

БЕОГРАДСКИ АРХИТЕКТОНСКИ МОДЕРНИЗАМ

1929—1931

„Новембра 12-ог 1928. године састали су се гг. архитекти Злоковић Милан, Душан Бабић, Јан Дубови и Бранислав Којић у циљу оснивања једне групе архитеката који схватају архитектуру на бази модерних естетичких и техничких новина, засновану у културном животу данашњег друштва. Присутна господа нашла су за потребно да организују рад на пропагирању и гајењу модерне архитектуре у Београду специјално“.

Тако започиње први Записник о раду оснивача Групе архитеката модерног правца,¹ групе чије је деловање било од пресудне важности за продор функционалистичких идеја у нашу средину. Према сећањима Б. Којића² чин оснивања био је резултат припрема које су трајале неколико месеци. Састанци су одржавани једном недељно, предвече, у кафани код „Руског цара“. Нема индикација да је састанцима присуствовао било ко осим чланова оснивача; у том погледу изворите београдског архитектонског модернизичког покрета може се лоцирати доста прецизно. Била је то акција искључиво неколицине младих архитеката, тридесетогодишњака.

Сам чин оснивања Групе објављен је у дневној штампи 20. децембра 1928. године а већ недељу дана касније извесни Боривоје Гоцић, грађевински инжењер и пројектант многих опскурних објеката, сматра да је оснивање Групе само закљон за пословне аранжмане. „Користећи се разним полемикама и доказима — вели Гоцић — утврдили су најзад и београдски „модер-

нисти“ да је Београд изграђен „без укуса“. На брзу руку ствара се друштво за спасавање“.³

Има ли и труни истине у овој Гоцићевој тврдњи? Несумњиво је основни мотив удруживања био у младалачким идеалима да се поново „сустигне Европа“ у којој је процес приближавања модернистичких идеја укусу широке публике био већ увелико у току.

Но поред ових општитх постојали су и други, више лични мотиви који су произишли из свакодневних потреба чланова-оснивача, мотиви који нису били продукт интелектуалних спекулација или уметничких експеримената већ њихових реалних потреба насталих из стварна живота.

Сва четворица оснивача Групе пред крај треће деценије већ су више или мање афирмисани градитељи. Но у овој афирмацији лако се уочава и једна пукотина: у београдској архитектонској средини они су сви морали бити третирани као новајлије, дошљаци.

Јан Дубови је био странац и по пореклу, био је Чех, школован у Прагу, и у Београд је дошао одмах после рата када је фирма Матија Влеха основала своју београдску филијалу. Потом се, средином треће деценије, запослио као општински архитекта, изван круга архитектонске „елите“. Бранислав Маринковић га памти са почетка тридесетих година као „незгодну личност, увек у потрази за послом, тако да је на крају морао да оде чак у Маке-

донију“.⁴ У неку руку сматран је емигрантом, човеком без домовине. Душан Бабић није био емигрант, али је био „дошљак“. Био је Србин из Сарајева, студирао је и дипломирао у Бечу, радио најпре у Сарајеву и тек 1927. године прешао је у Београд. У време оснивања групе становао је у новој Злоковићевој кући на Котеж Немамару, био је Злоковићев „кираџија“. И сам Милан Злоковић се у односу на Несторовића или Лека, чији су отац односно стриц били познати београдски архитекти, морао осећати „новајлијом“. Средњешколске године, када се стичу сентименталне везе, провео је у немачкој реалци у Трсту. За време рата Коруновић, Борисављевић, Леко, Несторовић, прешли су преко албанских гудура и у Београд се вратили овећани ореолом ратних мученика док је Злоковић 1919. године дошао из Трста који је припао Италији као пребеглица, после пораза аустроугарске војске у коју је био мобилисан 1916. године.

Једини „предратни“ Београђанин у Групи био је Бранислав Којић, но и он је био само „староседелац“ по пореклу али не и по струци. Којић је од 1917. до 1921. године студирао и са одликом завршио париску *Ecole Centrale des Arts et Manufactures*, школу за руководећи инжењерски кадар. У жестокој полемици, вођеној на страницама дневног листа Правда крајем 1929. и почетком 1930. године Борисављевић оптужује Којића који се „самовласно прозвао и назива архитектором... за неразумљиву кураж да говори о овој уметности (на Коларчевом народном универзитету) иако није никад и нигде студирао архитектуру“.⁵ После више поновљених заједана, Којић је нашао за потребно да одговори како је „1926. године положио државни испит у Министарству грађевина на потпуно правилан и редован начин у одсеку за архитекте“.⁶ Тако је формално спор био покопан али је његова суштина остала да живи у свести средине.

Поред ових уских личних потреба које Гоцић у своме нападу имплицитно ставља у први план, било је и широк друштвених мотива који су регулисали формирање Групе. Ти мотиви проистајали су из особености политичке ситуације, крупних превирања која су за развој модернистичког покрета била од већег значаја него могу-

ћа констатација „да је Београд изграђен без укуса“.

Пред крај 1928. године буржоаски плуралистички парламентаризам био је на издисају. Агонија парламентарног режима почела је пола године раније студентским демонстрацијама угушеним у крви и убиством Павла Радића. Нервоза, нестабилност, карактерисали су политички живот. Владе су смењивале једна другу убрзаним темпом, стварани су „концентрисани“ кабинети од странака међу којима су дубоки антагонизми били само привремено заташкавани. Као и другде у сличним приликама владајућим снагама је изгледало да нема другог решења осим диктатуре и она је заиста и заведена на самом почетку следеће године.

Како смо већ истакли мотиви политичке природе били су регулатор естетичких. Исказивати јавно било какве револуционарне напоре сматрано је у то доба крајње ризичним потезом. Известан политички опортунизам или бар страх од могућих политичких импликација, баук „левичарства“ стајао је непрестано пред очима оснивача Групе архитеката модерног правца и о томе има довољно јасних доказа. Политичка димензија је на тај начин била од самог почетка уткана у ткиво покрета.

У већ навођеном напису од 20. децембра 1928. године у коме се широкој јавности саопштава чин оснивања Групе, напису који је проистекао из усменог контакта са новинарима, уводни ставови интонирају са извесном минималном дозом борбености. То је већ био довољан разлог да Злоковић, Којић, Дубови и Бабић сутрадан објаве својеврсни деманти са јединим циљем да се одстрани и сама помисао на некакве превратничке идеје. „Једини и главни циљ Групе — констатују оснивачи — је да гаји и пропагира модерну архитектуру без обзира на постојећу архитектуру Београда, добру или не. Средства за рад Групе — наводи се даље у овом демантију — не би била жива реч (која је у очима власти увек била могућност за неконтролисану левичарску пропаганду — прим. З. М.) већ стручна дела, објекти архитектонски и дискусије али само у стручним круговима. Група је још у оснивању — каже се на крају демантија — те не би желела да се противно

њеним интенцијама даде њеном раду други смисао“.⁷

Ако су морали страховати од „левичарства“ и „интернационализма“ модернисти нису морали страховати од раскида са традиционализмом, било у његовом академском или романтичарском облику. У напису који носи карактеристични наслов „Архитектура Београда“ (што говори о локалним амбицијама београдског модернистичког покрета), напису који се вероватно сасвим случајно појавио баш шестог јануара 1929. године на страницама листа Време, блиском владајућем режиму, Бранислав Којић види будућност београдске архитектуре у њеном оздрављењу кроз еволуцију у смислу стварања сопственог развојног пута. Тако он уочава „хетерогеност“ и „разноликост у концепцијама“ која „долази углавном услед врло разних центара Европе који нам дају архитектуре“ па је „насушна потреба боље архитектуре у Београду... стварати наш стил“.

У наредном пасусу Којић налази за потребно да се дистанцира од ранијих покушаја стварања „нашег стила“ па утврђује да „Београд не треба да тражи лек разноврсности и безбојности своје архитектуре у стварању националног стила на бази наше старе црквене архитектуре“ већ „мора да тражи себи израза у слободном раду и ничим невезаном стварању“.

Чак и они делови Којићевог текста који би понајвише могли изгледати револуционарним и „антирежимским“ другачије се сагледавају у светлу шестојануарских збивања. Којићев обрачун са „државом која би са својом архитектуром заслуживала посебну студију“ јесте обрачун са државом која је током 1928. године била уздрмана из темеља. „Најреакционарнија, вели Којић даље, она подиже објекте који су се у Европи радили пре 25—30 година невероватно неекономски, без плана и програма. С обзиром на могућности државне и потребе њених грађана, држава би морала давати пример солидне, студиране, економске градње“.

