare indications of theoretical considerations.

Jerko Denegri in his contribution 'On Mihailo S. Petrov's Collaboration with the Journal *Zenit*' highlights the events regarding the collaboration of Mihailo S. Petrov with Ljubomir Micić and the journal *Zenit* during 1921, in which Petrov published six graphics. Since Petrov simultaneously worked with periodicals the *Dada Tank* and the *Ūt (the Road)* with artworks of similar artistic language, Micić ended his further collaboration with the *Zenit*. The first revalorisation of Zenitism and Petrov's graphics from the early 1920s was addressed in Miodrag B. Protić's essay in the catalogue of the exhibition *The Third Decade: Constructive Painting*, held in 1967 at the Museum of Contemporary Art in Belgrade. Petrov's graphics from the period of his collaboration with the *Zenit* and other avant-garde periodicals are valued as significant and pioneering contributions to the history of Serbian graphic art, and art in general during the first half of the 20th century.

In 'Russian Emigré Fresco and Icon Painters in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / the Kingdom of Yugoslavia and Formal and Non-Formal Artistic Associations / Groups in the Domain of Church Art' Jelena Mežinski Milovanović presents Russian émigrés who influenced the development of Serbian icon painting and church art. The author states that through artistic groups like the Oplenac Painting Circle – represented by Ivan Dikiy (Иван Дикий), Boris Obrazkov (Борис Образков), Baron Nikolai Meyendorff (Николай бар. Мейендорф), Vladimir Predoevich (Владимир Предоевич) and others; the Rakovica Icon Painting School, headed by Pimen Sofronov (Пимен Софронов), circle around Andrei Bishchenko (Андрей Бищенко), significant features of both Russian church painting, and Russian 19th and early 20th century fine arts were introduced into

our cultural environment. Artists excelling in the field of icon painting and church painting, to note Pimen Sofronov and Ivan Melnikov (Иван Мельников), were members of the Paris-based Ikona Society, collaborated with the Kondakov Institute, and belonged to the Russian émigré artists community in Europe.

Marijana Vašćić in her contribution ‘The Activity of the Group *Život* as a Reflection of the Change of Artistic and Social Paradigm in the Kingdom of Yugoslavia’ presents the activity of the artistic Group *Život* (the Group Life), and the main propagator Mirko Kujačić, representatives of socially engaged art that was the result of changes on the social-political scene in the Kingdom of Yugoslavia. Vašćić states that clear political commitment, criticism towards the authority, value system, and social injustices, stirred their art toward socially engaged topics. The intertwining of arts and politics, became the main characteristic and controversy of the movement, and an excuse for downgrading. Nevertheless, Vašćić notes that the Group *Život* managed to represent a unique approach that does not stop to intrigue and open up numerous questions even today.

Dragan Čihorić in ‘The Sarajevo’s Group of *Četvorica*. Conceptual Assumptions’ discusses the Group of *Četvorica* (the Group of Four), created by Karlo Mijić, Roman Petrović, Đoko Mazalić and Sigo Sumereker. They insisted on artistic discipline, and the autonomy of artistic reasoning. Hamza Humo esteemed their work as a solid example of contemporary Modernism. On the other hand, for Isak Samokovlija, writer and art critic, the *Četvorica* were unoriginal, without the effective power to describe the Bosnian life and its historical circumstances. In his opinion, modernist painting was weak and ineffective, so Samokovlija refused to accept the members of the Group of *Četvorica* as the representatives of locally produced paradigm.

Ana Šeparović in her contribution “‘He who is not a Colourist, is not a Painter either’: The Group of Three as a Bourgeois-Elitist Orientation of the Croatian Art Scene in the 1930s’ presents the Group of Three, the painters Ljubo Babić, Vladimir Becić and Jerolim Miše, who worked and exhibited between 1929 and 1935 in the Croatian art scene. By analysing the art-criticism and interviews of the group members, Šeparović identifies the main categories of their exclusive, bourgeois-elitist viewpoint, conditioned by self-interest in retaining the dominant position in the field of cultural production. By adjusting the evaluation criteria to their own artistic practice (colourist realism), the members of the Group of Three systematically criticized the artists who deviated from their ‘objectification’ dogma, female artists and amateurs.

Petar Prelog in his essay ‘The Association of Artists *Zemlja* and the *Danas* Journal (1934)’ analyzes the Association of Artists *Zemlja* (1929–1935). Under the motto ‘Art and Life Are One’, they have radically transformed the Croatian artistic scene on the basis of an ideologically and socially engaged programme. The *Danas* journal, edited by Miroslav Krleža and Milan Bogdanović, published in Belgrade during the first half of 1934, appeared at a crucial moment for the work of the *Zemlja*. Namely, after the publication of Krleža’s ‘Foreword’ to Krsto Hegedušić’s *Podravina Motifs* (1933) – in which the author defended critically oriented and socially engaged yet independent art with individual qualities – there was a clash amongst the *Zemlja* members, with Krleža and Hegedušić becoming targets of fierce criticism from some, until recently, like-minded supporters. Prelog further elaborates that the *Danas* played an extremely important role. Krleža responded to attacks and settled the score with Đuro Tiljak, editor of the *Kultura*. Furthermore, in the *Danas*, Hegedušić openly sided with Krleža, explaining the importance of the writer’s views and his ideological orientation for forming the fundamental ideas of the *Zemlja*’s programme. Finally, in addition to the publication of several drawings by members of the *Zemlja*, the last issue featured a text by Vilim Svečnjak about the Paris exhibition of ‘leftist art’, which testifies that after the ‘Foreword’ Hegedušić could count on ideologically loyal and enthusiastic associates.

Lovorka Magaš Bilandžić in her contribution ‘The Association for the Advancement of Arts and Crafts *Djelo* and Its Role in the Promotion of Applied Arts in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / the Kingdom of Yugoslavia’ states that under the influence of the Paris *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* (1925), in the second half of the 1920s the role and development of artistic crafts and the domestic production became relevant in the Kingdom. The Society for the Advancement of Arts and Crafts *Djelo* (Društvo za promicanje umjetničkog obrta *Djelo*), which was founded in 1926 in Zagreb by the organizer of the national presentation at the Paris exhibition, Tomislav Krizman and his associates (artists, architects, craftsmen and industrialists),

played a key role in popularizing artistic crafts. Their goal was 'to create paths and pave the way for a new decorative art,' to encourage the production of functional, high-quality and superbly designed objects that will 'suit modern taste and life' and be accessible to different social strata. The tasks and scope of the association were based on foreign models and the ideals of the Wiener Werkstätte, adapted to the local environment. In designing useful objects, members of the Djelo turned to stimuli from folk art reinterpreted in a modern way. They made various designs and collaborated with industry, however ultimately failed to interest state structures in their project.

Gordana Krstić-Faye in 'The Association of Yugoslav Fine Artists in France' focuses on the achievements of the Association of Yugoslav Artists, Painters and Sculptors in France that was registered in 1939 in Paris. The first exhibition, held at the private gallery Bernheim Jeune in Paris in 1939, presented one hundred and fifty-nine works of thirty members: Nikola Jeremić, Marko Čelebonović, Predrag Peđa Milosavljević, Petar Lubarda, Milena Pavlović-Barilli, Ljubica Cuca Sokić, Vasa Pomorišac, Bogdan Šuput, Stevan Bodnarov, Danica Antić, Vuka Velimirović, Nikola Marković, Periša Milić, Milivoj Uzelac, Bogomir Dalma, Rajka Merćep, Vojo Dimitrijević, Boško Gagić, Jovan Krunić, Jelisaveta Nikolić, Velizar Nikolić, Zlata Sabioncello, Josif Majzner, Oton Postružnik, Oton Gliha, Rihard Debenjak, Ivan Rajn, Enver Krupić and Sabahadin Hodžić. The French state has purchased eight works of art for the National Fund for Contemporary Art (FNAC). These artworks were soon assigned to the Jeu de Paume Museum in Paris, where the Yugoslav art collection was founded. The collection was transferred to the National Museum of Modern Art (MNAM) at the Georges Pompidou Center.