Термини солидност, студиозност, економичност, могли су стварно бити преузети из европског рационалистичког покрета али они нису били ни изван контекста општег „увођења реда“ и „оздрављења“ државног апарата. На пример став о „насил-

ној дегенерацији београдске архитектуре“, што је по Којићу поред „разноликости“ друга њена битна карактеристика, сасвим је близак тадашњем политичком жаргону. У извесном смислу могло би се закључити да је шестојануарски режим потпомогао легализацију раскида са прошлошћу али је с друге стране оштрицу модернистичког револта превео на споредни колосек размишљања о стилу, о особинама појединих декоративних система. Велике социјалне теме европског покрета, проблем становања пре свега, уопште се не третирају у Којићевом тексту. Уместо да расправљају о социјалној садржини нове архитектуре „напори наших архитеката“, по Којићу, „треба да буду упућени стварању националног стила“ само што особине овог стила треба да произилазе из чињенице да „Београд има свој живот, своје потребе и своје навике. Његова средства, климатске прилике, услови за рад итд. диктираће специјални карактеристични стил Београдске Модерне архитектуре“ закључује Којић.⁸

Инсистирање на „специјалном карактеристичном стилу“ одвојило је београдски модернизам од паралелних тенденција у другим југословенским крајевима, Загребу, Љубљани или Сарајеву. Везе између архитектата уопште су у југословенским оквирима биле веома слабе, скоро никакве. После првих еуфоричних братимљења свака се средина окренула својим традиционалним изворима: Словенци су се окренули уметничким занатима и окупили око Плечника, Хрвати су прецизно преносили формуле средњоевропског функционализма. И једни и други учествовали су на београдским конкурсима са доста успеха, градили су у Београду, али је, парадоксално, београдска архитектонска средина остајала потпуно имуна од њихових могућих утицаја. „Ми смо им завидели — рекао је једном Бранислав Маринковић — али ми нисмо могли тако да радимо. Код нас то једноставно није ишло.“⁹

У исто време овај захтев да се по сваку цену изнађе сопствена формула свео је битне карактеристике светских токова, интернационализам, револуционарност, примену нове технологије и нових материјала на голе трагове. Структура објекта или особине армираног бетона, на пример, ни-

када нису били предмет дискусија. Расправљало се, опет према сведочењима Бранислава Маринковића, о хоризонталама и вертикалама, док је основа стана имала најчешће идентичан аранжман и у делима еклектичара и у делима модерниста.

Неког детаљније образложеног става о теоретским циљевима удруживања нема ни у оснивачким „Правилима“ која су почетком 1929. године поднета властима на одобрење. У једној јединој реченици за циљ удруживања проглашава се „пропагирање савремених принципа у архитектури и примењеним уметностима“.¹⁰ У „Правилима“ се обично не очекује појава теоретских расправа, но ипак је карактеристично одсуство било каквог везивања за одређене идеје европског функционалистичког покрета. Како су то каснији догађаји показали модернисти су у оквиру „савремених принципа у архитектури“ стављали и своја фолклористичка па и академски конципирана дела под јединим условом да се у њима не своди „насилном дегенерацијом архитектура од три димензије у архитектуру од две димензије“ како то дефинише Којић у већ навођеном тексту.¹¹

Изузев овог уводног става „Правила“ су иначе широко разрађена и пружају утисак о једној добро смишљеној организацији. Мада је оснивање Групе обављено за кафанским столом, мада Којић помало с поносом тврди да „Група никада није имала своју канцеларију нити службеника нити било какву радну организацију“,¹² појава „Правила“ ипак сведочи да то није био боемски договор препун емоција и потпуно лишен реалног односа према срединама. Чланство у Групи, на пример, подељено је у три нивоа на редовне, ванредне и помоћне чланове. Првој групи припадају архитекти, другој уметници а трећој занатлије. У стварности, међутим, Групи нису приступили ни ванредни, акамоли помоћни чланови.

Остали чланови „Правила“ баве се регулисањем материјалних и организационих питања. У последњем, једанаестом члану наводи се како „покретна и непокретна имовина Групе, у случају њеног растурања, прелази у власништво Клуба архитектата УЈИА — секција Београд“¹³ и то је једино место где се у „Правилима“ поми-

ње постојећа легална организација архитектата.

О односима чланова Групе и Клуба архитектата нема уопште много података. Логично је претпоставити да су чланови Групе у почетку морали бити сматрани дисидентима. У својим сећањима Којић помиње да је „реакција“ на саопштење о оснивању Групе „у првом моменту била негативна“. „Замерало нам се — пише даље Којић — да ће то представљати цепање ионако слабих архитектонских снага“.¹⁴

Односи између Групе и Клуба архитектата убрзо су се, међутим, поправили. Изгледа да су у том приближавању интереса уступци били обострани. И Група и Клуб прихватили су многострукост метода у архитектонском обликовању као чињеницу о којој се не треба спорити. „У другим, више сталешким и уопште стручним питањима“ наводи Којић у поменутом сећањима, Група је обећала да ће своју „активност усаглашавати са ставовима Клуба“. Тако су чланови Клуба схватили да им витални интереси нису угрожени па се догодило да је Група „пропаганду за модерне идеје у архитектури спроводила баш у крилу Клуба.“ За узврат, „кад је Клуб покретао и спроводио какву акцију заштите или протеста, Група се увек сагласно придруживала“.¹⁵ Врхунац сарадње Групе и Клуба била је организација Првог салона архитектуре јуна 1929. године у Уметничком павиљону где су равноправно узели учешћа и академичари и романтичари и модернисти.

У контактима са ликовним уметницима чланови Групе држали су се „Облика“ који је у међуратном периоду најконсеквентније доприносио продору модерне европске уметности. И овде, међутим, има изузетака. У делу Српско сликарство 1900—1950 Лазар Трифуновић наводи да је Бранислав Којић припадао групи „Зограф“.¹⁶ Сам Којић се сећа да је излагао са „Зографом“ у Осигеку али се не сећа да је припадао групи.¹⁷ Изгледа да је веза између Којића и „Зографа“ била ограничена на излагање Којићевих фолклористичких пројеката.

Контакти са Удружењем пријатеља уметности „Двијета Зузорић“ такође нису били перманентног карактера. Чланови Групе излагали су на Првој јесењој и Пр-

вој пролећној изложби и никад више. Резултат излагања на Првој јесењој изложби био је званични позив упућен Клубу архитеката да у управу Удружења делегира једног свог члана. Клуб архитеката је изабрао Милана Минића, умереног академичара, учесника прве послератне изложбе Групе уметника одржане децембра 1919. године у Београду. Минић је потом остао представник архитеката при Удружењу „Цвијета Зузорић“ током више година што је чланове Групе и формално одвојило од замишљеног широког контакта са уметницима различитих идејних опредељења.

Архитекти изван Групе нису уопште показали било каквог интересовања да своја дела излажу заједно са сликарима и вајарима. На првој пролећној изложби осим чланова Групе излагали су још само Вељко Милошевић и Војислав Ђокић и то цртеже и аквареле а не архитектонске пројекте. Инцидент, који се догодио с јесени 1929. године, када је Ликовна секција Удружења донела одлуку да се жири за пријем сликарских и скулпторских радова одвоји од архитектонског жирија уз објашњење „да се помоћу архитеката провлаче радови којекаквих дилетаната“,¹⁸ добро је дошао Минићу да у љутито интонираном писму изјави како ће „Клуб архитеката... свакојако прихватити жељу сликара и вајара из Београда да се од њих што даље држи“. ¹⁹ Мада је сукоб био формално изглађен и мада су и даље имали свога представника у Удружењу, архитекти изван Групе ипак су се „држали што даље“ од сликара и вајара, осећајући се као странка у мањини, стално под сумњом да се баве нечим што и јесте и није уметност.

Таквих дилема није било у „Облику“ захваљујући највише деловању Бранка Поповића, организатора и идејног вође. По образовању архитекта, Поповић је више познат као сликар који је пошао од сезановске оријентације, уметнички критичар, ерудита. „Он жели канда да буде, пре свега, „мајстор“ — и он успева у томе“, вели Тодор Манојловић у осврту на изложбу „Облика“, публикованом у Српском књижевном гласнику.²⁰ „Његова је уметност у својој суштини, наравно, увек модерна... али његов уметнички став као да се одре-

као сваке авантуре, сваког револуционарства тежећи искључиво за једном чистом, мирном, мајсторском супериорношћу“.