In the essay 'Theatre and Scene Works of the Russian Painter, Architect, and Scene Designer Leonid Mihailovich Brailovsky: Belgrade Period (from 1921 to 1924)' the author Nikola Piperski presents work of Russian emigré architect, painter, and scene designer Leonid Mihailovich Brailovsky (Russ. Леонид Михайлович Браиловский, Serb. Leonid Mihailovič Brailovski) who in 1921 became the main painter of the National Theatre in Belgrade. His wife, Rimma Nikitichna Brailovskaia (Russ. Римма Никитична Браиловская, Serb. Rima Nikitična Brailovskaja), was his costume-designer assistant. He made sketches for several dramas, operas, and ballets: *Romantic Souls* by Rostand, *Hypochondriac* by Molière (1921), *Faust* by Gounod, *Scheherazade* by Rimsky-Korsakov (1922), *Carmen* by Georges Bizet (1923), Branislav Nušić's play *Nahod* (1923), also *King Lear* and *Richard III* by Shakespeare (1924). The author notes that Brailovsky introduced into the Serbian theatre painting and scene-design a style influenced by Russian folklore art, Byzantine heritage, and Serbian tradition, that he studied in Serbia, and Belgrade.

Jelica Stevanović in 'Periodicals of the National Theatre in Belgrade Published in the Period between the Two World Wars: The *Pozorišni List* and The *Scena*' discusses the *Pozorišni List* (*the Theatre Gazette*) and the *Scena* (*the Stage*). The *Pozorišni List* was published during the 1934/35 season. The name was taken from the first Belgrade theatrical newspaper, issued when Branislav Nušić was the head of the Theatre (1901–02). The *Pozorišni List* primarily served to inform and to educate the public. The National Theatre was featured as a modern European theatre in all segments, starting from the repertoire and personnel policies, through new approach to directing, set design, costume design, acting, to marketing. The *Pozorišni List* also accentuated that Belgrade was appealing to international artists, like Sergei Prokofiev. Starting from the next theatre season (1935/36) the basic goal of the new *Scena* magazine remained to provide information to theatregoers about daily and weekly repertory. The magazine featured articles on aesthetic, ethical, social and psychological aspects of theatre, as well as on theatre history, theory and practice. During the Second World War a magazine with a similar concept, titled the *Srpska Scena* (*the Serbian Stage*) was published.

In her contribution 'The Articles on French Exhibitions and Yugoslav Artists in Paris Written by Bogomir Aćimović Dalma and published in the *Nedeljne Ilustracije*' Katarina Jović analyses the criticism of painter, sculptor, and poet Bogomir Aćimović Dalma who belonged to the already mentioned Association of Yugoslav Artists, Painters and Sculptors in France, and contributed to the contemporary art as an artist, philanthropist, and art critic. Dalma's articles on art present information and critical reviews about the most important events for Yugoslav artists who exhibited in Paris at the time. As the only correspondent for the *Nedeljne ilustracije* who lived abroad, Dalma in 1931 and 1932 provided prompt information about artistic events in France. In Dalma's writings, the art world was observed through art, artists, critics, public, and the market. His criticism was descriptive as well as synthetic, occasionally written in the appealing poetic language.

Vjera Medić in 'Review of Yugoslav Art from the Art Collection of the Ethnographic Museum in Belgrade' showcases the collection in the context of positioning capital city Belgrade as the centre of the artistic life of the state, and the development of its museum institutions. The oldest collections are watercolors by Nikola Arsenović with a depiction of folk costumes, and a 19th century collection of civic portraits. Medić highlights the works of Dragutin Inkiostri Medenjak (Carlo Inchiostri), a pioneer of Yugoslav design, his collection of ethnographic objects (parts of costumes, fabric samples, and embroidery), as well as a map of drawings and paintings of ornaments from his 1900–1904 ethnographic expedition in the Dalmatian hinterland. The collection fosters the works of many artists, including Czech painters Franz Ladislav Tittelbach (Serb. Vladislav Titelbah), and František Maly (Serb. Franta Mali) active in Serbia; also Živko Stojsavljević, Nikola Bešević, Paško Vučetić, Petar Šain, Đoko Mazalić, Živorad Nastasijević, Bogosav Vojnović Pelikan, Luka Stanković, Đoko Mazalić, Heda Kras, Ljubica Sokić, Adelina Vlajnić, Boža Prodanović, Mihailo Petrov.