Лик Бранка Поповића, како га у овом осврту црта Манојловић, помаже нам да схватимо његове афинитете у одбиру личности које су постале пуноправни чланови „Облика“ или оних који су само излагали са сликарима и вајарима из „Облика“. Међу прве Поповић у Каталогу за XI изложбу, одржану у Софији 1934. године, убраја Добровића, Брашована, Злоковића, Којића и Дубовог. Али поред Добровића, Злоковића, Којића и Дубовог, на првој изложби „Облика“ одржаној крај 1929. године узели су учешћа и Душан Бабић, чија дела још увек нису имала чисти модернистички израз, па и браћа Крстић који су се, по Манојловићу, „показали у многобројним скицама и снимцима као еклектичари од знања и укуса“.²¹

Веза са сликарима и вајарима, јавна излагања, остаје ипак најзначајнија активност Групе, бар у првој години њеног постојања. Тек што је основана, Група је излагала на Првом јесењем салону у свечано отвореном Уметничком павиљону на Калемегдану.

Околности под којима је упућен позив Групи нису сасвим јасне али је свакако од утицаја — ако не и пресудна — била чињеница да је један од оснивача био истовремено и пројектант Уметничког павиљона. Јесењи салон био је, иначе, круна иницијатива „београдских уметника, вредних Госпођа из Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“, београдске Општине и просвећених дародаваца“ како то напомиње Бранко Поповић у уводу исцрпне критике објављене у два наврата у Српском књижевном гласнику.²²

Читав први део свог написа Поповић посвећује критици зграде Уметничког павиљона у којој види резултату многобројних компромиса. Слично запажање изнео је и Милан Кашанин у Летопису Матице српске.²³ Градитељски компромиси били су симбол многобројних компромиса у одбиру излагача и њихових дела. Тежећи свеобухватном погледу на уметнички Београд Удружење је у селекциони жири, поред својих саветодавних чланова Томе Росандића и Момчила Живановића, уврстило и по једног представника идејно разнородних

па и опречних група, Облика, Ладе, Зографа, представника „независних“ као и представника тек основане Групе архитеката модерног правца.

Мада је од критичара била једва запажена,²⁴ Група је самом појавом несумњиво постигла извесну афирмацију. Остаје, на жалост, углавном непознато шта су оснивачи Групе излагали на Првом јесењем салону. Нешто више зна се о делима Злоковића и Којића. Злоковић је поред конкурсног рада за Коларчев универзитет и типског пројекта за железничку станицу излагао и пројекат са париске изложбе из 1925. године као и пројекте веома удаљене од модернистичких идеја, ентеријер Пантеона и црквицу код манастира Градца. И Бранислав Којић је поред модернистичких пројеката изложио и снимак старе куће у Симиној улици, рад који несумњиво припада његовој паралелној фолклористичкој оријентацији. Душан Бабић је изложио свој сарајевски опус од кога данас више нема трага, но с обзиром на касније пројекте треба веровати да је крајем 1928. и почетком 1929. године он модернистичком покрету припадао више духом него делом. Дубови је изложио „разне пројекте“ међу којима су се нашле и „пољопривреде зграде г. Ж. Симића у Старој Пазови“. Уз Злоковићев типски пројекат за железничке станице, то је сведочанство о намери модерниста да у свет архитектуре поново уведу програме које су академичари сматрали тривијалним.

У целини, појава архитектонских дела на Првом јесењем салону није била спектакуларна. Правдајући своје пријатеље, Сретен Стојановић вели да су они „изложили оно што су имали при руци“ пошто им је „највећи део пројеката остао негде на конкурсима, те тако нису могли да се у својој најбољој светлости покажу“.²⁵ Поред овог пријатељског правдања, које није баш сасвим засновано на истини,²⁶ Стојановићу се омакао и један веома неповољан и свакако тачан суд да се „не може говорити о некој нарочитој оригиналности приликом третирања њихових (модернистичких) пројеката“.

Ни самим архитектима, изгледа, у овом тренутку није било баш сасвим јасно где се налазе, чему теже. На Првој пролетњој изложби која је за разлику од је-

сење имала општејугословенски карактер и која је, вероватно услед организационих тешкоћа, окупила поред Дубовог, Злоковића и Којића занемарујуће мали број архитеката, Душан Бабић уопште није узео учешћа. Архитекти су ову изложбу, изгледа, сматрали допуном претходне, па је Дубови поред новог пројекта за Палату правде (чији нам изглед није сачуван) изложио и детаље сада већ делимично довршеног Радничког склоништа. Милан Злоковић је изложио свега три експоната, сва три у техници цртежа и акварела. Први је међу овим експонатима свакако најзначајнији: конкурсни рад за Поморски музеј у Сплиту. Други експонат представљао је део већ излаганог павиљона у Паризу из 1925. године док је трећи био акварел манастира Градац. И Бранислав Којић ограничио је своје учешће на свега три експоната међу којима у називу прве две „Студије за јавну грађевину“ препознајемо већ излагани пројекат Хируршког павиљона. Трећи експонат била је главна фасада Уметничког павиљона приказана у акварелу.

Селекција је била толико јадна да је критичари нису чак ни третирали.²⁷ Једини који се задржао на радовима архитеката био је Михајло Петров који сасвим тачно примећује да „Злоковић (Поморски музеј Јадранске страже у Сплиту) и Којић (Студија за јавну грађевину) нарочито одскачу озбиљношћу свога става“.²⁸

Већ у време одржавања Пролетње изложбе чланови Групе су из више разлога схватили да се треба окренути струци, да треба тражити своје место међу другим градитељима, у свету инвеститора и реалних послова а не само у свету културе и уметности. Тако Кашанин напомиње како су архитекти „обећали да ће месеца јуна приредити специјалну своју изложбу“.²⁹

И заиста, само месец дана после Прве пролетње изложбе отворен је средином јуна 1929. године у просторијама Уметничког удружења „Цвијета Зузорић“ Први салон архитектуре.

И Извештај Клуба архитеката и насловна страна Каталога наводе Групу као организатора Салона. Оно што је, међутим, на Салону приказано нема са идејама Групе баш много заједничког. Не само да су на Салону потпуно равноправно уче-

ставали архитекти различитих идејних опредељења, већ су и сами модернисти изложили једна поред других своја академски и модернистички конципирана дела. Отварање према реалним захтевима средине нашло се испред потраге за идејним чистунством.

Салон је отворен деветог јуна 1929. године. У пригодном говору Милан Злоковић је, у име Групе, истакао да „приређивачи, по свом смеру присталице нове струје, иступају заједно са осталим колегама без обзира на правце, желећи да оваквом манифестацијом створе што ужи контакт међу њима самима, а с друге стране да побуде код публике правилније схватање њиховог рада“.³⁰

Изложба је, иначе, отворена „на врло свечан начин“ и уз присуство „масе најугледнијих грађана престонице“ како то у свом извештају бележи извештач Правде.³¹ На тај начин је главни циљ већ био достигнут; међу „најугледнијим грађанима престонице“ (и, истовремено, најзначајнијим инвеститорима) архитектура је бар за извесно време била тема дана. Шта су све ови „најугледнији грађани“, потенцијални инвеститори, видели на изложби?

У поздравном говору, који не мора бити чврсто везан за изложене експонате, али који је сигурно изражавао жеље владајућег слоја, Министар грађевина Стеван Савковић, и сâм по струци архитекта, за „основну базу“ савремене архитектуре узео је „историју архитектуре и историју земље и народа СХС од искони до данашњих дана. На тој националној бази — изјављује даље министар Савковић — све што будете урадили биће сигурно добро. Са најмодернијим научним, уметничким и техничким тековинама целог света ви ипак само на овој нашој националној бази можете и, истрајно радећи, морате са нашом националном архитектуром достојно се одужити своме народу и својој држави и са пуно права заслужено стећи славу и признање у универзалној бесмртности. Јер само у том знаку можете победити“.³²

Преносећи у целини овај помало патетично интонирани говор, критичар Драган Алексић додао му је и дужи сопствени приказ.³³ Алексић је одмах запазио да је утилитарни карактер изложбе испред идејног, уметничког. „Односно архитектурата,

вели он, гледајући више на њих као на уметнике него као на практичне мајсторе решавања простора, може да се одмах каже како има међу њима доста таквих који уопште не долазе у обзир на једној савременој изложби *модерне архитектуре*. Има извештај број архитектурата који сматрају да већ стил сецесије представља модерну архитектуру, док добар део њих сматра да је то и чисто утилитарно грађење засновано на крепким и масивним фасадама и декоративном аранжману који је у вези с њим“.