In her essay 'Between Arts and Crafts: Shaping the Interior of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / the Kingdom of Yugoslavia Court Building', Biljana Crvenković presents the history of the Royal Palace, and the White Palace in Dedinje in Belgrade, the Court ambiances of the ruling Karadjordjević dynasty. Through the analysis and interpretation of the created environments of power, Crvenković reveals the ideological and political aspirations of the Government in the interwar period. The focus is on renowned architects Momir Korunović, Petar J. Popović, Dragomir Tadić, Živojin Nikolić, Aleksanadar Đorđević; Russian architects Nikolai Krasnov, Viktor Viktorovich Lukomsky (Russ. Виктор Викторович Лукомский, Serb. Viktor Viktorović Lukomski), and Roman Nikolaevitch Verkhovskoy (Russ. Роман Николаевич Верховской, Serb. Roman Nikolajević Verhovskoj), engineer Sergei Smirnov (Russ. Сергей Смирнов, Serb. Sergej Smirnov), painter Nikolai Meyendorff, who directly participated in the Kingdom identity building. In addition, the most important European art workshops Viennese Bernhard Ludwig, and French Maison Forest / J. Bezier, and Maison Jansen shaped these ambiances.

The volume concludes with an essay 'The Periodical *Kinofon* and Its Importance for the Development of Film Culture in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes.' The author Dijana Metlič analyses the film periodical *Kinofon*, the first independent film magazine in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. The editor was Branko Ve Poliansky (Serb. Branko Ve Poljanski, pseudonym of Branislav Micić), an avant-garde writer, critic, painter, actor, and journalist. The *Kinofon* was published in Zagreb from 15 December 1921 to 1 June 1922, and it had twelve issues. Many polemics in the section 'Film Culture' set up the basis for film theory and film aesthetics, while the other articles were on daily film events, film premiers, shootings in the USA and Europe, with photos of Hollywood stars and news about Charles Chaplin, Conrad Veidt, Mary Pickford, Priscilla Dean, Lya Mara, Baby Peggy. Poliansky wanted to increase cinephilia among his readers, and equally addressed the male and female audience, as well as children. The *Kinofon* was well known abroad, and Branko Ve Poliansky established himself as one of the pioneers of Serbian professional film journalism.

The book *Architecture and Visual Arts in the Yugoslav Context: 1918–1941* offers a wide scope of recent research that goes beyond the historiographical discourse, and focuses on cultural and societal dimensions of the vibrant period between the Two World Wars against the background of complex political conditions. It covers a variety of developments in architecture and visual arts in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / the Kingdom of Yugoslavia. With that in mind, the editors hope that the broad-ranging research interests and perspectives presented in this volume will be a valuable resource, useful to all those interested in the complex pathways of architecture and visual arts of the interwar period, and that it will inspire further research in this field.

SPISAK AUTORA

- dr Aida Abadžić Hodžić / Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet (Sarajevo),
aida.abadzic-hodzic@ff.unsa.ba
- Nebojša Antešević / Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet (Beograd) / Univerzitet u
Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd), ant.nebojsa@gmail.com
- dr Antun Baće / Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Konzervatorski odjel u Dubrovniku
(Dubrovnik), antunbace@yahoo.com
- Angelina Banković / Muzej grada Beograda (Beograd), angelina.bankovic@mgb.org.rs
- Đurđija Borovnjak / Arhiv Jugoslavije (Beograd), borovnjak@arhivyu.rs
- dr Igor Borozan / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd), iborozan@f.bg.ac.rs
- Biljana Crvenković / Muzej primenjene umetnosti (Beograd), biljanacrvenkovic@yahoo.com
- dr Dragan Čihorić / Univerzitet u Istočnom Sarajevu – Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju
(Trebinje), dragancihoric@gmail.com
- dr Jasmina Čubrilo / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd),
jasmina.cubrilo@f.bg.ac.rs
- dr Dragana Ćorović / Univerzitet u Beogradu – Šumarski fakultet (Beograd),
dragana.corovic@sfb.bg.ac.rs
- dr Jerko Denegri / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd)
- dr Alenka Di Battista / Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije – Območna enota Nova
Gorica (Nova Gorica), alenka.di.battista@zvks.si
- Milan Đurić / Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet (Beograd), ma.djuric@gmail.com
- Jelena Gačić / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd), jgacic@sezampro.rs
- dr Jasna Galjer / Sveučilište u Zagrebu – Filozofski fakultet (Zagreb), jgaljer@ffzg.hr
- Aleksandra Ilijevski / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd), ailijevs@f.bg.ac.rs
- Katarina Jović / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd), kjovic72@gmail.com
- dr Aleksandar Kadijević / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd), akadijev@f.bg.ac.rs
- Gordana Krstić Faj / nezavisni istraživač (Beograd / Pariz), gordana70@yahoo.com
- dr Vesna Kruljac / Univerzitet umetnosti u Beogradu – Fakultet primenjenih umetnosti (Beograd),
vesna.kruljac@fpu.bg.ac.rs
- dr Lovorka Magaš Bilandžić / Sveučilište u Zagrebu – Filozofski fakultet (Zagreb), lmagas@ffzg.hr
- dr Ivan R. Marković / nezavisni istraživač (Beograd), mmim.dbras16@gmail.com
- Vjera Medić / Etnografski muzej u Beogradu (Beograd), vjera.medic@etnografskimuzej.rs