„У том смислу, наставља даље Алексић, ми ћемо издвојити одавде оне који било чијом кривицом не представљају модерну уметничку архитектуру Београда а истаћи оне који су, ипак, остали уметници и поред свих корисних перспектива које су им се указивале са других страна тражећи компромис с њиховим стваралачким укусом“. Одмах потом, он се сасвим одређено изјашњава за дело „г. Милана Злоковића, кога с много права издвајамо као најбољег представника нове куће (модерниста) и најбољег уметника на овој изложби“.

Анализирајући подробно Злоковићева дела Алексић налази да је он „повезао одлично наше национално-орнаментско завештање с кубизмом“ мада је у делима које посебно наводи (конкурсни рад за зграду Коларчевог универзитета, пројекат за типску железничку станицу и Злоковићева породична кућа) евидентно управо темељно одвајање од „национално-орнаментског завештања“ и прихватање модернистичке интерпретације „интернационалног стила“.

У Алексићевом тексту има још недоследности које показују да средином 1929. године, поред инвеститора и уметника, ни критичари нису били сасвим начисто с тим шта се све има сматрати модерном архитектуром. Тако међу Којићевим делима Алексић запажа Крагујевачку окружну банку као „леп пример оригиналности“ мада овај објект носи све одлике стандардног академизма, а не запажа „Ентеријер а ла Корбизје“, који већ и у називу одређује своје пуно припадништво модернистичком покрету. Алексић, такође, не показује правог разумевања за рационалистички метод Јана Дубовог у пројекту за Радничко склониште које дефинише као

дело „човека с много довитљивости али и са доста компромиса“.

Анонимни критичар Политике сматра, међутим, да дела Дубовог „спадају међу најбоље на овој изложби“.³⁴ Он, слично као и Алексић, закључује да су „од радова модерног правца најинтересантнији и најоригиналнији радови г. Милана Злоковића“ али притом посебно истиче пројекат за Музеј Јадранске страже у Сплиту који сматра „изразитим примерком модерне архитектуре са искључиво правим линијама, правоугаоним облицима и великим празним површинама“. „Једна од најизразитијих тежњи модерне архитектуре — пише даље овај очигледно добро обавештени критичар — састоји се у томе да се као декоративни елементи употребљавају само они који директно проистичу из данашњих конструктивних елемената и да се на фасадама не истиче ништа што није условљено конструктивним условима и условима удобности зграде“.

И овај критичар, као и Алексић, држи да је Злоковић у делима са сложеним модернистичко-романтичарским обележјима „успео и нешто више. Успео је да једноставне облике модерне архитектуре врло спретно комбинује са исто тако простим и једноставним облицима нашег народног грађевинарства. Пројекат Државне хипотекарне банке у Сарајеву (Злоковићев конкурсни рад, прим. З. М.) заиста је један леп и оригиналан примерак тога његовог схватања“.

Резултанта свих ставова инвеститора, критичара и градитеља била је очигледно у тежњи да се еволутивним методима дође до једне специфичне и национално обојене варијанте „интернационалног стила“. То ни сами модернисти нису крили у широко замишљеној акцији пропаганде Салона. Злоковић је одржао предавање преко тек основаног Радио-Београда и том приликом изјавио да је „стање у коме се данас налази наша архитектура несумњиво прилично неодређено“.³⁵ Лист на француском језику „Les Nouvelles Yougoslaves“ у опширном приказу Салона закључује да је „уметност грађења... после периода истраживања увек давала монументе који су представљали најтрајнији израз националног генија“.³⁶ „Тако условљена, пише овај анонимни и изванредно обавештени

извештач, наша модерна архитектура требало би да пронађе начина да усагласи тенденције модерне архитектуре са формама нашег уметничког израза. Изграђујући своју престоницу већ десет година, југословенски архитекти нису у целини покушали да разреше архитектонски проблем и изнађу формулу наше истовремено и модерне и националне архитектуре“.

У време одржавања Салона званични орган прашког Клуба архитеката Ставба објавио је специјални прилог који су сачинили чланови Групе Којић, Дубови и Злоковић.³⁷ Садржај текстова планиран је³⁸ тако да прилог представља целину. Истовремено, улоге су биле подељене на основу претежног личног интересовања сваког од три аутора: Бранислав Којић дао је уводни текст историографског карактера, Јан Дубови је објаснио поставке Генералног плана, усвоједног 1924. године, док је Милан Злоковић објавио сажети али изванредно значајни текст који под насловом „Модерна архитектура у Београду“ представља, после Којићевог „Архитектура Београда“, други по реду програмски текст чланова Групе.

Одмах у почетку текста Злоковић се жали на „неуобичајено конзервативан менталитет средине“ чији „анахронистички погледи спречавају и отежавају размах онима који у архитектури траже нове путеве“. Што се тиче наших модерних архитеката, вели Злоковић, они не пропагирају насилна решења са каквима се срећемо врло често у данашње време а која заиста нису прикладна. Револуционарност не значи увек и напредак већ, како нас уче школска искуства са већине европских факултета и академија, она често постаје супротност ономе што је логично за савременог архитекту и конструктора“.³⁹

Следећа акција, која је пред крај 1929. године изнела на глас и модерну архитектуру и београдске модернисте била је прва самостална изложба уметничке групе Облик. На изложби су поред оснивача Групе, Бабића, Дубовог, Којића и Злоковића учествовали и Никола Добровић, који никада није постао члан Групе, и браћа Крстић, који су се вероватно у то време и прикључили Групи.⁴⁰ Најмање радова изложио је Душан Бабић — свега две ски-

це, а највише браћа Крстић — тринаест експоната.

У односу на претходне изложбе напредовање модерниста било је очигледно па га је одмах запазила и новинска критика.⁴¹ Више конкретних запажања о учешћу модерниста изнео је Тодор Манојловић у Српском књижевном гласнику.⁴² Мада крајње сажето, свега у неколико речи, Манојловић је ипак запазио разлику између дела Николе Добровића, које сматра „најоригиналнијим“ и дела браће Крстића који „се показују у многобројним скицама и снимцима као еклектичари од знања и укуса“.

Најобимнији и уједно најпотпунији критички приказ, посвећен у целисти делима модерниста, објавио је убрзо потом Ђурђе Бошковић, такође у Српском књижевном гласнику.⁴³ Мада се веома рано, већ у ово време, окренуо историографском раду и приступио систематском истраживању нашег средњовековног наслеђа, Бошковић у овом тексту није крио амбиције архитектонског критичара. По томе би се — ако ни по чему другом — он могао сматрати, са доста разлога, родоначелником наше новије архитектонске критике, или бар оне њене гране која је везана уз ликовну критику уопште.

За разлику од Манојловића, Бошковић браћу Крстић не сматра „еклектичарима“ али ни Добровића не сматра „најоригиналнијим“. Он једноставно модернистима уопште одбија оригиналност, и то како појединцима, тако и београдском модернистичком покрету у целини. Недостатак оригиналности истовремено је и недостатак авангардног духа. „Одмах да кажемо — пише Бошковић — да се утицај Запада, било из Париза, било преко Прага, веома јако осећа. Значи ли то да излагачи не раде самостално и да робују Западу? Можда! Но не толико што заступају исте принципе и теже истим циљевима, који ни на Западу нису нимало нови, већ много више стога што су са новим формама примили и многе мане које су баш Западу својствене. Буду ли успели да их се ослободе, њихова самосталност ће се у сваком случају веома јако испољити“.

Идеал за који се Бошковић залаже јесте у суштини класични идеал: једноставност, мир, потпуна хармонија, „принципи

који су, са ретким одступањем, од вајка-када владали... практично прилагођавање пројеката постављеном задатку, затим конструктивна логика, равнотежа и пропорција маса и детаља и, најзад, ритам“.