Sofija Merenik / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd), sofijamerenik93@gmail.com

dr Dijana Metlić / Univerzitet u Novom Sadu – Akademija umetnosti (Novi Sad),
dijana.metlic@gmail.com

Jelena Mežinski Milovanović / Srpska akademija nauka i umetnosti, Galerija SANU (Beograd),
jelena.mezinski@sanu.ac.rs

dr Dijana Milašinović Marić / Univerzitet u Prištini – Fakultet tehničkih nauka (Kosovska
Mitrovica), dijanam.maric@gmail.com

Jana Milosavljević / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd),
janamilosavljevic01@gmail.com

dr Biljana Mišić / Univerzitet za poslovne studije – Fakultet za informacione tehnologije i dizajn
(Banja Luka), bibimistic@gmail.com

Jelena Nenadović / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd), njelenan95@gmail.com

dr Marija Pavlović / Fakultet za diplomatiju i bezbednost (Beograd), marija.pavlovic@fdb.edu.rs

dr Marina Pavlović / Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda (Beograd),
pavlovic.marina@yahoo.com

dr Nikola Piperski / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd),
piperski.nikola@gmail.com

Marija Pokrajac / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd), marijak059@gmail.com

dr Petar Prelog / Institut za povijest umjetnosti (Zagreb), pprelog@ipu.hr

dr Vladana Putnik Prica / Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet (Beograd),
vladana.putnik@f.bg.ac.rs

Ana Radovanac Živanov / Republički zavod za zaštitu spomenika kulture (Beograd),
ana.zivanov@heritage.gov.rs

dr Vinko Srhoj / Sveučilište u Zadru – Odjel za povijest umjetnosti (Zadar), vinko.srhoj@zd.t-com.hr

dr Aleksandra Stamenković / Izdavačka kuća „Klett“ (Beograd), a_stamenkovic@ymail.com

dr Tadija Stefanović / Visoka škola – Akademija Srpske Pravoslavne Crkve za umetnosti i
konservaciju (Beograd), t.stefanovic@yahoo.com

dr Jelica Stevanović / Muzej pozorišne umetnosti Srbije (Beograd), jelica.stevanovic@mpus.org.rs

dr Ana Šeparović / Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“ (Zagreb), anaseparovic@gmail.com

Jasmina Trajkov / Zavičajni muzej Jagodina (Jagodina), jasmina.grujic@gmail.com

Marijana Vaščić / nezavisni istraživač (Beograd), vascicm@gmail.com

dr Valentina Vuković / nezavisni istraživač (Novi Sad), valentinabrdarvuk@gmail.com

dr Zlata Vuksanović Macura / Srpska akademija nauka i umetnosti, Geografski institut „Jovan
Cvijić“ (Beograd), z.macura@gi.sanu.ac.rs

dr Slađana Žunjić / nezavisni istraživač (Podgorica), sladjana.zunjic@yahoo.com

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

72(497.1)“1918/1941”

72.071.1(497.1)“19/20”:929

73/76(497.1)“1918/1941”

АРХИТЕКТУРА i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu :
1918–1941 / urednici Aleksandar Kadijević, Aleksandra Ilijevski. – Beograd :
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti, 2021
(Beograd : Službeni glasnik). – 378 str. : ilustr. ; 30 cm

Radovi na više jezika. – Na spor. nasl. str.: Architecture and Visual Arts in
the Yugoslav Context : 1918–1941 / editors Aleksandar Kadijević, Aleksandra
Ilijevski. – Tiraž 200. – Str. 9–10: Predgovor urednika / Aleksandar Kadijević
i Aleksandra Ilijevski. – Str. 11–12: Ka održivoj sintezi: jugoslovenska
međuratna vizuelna kultura u historiografskom fokusu / Aleksandar Kadijević.
– Spisak autora: str. 377–378. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. –
Summary.