Полазећи од оваквих апстрактних мерила, Бошковић супротставља сажета решења разуђеним, утврђујући да међу првима „има радова код којих је у овоме погледу (уравнотежености маса) постигнута савршена хармонија“ као што међу другима „има пројеката код којих је разуђеност маса претерана тако да се губи њихова повезаност а тиме и добар утисак целине“.

У Бошковићевим анализама има оштроумних запажања о особинама облика појединих дела, али њима сасвим недостаје однос како према укупним карактеристикама једног ауторског опуса, тако и према укупним токовима градитељске уметности у нашој средини. На пример, првој групи радова (у којима је „постигнута савршена хармонија“) Бошковић на чело ставља једно Добровићево дело, Вилу на Југу, док другу групу радова (код којих је разуђеност маса претерана) такође предводи друго једно Добровићево дело, конкурсни рад за Позориште у Новом Саду. Нити се из овога може извући закључак о особинама Добровићевог начина рада, нити се његово дело може лоцирати у широком распону тада присутних идеја од еклектицизма до модернизма. Сасвим консеквентно, Бошковић не запажа академске елементе у делима браће Крстић, каријатиде, лукове (за чију се поновну употребу свесрдно залаже), по њему би поједностављена но ипак романтичарски обојена Скица за костурницу (на Зејтинлику) браће Крстић из 1926. године, настала, дакле, у време када се ни Милан Злоковић није бавио модернистичким идејама, „без оног нелогичног, округлог медаљона који квари мирноћу западног тимпанона изнад полукружног портала била уистину једно право ремек-дело“.

Највише простора Ђурђе Бошковић посвећује анализи односа између хоризонтале и вертикале. По њему, „слабо решен однос између хоризонтале и вертикале“ јесте „један прилично велики недостатак“ или, на другом месту, „велика је вештина, вели Бошковић, наћи на једном архитек-

тонском објекту тачан однос између хоризонтале и вертикале“. Ово потврђује напред наведена Маринковићева сећања да је опредељење за хоризонталу или вертикалу био један од главних проблема модерниста. И у овом случају, Бошковић се опредељује за стабилност, снагу и мирноћу, елеганцију и виткост, а против гломазности, претеране тежине, слабости и нестабилности, запажајући да у томе греше „готово сви излагачи, изузев углавном браћа Крстић“.

Списак излаганих дела сачуван је у Каталогу⁴⁴ и мада ни овога пута сама дела нису у целини сачувана (Бабићеву Скицу за кулу светиљу познајемо само из описа савременика) види се да су модернисти са већом пажњом него раније извршили избор онога што ће изложити. Дубови је излагао своје нове пројекте у којима чак ни неупућени критичар не би могао запазити руку „човека с много довитљивости али и са доста компромиса“. Бранислав Којић је од пет експоната само један посветио својој фолклористичкој оријентацији,⁴⁵ поступивши у суштини слично као и Милан Злоковић, који је такође од пет експоната један посветио академски оријентисаном пројекту за Хипотекарну банку у Сарајеву, прерађеном у сарадњи са Војином Петровићем.

Последња акција излагања пре велике југословенске изложбе реализована је у Прагу у првој половини јуна 1930. године у сарадњи са прашким Клубом архитеката. Била је то узвратна посета, мотивисана колико стручним толико и политичким потребама зближавања две земље о чему сведочи и покровитељство југословенског амбасадора у Прагу. Своје радове изложили су сви тадашњи чланови Групе: Бабић, Брашован, Борошић, Дубови, Којић, браћа Крстић, Радовановић, Секулић, Симић и Злоковић.

Приказујући углавном искрено све што су до тада створили, модернисти су се показали наивним у средини у којој је покрет модерне архитектуре био већ дубоко утемељен и основне теоријске поставке одавно раширишене. Тако су доживели да се у уводном тексту Католага за изложбу тек једна од четири запажене тенденције подводи под директни утицај „нове конструктивне архитектуре“ док се у остале

три „катеорије“ сврставају „копије историјских грађевина са изменама у детаљу, модернизовање народног стила као у нашој (чешкој) сецесији и, најзад, одвајање од традиције и утицај конструктивизма у нејасном облику, декоративном и спољном“.⁴⁶

Једини који се потпуно прилагодио ситуацији и послао у Праг искључиво своја модернистички конципирана дела био је Бранислав Којић. Ђура Борошић из своје обимне продукције није могао да издвоји било шта са каквим-таквим ауторским печатом осим хотела „Праг“ као што ни Војин Симић није могао послати ништа другог осим пројекта Дечје болнице. Сви остали упали су у клопку. Бабић је изложио у суштини романтичарски конципирану Цркву у Добоју, Брашован је поред пројекта за сопствену кућу и Павиљона у Барцелони изложио и академски конципирано прочеље Карађорђевог дома у Рачи, браћа Крстић се нису могли одрећи виле у Ужичкој улици, док се Милан Злоковић приказујући сасвим непотребно већ пола деценије старе пројекте за Париску изложбу и Уметнички павиљон ставио у улогу вође фолклористичког покрета.

Централни проблем београдских модерниста Чеси су видели у недовољно дефинисаном односу према конструктивизму, сматрајући њихова дела очигледно исувише много „уметничким“, исувише мало „конструктивним“. Академичар др. Милутин Борисављевић видео је супротно. Обрађујући се на Бранислава Којића, он у први план истиче „бозаровску“ концепцију архитектуре. Већ у првом напису, објављеном пред сам крај 1929. године у Правди⁴⁷ Борисављевић констатује да је „друго инжењерство а друго архитектура“ а одмах затим замера Којићу што је на првом у серији јавних предавања модерниста говорио о „поштеној архитектури“ и „доброј архитектури“, „мешајући тако етику са естетиком“. Годину дана раније, почетком 1929. године Борисављевић је, такође у Правди, објавио текст под насловом „Шта је то архитект?“⁴⁸ који започиње и завршава тврђењем да је архитектура уметност, па се сходно томе уметник (архитект) рађа а научник (инжењер) постаје.

Сукоб између Борисављевића и Којића био је у суштини сукоб између две кон-

цепције развоја струке. Борисављевић је хтео да из градитељских послова искључи инжењере и Црнотравце⁴⁹ или бар да их „стави на своје место“. Он је струку сматрао „затвореном“ за све осим за оне који су завршили Ecole des Beaux Arts или какву одговарајућу школу. Којић — а и модернисти уопште — сматрали су струку отвореном за све који се баве архитектуром па макар то биле и „занатлије чији рад базира на савременим принципима технике и примењене уметности“.⁵⁰

Али и у том „отварању“ модерниста, разуме се, нема радикализма. Прво у низу њихових јавних предавања, одржаних крајем 1929. и почетком 1930. године у организацији Коларчевог народног универзитета и под покровитељством др. Николе Вулића, предавање које је постало предмет спора између Борисављевића и Којића, тицало се „Развоја архитектуре кроз векове“.⁵¹ Садржај предавања сачуван је у Борисављевићевој интерпретацији из овога се види да је ту заиста било речи о архитектури „од пирамида до данашњих дана“. У „подели задатака“ о којој говори Којић⁵² ово прво предавање требало је да „припреми терен“ и неколико модернистичких термина (поштена архитектура, добра архитектура) на које је Борисављевић скочио остала публика није морала ни да запази.

Следеће предавање које је одржао Душан Бабић на тему „Модерна архитектура у иностранству“ бавило се у целини модернистичким покретом. Али, бар према ономе што је запазио новински извештач⁵³ предавање је имало општи едукативни карактер. У центру пажње била је појава новог грађевинског материјала, армираног бетона и последица које је он у архитектури изазвао: једноставности, солидности, економичности. Новински извештач, бар, није запазио да су се на овом предавању београдски модернисти опредељивали између „нових струја и праваца у архитектури“ које је Бабић очигледно само споменуо.

Тек је треће предавање о „Циљевима модерне архитектуре“ већ у наслову носило свој програмски карактер. Предавач је био Милан Злоковић. Као и његови претходници и он је кренуо издалека да би се „после кратког приказа наше средњевековне архитектуре, њеног развоја и уметнич-

ког значаја... задржао на тенденцијама наше најновије архитектуре. Јасно је — пише новински извештач⁵⁴ — да постоји јаз између јучерашњице и данашњице. Наша архитектура налази се у превирању. Ни теоријски, ни практично, нема школе, нема правца, нема одушевљења“. Мада оригинални текст предавања није сачуван, ова новинска интерпретација чини се веродостојном.“ Постоји извесна подвојеност — каже се даље — између старијих и млађих а она је чисто идеолошка. Док се старији држе строго старих назора, не желећи дати никакве уступке којим би се повредио њихов ауторитет, дотле млађи траже и утврђују нове путеве којима је кренула и цела западна Европа. Многи тврде да савремена архитектура претерује својом оригиналношћу. Она, међутим, има за данашње доба једну оправдану, карактеристичну девизу: крајњу логику решавања проблема у духу социјалних потреба тј. практичност, удобност, максимум хигијенских услова с минимумом финансијског трошка. Овај принцип у опреци је са академским формулама“.