ISBN 978-86-6427-161-5

1. Кадијевић, Александар, 1963– [urednik] [autor dodatnog teksta]

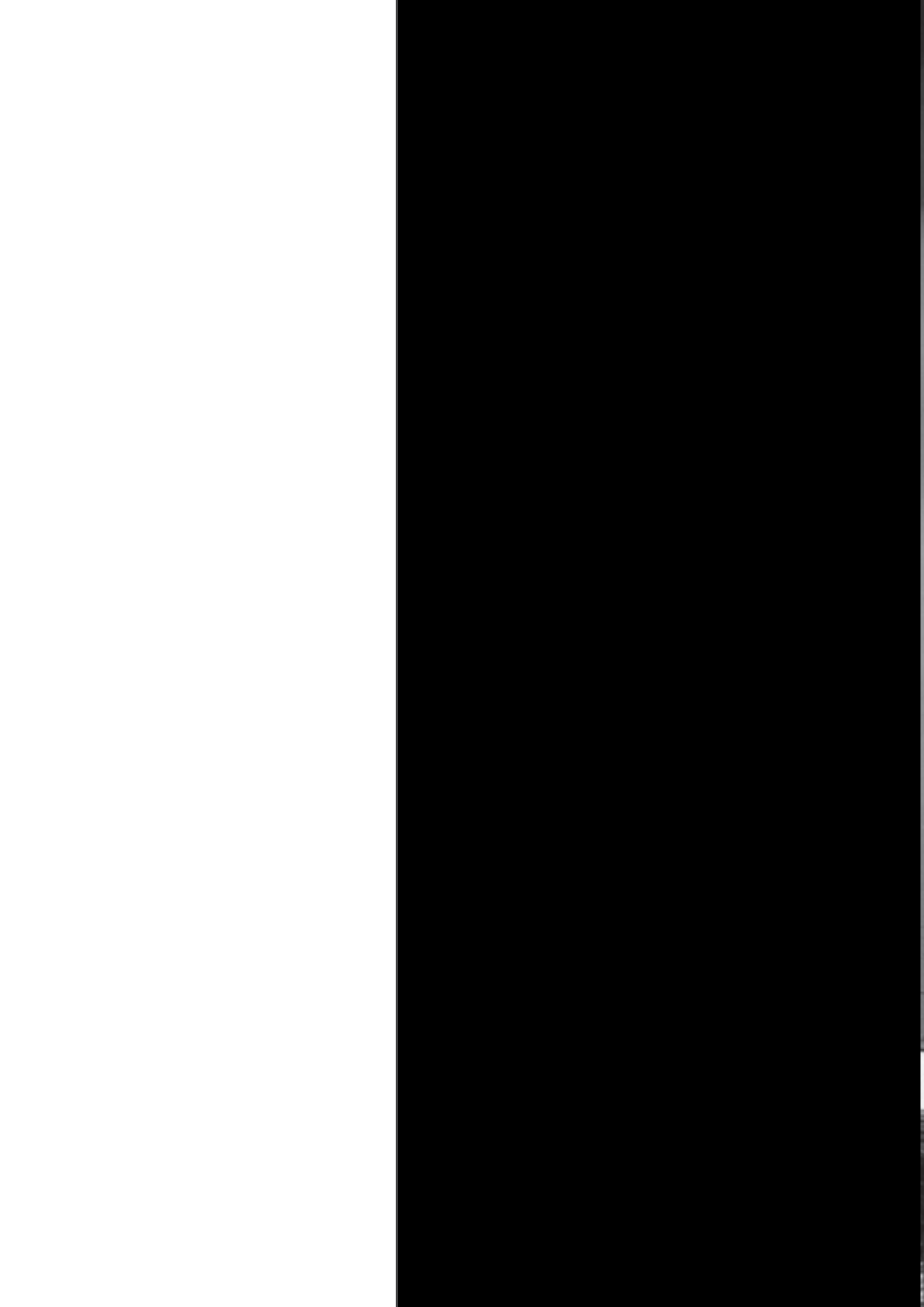
2. Илијевски, Александра, 1979– [urednik] [autor dodatnog teksta]

a) Архитектура – Југославија – 1918–1941

b) Архитекти – Југославија – 20в

v) Ликовна уметност – Југославија – 1918–1941

COBISS.SR-ID 32685065





УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

ISBN 978-86-6427-161-5



9 788664 271615



LUIGI BERTOLJ
FAB. S. MICH. S. MILANO