Што се тиче будуће идејне оријентације модерниста Злоковић је почетком 1930. године још увек у извесној недоумици. Њему је јасно да „имитирање иностранства... није ничим оправдано“ када је реч о преживелом академизму. „Ми смо сами створили националну егзистенцију, закључује он у предавању, створимо и своју архитектуру без икаквих наслона на нашу или туђу прошлост“. Али он још увек не осећа да је овај захтев за оригиналним националним изразом у опреци са констатацијом да „никада архитектура није имала овако космополитски карактер какав данас испољава“.

Упоредо са овом серијом предавања или нешто раније одржано је и у Клубу архитеката неколико предавања о којима, на жалост, не знамо ништа више осим забележених наслова: о модерној архитектури, о будућности архитектуре у Југославији, о модернизму у архитектури.⁵⁵ Нема поузданих основа да су аутори ових предавања били модернисти, нарочито не последњег у чијем се наслову скрива и могући критички однос према покрету. Којић се сећа да је Милан Злоковић био један од предавача и такође бележи да је сам одр-

жао предавање „О бечким општинским зградама“,⁵⁶ што би било најраније уношење социјалних тема у сферу модернистичког покрета. Најзад, предавање „О изложби у Барцелони“ одржао је највероватније Драгиша Брашован, пројектант југословенског павиљона.

Кроз сва ова јавна иступања, програмске текстове, предавања, изложбе, провлачи се — да се послужимо изразом којим је Добровић описао Брашованов став у време подизања Павиљона у Барцелони — „једна одлука, једно хтење“⁵⁷ али јасна представа о месту српског модернистичког покрета у широкој породици савремене светске архитектуре није била изграђена. Штавише, видели смо да се социјална компонента почиње озбиљно да појављује у свести модерниста тек пред сам крај треће деценије, годину дана иза формалног оснивања покрета,⁵⁸ и то под непосредним утицајем Гропијусовог реферата, одржаног на Другом конгресу за нову архитектуру у Франкфурту октобра 1929. године.

Утицај европског рационалистичког покрета појављивао се и посредним путем, преко конкурса на којима су скоро редовно учествовали и модернисти из Љубљане и Загреба или други домаћи архитекти који су у то време живели у иностранству.

Најранији забележени сусрет ове врсте је успешно гостовање загребачких архитеката Рудолфа Лубинског и Лава Хорвата који су, сваки са својим радом, освојили равноправне највише награде на двостепеном конкурс за зграду Окружног уреда.⁵⁹ Хорватов рад, који је носио одлике академизираних варијанте модернизма, усвојен је и објекат је по њему изграђен. Слично решење Хорват је поновио на конкурс за Банску палату у Новом Саду, но овога пута је остао без награде.

Прву награду освојио је и Јосип Пичман на конкурс за палату Поштанске штедионице. Конкурс је расписан после великих натезања са наменом терена у непосредној близини Народне скупштине и будућег храма св. Марка. Пичман је у обликовању фасада више него у основи применио одлучно модерне методе опредељујући се за стаклену опну. Пројекат је био зле судбине. По сећању Димитрија М. Лека⁶⁰ лично је краљ Александар захтевао прераду фасаде са мотивацијом да „неће да трпи кућу

коју мангупарија може праћком да разлупа“. Пројекат за фасаду у тешким каменим квадерима израдио је потом у Министарству грађевина академичар Василије Андросов.

Највише успеха и далеко најшири публицитет имао је Добровићев пројекат за Теразијску терасу објављен средином 1930. године. Али из ове чињенице не би требало извлачити закључак о подједнако великом и широком утицају Добровићевог дела на српски модернистички покрет.

Уопште, улога Николе Добровића који је несумњиви стални сапутник српских модерниста, али кога се ови сећају из тог доба искључиво као странца, захтева извесно шире објашњење. Добровић је рођен 1897. године, био је годину дана старији од Злоковића и две године старији од Којића. Први Добровићев контакт са српском средином, у коју је похрлио одмах после дипломирања на прашком техничком факултету маја 1923. године, био је препун ентузијазма и потпуно лишен пословног духа. После четворомесечног потуцања враћа се у Праг и запошљава у атељеу Бохуслава Хипшмана у коме је „млади Добровић имао прилике да темељно изучи сву занатску вештину архитектонског стваралаштва“.⁶¹ Између 1925. и 1929. године Добровић је запослен као главни инжењер на пројектовању и изградњи комплекса Масарикових домова. Овај прашки период Добровићевог рада још увек није довољно истражен⁶² али се са доста сигурности може претпоставити да је Добровићу остајало мало времена за пројектантски рад.

Ослободивши се големог градилишта и многобројних обавеза које оно собом носи, Добровић је крајем 1928. и почетком 1929. године прихватио статус слободног уметника. У ово време пада и његова најранија активност у земљи.

Августа 1928. године расписан је општејугословенски конкурс за нову зграду Новосадског позоришта пошто је стара изгорела неколико месеци раније. Право учешћа на конкурс имали су и југословенски држављани који живе и раде у иностранству, па је Добровић пожurio да са домаћом средином поново успостави контакт. Био је то, колико се зна, први значајнији Добровићев сусрет са српском архитектуром.

Из сусрета изродио се сукоб. Поред личног сукоба са Драгишом Брашованом, чије су немогуће махинације на овом конкурс изазвале општи гнев учесника,⁶³ Добровић је доживео и сукоб са владајућим архитектонским схватањима у истом смислу у коме су га у то време доживљавали и чланови Групе архитеката модерног правца. Његов пројекат, који би се по многим елементима могао поредити са неколико месеци ранијим Злоковићевим пројектом за Коларчев народни универзитет (једноставна схема основе заснована на принципу осне симетрије, безорнаменталне фасаде, прозорски отвори повезани у траке, монументалне површине прочеља са централно постављеном фигуром) нашао се међу откупима.

После новосадског конкурса Добровић је са променљивим успехом учествовао и на многим другим конкурсима широм земље, али му је тек конкурс за Теразијску терасу прибавио репутацију великог мајстора.

Предлог о расписивању конкурса усвојен је почетком 1929. године али је до расписа стварно дошло тек августа месеца. Конкурс је имао међународни карактер. Био је то први конкурс те врсте после конкурса за Генерални план и од њега је очекивано да реши један од најзначајнијих београдских проблема, формирање жаришта градског центра.

Резултати конкурса објављени су средином јуна 1930. године,⁶⁴ а само нешто касније Бранко Поповић је у опширном коментару образложио одлуку жирија у чијем раду је без сумње сам одиграо значајну улогу. У овом напису⁶⁵ Поповић није крио своју наклоност према Добровићевом пројекту закључујући да је аутор „успео да нам пружи сугестије које не оскудевају оригиналношћу и да нам својом крепком инвентивношћу забави дух и око“. У Добровићевом пројекту Поповић је видео „једну органску целину како по унутрашњем распореду тако и по монументалној и конструктивној пластици“. „Пројектант је, вели он даље, у овоме раду моћно спровео своју идеју терасе и свој систем компоновања доследно и до последњег делића у једној архитектури одсудно модерној и монументалној“.

Из даљег Поповићевог текста не може се баш са сигурношћу наћи сличан „одсудни“

став и према осталим модернистичким идејама. Другонаграђени пројекат чији је аутор професор минхенске Политехнике О. Курц био је препун лажне монументалности засноване на методима на којима се касније стварала архитектура Трећег рајха, но Поповић у овом пројекту види „озбиљну, монументалну архитектуру с пуно карактера и проналазачког духа“. Пројекат Хејмовића и Бохутинског из Прага, који је свакако најдаље отишао у авангардно правцу, за Поповића је дело које „дејствује храброшћу замисли и једноставношћу и огромношћу маса“ али му одмах и замера да је „изведено у модерној архитектури, најједноставнијој, шематизованој, монотонј“.

И четврти награђени пројекат стигао је, као и претходна три, из иностранства, из Париза, али су овога пута његови аутори били представници једне нове, млађе генерације српских архитеката, Бранислав Маринковић и Драгослав Јовановић. Маринковић је још као студент имао успеха у конкурс за храм св. Саве, но потом је отишао у Париз где се његов поглед на архитектуру радикално изменио. Радио је у бироу архитекте Десоара, бироу који се бавио искључиво стамбеном архитектуром. „Патрон је радио пројекте етажних станова за непознате купце — вели Маринковић у „Сећањима“⁶⁶ — отуда су његова решења морала да прођу кроз ригорозну стручну и финансијску контролу“. Рационализам је овде био услов без кога се није могло.

Награду на конкурс за Теразијску терасу Маринковић у истом тексту назива „неочекиваним успехом“. Очекиван или неочекиван, успех аутора који су се служили методима модерне архитектуре био је евидентан: од четири награђена пројекта, три су без поговора носила у себи одлике прогресивних схватања.

Од београдских модерниста највише место заузео је Душан Бабић. Његов рад карактерисала је, према Поповићевим речима, „архитектура модерна с личним акцентом и с нешто Вагнеровских реминисценција“ што је оцена која се слаже како са ранијим његовим конкурсним радовима тако и са чињеницом да је архитектуру студирао у Бечу у доба када утицај Вагнера још увек није био ишчилио.

Даљи откупи припали су странцима, међу којима срећемо и Зденка Стрижића, загребачког архитекту који је у то доба живео и радио у Берлину. Најзад, последњи, шести откуп припао је Јовану Раденковићу који је задатак решио „више декоративно него строго архитектонски“⁶⁷ и који је после овог конкурса отпутовао у Њујорк и посветио се сликарству.⁶⁸

Остали чланови Групе, осим Бабића, или нису учествовали на конкурс (Брашован, Радовановић, Симић, браћа Крстић, Дубови) или су прошли незапажено, као Злоковић и Којић. Пројекат Милана Злоковића сачуван је у једној скици. По ономе што се из ове скице може ишчитати била је то прочишћена модернистичка форма, симетрична у основи (као и скоро сви остали конкурсни радови) помало хладна, имперсонална у изразу. Осећајући се највероватније оштећеним резултатима конкурса Злоковић је скицу публикувао и излагао.⁶⁹ Којићев пројекат није сачуван, али

га Ђурђе Бошковић сугестивно описује. „Централна зграда Теразијске терасе, вели он, можда је исувише тешка према оном своду великог распона који је носи“.⁷⁰

Мада су модернисти на конкурс за Теразијску терасу прошли прилично јадно, ипак је у целини посматрано овај конкурс донео, захваљујући свом међународном карактеру и сугестивним облицима геометричних Добровићевих структура, осећај реалности постојања модернизма и то не само у обликовању фасада већ и у обликовању крупних елемената градског миљеа, високих солитера и пространих блокова. Опредељујући се за Добровићев пројекат средина коју су модернисти и даље сматрали неуобичајено конзервативном“ легализовала је модернистички метод и то у самом средишту града. Више се од ње заиста није ни могло очекивати: судбина модернизма од тада на даље била је потпуно у рукама самих модерниста.

НАПОМЕНЕ

¹ Записник рада оснивача „Групе архитеката модерног правца“ на скуповима одржаним у месецима новембру и децембру 1928. године у Београду, препис оригиналног документа, Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.

² Бранислав Којић, *Група архитеката модерног правца*, ИТ Новине бр. 670, 672, 674, 675, 677, Београд 1976.

³ Бор. Гоцић, *Београдски архитектонски модернизам*, Политика 27. 12. 1928.

⁴ Нав. према усменом саопштењу аутору овог рада.

⁵ Др. М. (илутин) Борисављевић, *Предавање једног инжењера о архитектури*, Правда 31. 12. 1929.

⁶ Бранислав Којић, Г. др. Борисављевић—г. Којић, Правда 4. 1. 1930.

⁷ Душан Бабић, Бран. Којић, Ј. Дубови, Милан Злоковић, *Група архитеката модерног правца*, писмо Уредништву Политике, Политика 21. 12. 1928. Уп. Аноним, *Група архитеката модерног правца*, Политика 20. 12. 1928.

⁸ Бранислав Којић, *Архитектура Београда*, Време 6. 1. 1929.

⁹ Нав. према усменом саопштењу аутору овог рада.

¹⁰ Правила Групе архитеката модерног правца у Београду, препис оригиналног документа, Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.

¹¹ Б. Којић, *Архитектура Београда...*

¹² Бранислав Којић, *Група архитеката...*

¹³ Правила Групе архитеката...

¹⁴ Б. Којић, *Група архитеката...*

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900—1950*, Београд 1973, 464.

¹⁷ Нав. према усменом саопштењу аутору овог рада.

¹⁸ Милан Минић, *Писмо Удружењу „Цвијета Зузорић“ од 17. 9. 1929. године*, Историјски архив Београда, Фонд Удружења „Цвијета Зузорић“.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Тодор Манојловић, *Изложба уметничке групе Облик*, Српски књижевни гласник књ. 29, 1930, 59—62.

²¹ Ibid.

²² Бранко Поповић, *Уметнички павиљон у Београду, Јесења изложба београдских уметника*, Српски књижевни гласник, књ. 26, 1929, 209—213, 298—305.

²³ Милан Кашанин, *Јесења изложба београдских сликара, вајара и архитеката*, *Летопис Матице српске* књ. 319, 1929, 273—277.

²⁴ Попис критичких приказа изнео је Ј. Трифуновић у нав. делу, стр. 459. Идући од приказа до приказа све што се непосредно односи на дела архитеката је следеће: „Милан Злоковић, Бранислав Којић, Душан Бабић и Јан Дубови изложили су низ архитектонских пројеката и скица из којих се види озбиљна тежња за чистијим архитектонским решењима и за васпостављањем везе између архитектонског стварања у нас и онога у европским центрима. Ми поздрављамо овај покрет млађих архитеката у циљу да се организују ради заједничког јавног иступа. Од ове акције ће, ако се одважно и с љубављу продужи, сигурно бити користи.“ (Б. Поповић, Уметнички павиљон. *Јесења изложба...*) „Архитектонских пројеката је изложено тако мало да се по њима не може ништа рећи о тежњама и резултатима наших архитеката. Срећом се зна од пре да су гг. Милан Злоковић и Бранислав Којић даровити пројектанци који су подигли неколико занимљивих грађевина“ (М. Кашанин, *Јесења изложба...*) „Треба на крају поменути и пројекте архитеката Душана Бабића, Јана Дубова, Милана Злоковића и Бранислава Којића као и лепе копије старог веза др. Радована Казимиrowића. Али о свему томе требало би дати стручније оцене него што је у могућности писац ових редова.“ (Густав Крклец, *Јесења изложба сликарских, вајарских и архитектонских радова у Уметничком павиљону*. *Живот и рад*, 1929, 154—156). „Архитекте, који су непосредно пред изложбу створили групу, појавили су се са по неколико радова. Иако се не може говорити о некој нарочитој оригиналности приликом третирања њихових пројеката, може се њихов корак само поздравити. Они су овога пута изложили оно што су имали при руци, док им је највећи део њихових пројеката остао негде на конкурсима те тако нису могли да се у својој најбољој светлости покажу. Ипак, њихов корак је наговештај новог покрета међу архитектурама, којим теже да се дигну на уметничку висину где и јесте право место за архитекте.“ (Сретен Стојановић, *Изложба београдских уметника у Уметничком павиљону*, *Политика* 2. 1. 1929). Исти аутор уопште не помиње архитекте у приказу објављеном у часопису Мисао (Сретен Стојановић, *Јесења изложба београдских сликара и скулптора*, Мисао, књ. 29, 1929, 101—110). „Поред сликарских и вајарских радова изложено је и неколико архитектонских цртежа“ (Дара Пилковић, *Утисци с прве јесење изложбе*, Венац, 1928—1929, књ. 14, 480—482). „Архитектонски радови Злоковића и Којића добри и лепи“ (М. Радовић, *Поводом изложбе београдских уметника*. *Први јесењи салон у Уметничком павиљону*, *Правда* 4. 1. 1929). Аутори осталих приказа не помињу дела архитеката.

²⁵ Сретен Стојановић, *Изложба београдских уметника...*

²⁶ Бабић, Злоковић и Којић изложили су и конкурсне пројекте. Уп. Каталог Првог јесењег салона, Београд 1929.

²⁷ „Архитекти су послали тако мало пројеката да су се једва запажали но с обећањем да ће месеца јуна приредити специјалну изложбу“ (Милан Кашанин, *Пролетња изложба југословенских уметника*, *Летопис матице српске*, књ. 320, 1929, 455—457). „Архитекти су и овога пута дали неколико скица и цртежа који допуњују ову успелу изложбу“ (Дара Пилковић, *С пролетње изложбе*, Венац, књ. 14, 1929, 783—785). Али и „Видели смо и сликаре и вајаре и архитекте. О овим последњима не треба ни говорити, јер има врло мали број сићушних ствари које не заслужују неку нарочиту пажњу утолико пре што немају ничег архитектонског, него више инжењерског. Али код нас не праве разлику између тих двеју грана која међутим постоји и то врло велика“ (Аматер, *Поглед на пролетњу изложбу*, *Правда* 9. 5. 1929).

²⁸ Мих. С. Петров, *Пролетња изложба у Уметничком павиљону*, *Време* 8. 5. 1929.

²⁹ Милан Кашанин, *Пролетња изложба...*

³⁰ Аноним, *Министар грађевина г. Ст. Савковић отворио је данас изложбу архитектуре*, *Правда* 10. 6. 1929.

³¹ Ibid.

³² Драган Алексић, *Изложба модерне архитектуре у Уметничком павиљону*, *Време* 10. 6. 1929.

³³ Ibid.

³⁴ Аноним, *Отварање Првог салона архитектуре*, *Политика* 10. 6. 1929.

³⁵ Милан Злоковић, *Изложба архитектуре*, *Радио Београд* бр. 15, 23. 6. 1929.

³⁶ Anonim, *Le Premier Salon d'Architecture, Les Nouvelles Yougoslaves*, Београд, 22. 6. 1929.

³⁷ В. Ставба, бр. 12, Праг 1929, год. 7, 177—182.

³⁸ Да је ова акција планирана унапред види се и по томе што су текстови публиковани у доба одржавања Салона а не касније.

³⁹ Милан Злоковић, *Модерна архитектура у Београду* (Moderni architektura v Belehrade), *Stavba*, год. 7, бр. 12, Праг 1929, 182.

⁴⁰ У уводном тексту Каталога наводе се поименично тадашњи чланови Групе: Брашован, Злоковић, Којић, Бабић, Дубови, Симић и Радовановић. Браћа Крстић се, дакле, не помињу. С друге стране, каже се да Група архитеката „излаже у оквиру групе „Облик“ као засебна целина“. Из овога се може закључити да су се браћа Крстић, ангажовани већ и око Салона архитектуре, стварно — мада још увек не и формално — придружили Групи.

⁴¹ „Архитекти модерног правца, нарочито гг. Злоковић, Бабић и Дубови приказали су силан напредак и солидност пројеката пуних савремених одлика: практичности и укуса, лепог и једноставног“ (Аноним, *Отварање изложбе групе „Облик“*, *Време* 16. 12. 1929).

⁴² Тодор Манојловић, *Изложба уметничке групе „Облик“*, Српски књижевни гласник, књ. 29, 1930, 59—62.

⁴³ Ђурђе Бошковић, *Модерна архитектура на изложби „Облика“*, Српски књижевни гласник, књ. 29, 1930, 214—219.

⁴⁴ Каталог прве изложбе уметничке групе „Облик“, Београд 1929/1930.

⁴⁵ Експонат под бр. 21 носи назив „Један просветни дом“. Могао би бити претпројект Студентског дома у Скопљу. Конкурс за овај објекат расписан је почетком 1930. г. а већ током 1929. године Којић припрема интензивну и дуготрајну сарадњу са скопском Општином. Није познато да је током 1929. године Којић радио било какав други пројекат за „Просветни дом“.

⁴⁶ Каталог изложбе Групе модерних архитеката из Београда (*Katalog vystava sdruženi moder. architektu z Belehradu*), Праг 1930.

⁴⁷ М. Борисављевић, *Предавање једног инжењера...*

⁴⁸ Др. М. Борисављевић, *Шта је то архитект?*, Правда 13. 1. 1929. Уп. и. М. Борисављевић, *Архитект или инжењер?* Правда 29. 5. 1928.

⁴⁹ Уп. Др. М. Борисављевић, *О одређивању хонорара архитектурама*, Правда 25. 11. 1928, а потом и низ полемичних написа које је овај текст изазвао: Аноним, *Одговори архитекти г. Мил. Борисављевићу*, Правда 7. 12. 1928; Др. М. Борисављевић, *Одговор архитекте г. др. М. Борисављевића Црногравцима*, Правда 12. 12. 1928; Бор. Гоцић, *Одговор инж. Бор. Гоцића архитекти г. др. М. Борисављевићу*, Правда 18. 12. 1928; Александар Васић, *Зашто се Београд архитектонски не подиже како треба?* Одговори арх. г. др. Борисављевићу и инж. г. Б. Гоцићу, Правда 23. 12. 1928; Бор. Гоцић, *Зашто Београд није лепши архитектонски?* Одговор инж. г. Гоцића г. А. Васићу, Правда 30. 12. 1928; Милан С. Живковић, *Поводом написа инжењера г. Гоцића*, Правда 12. 1. 1929.

⁵⁰ Правила Групе архитеката...

⁵¹ Нав. према М. Борисављевић, *Предавање једног инжењера...*

⁵² Б. Којић, *Група архитеката...*

⁵³ Аноним, *Модерна архитектура у иностранству*, *Предавање архитекте г. Душана Бабића*, Правда 6. 2. 1930.

⁵⁴ Аноним, *Циљеви модерне архитектуре*, *Предавање арх. г. Милана Злоковића*, Време 20. 2. 1930.

⁵⁵ Годишњи извештај о раду Удружења југосл. инжењера и архитеката — Секција Београд у току 1929. године, Технички лист, Загреб 1930, 92.

⁵⁶ Б. Којић, *Група архитеката...*

⁵⁷ Никола Добровић, *Брашован*, ИТ Новине 26. 11. 1976. (Монографска студија Николе

Добровића о животу и делу Драгише Брашована публикована је током 1976. године у културном додатку ИТ Новина „Поглед“, бр. 14—31.

⁵⁸ Уп. Б. Максимовић, *Тежње савремене архитектуре*, Београдске општинске новине 1930, 845—894 и, нарочито, Б. Максимовић, *Рационализам модерних станова за минимум егзистенције*, Београдске општинске новине 1930, 486—490.

⁵⁹ Аноним, *Резултат конкурса за пројект зграде Окружног уреда у Београду*, Политика 28. 1. 1930.

⁶⁰ Нав. према усменом саопштењу аутору овога рада.

⁶¹ Љиљана Бабић, *Архитект Никола Добровић*, Архитектура—Урбанизам, бр. 43, 1967, 22—31.

⁶² У нав. делу, које иначе представља до сада најпотпунију студију о Добровићевом стваралаштву, није детаљније истражен однос између прашког рационалистичког покрета и Добровића. О истраживањима ове врсте нема помена ни у осталим написима о Добровићу и његовом делу: то може бити знак да су досадашња истраживања вршена искључиво у земљи а не и у Прагу.

⁶³ В. Аноним, *Спор око додељивања прве награде за скицу зграде Новосадског позоришта*, Време 28. 4. 1929; Драгиша Брашован, Г. Брашован одговара Удружењу инжењера и архитеката, Време 30. 4. 1929; Александар Васић, *Конкурс за скице за нову зграду Новосадског позоришта изазвао је оштру полемику*, Време 3. 5. 1929; М. Борисављевић, *Конкурс за позориште у Новом Саду*, Правда 10. 3. 1929; Ђорђе М. Табаковић, *Конкурс за позориште у Новом Саду*, Правда 13. 3. 1929; Аноним, *Изградња Новосадског позоришта повериће се архитекти г. Драгиши Брашовану*, Време 22. 5. 1929; Аноним, *Још никако да се реши питање позоришне зграде у Новом Саду*, Време, 10. 7. 1929.

⁶⁴ Аноним, *Награде за идејну скицу Теразијске терасе*, Политика 15. 6. 1930; Аноним, *Отварање и процена скица (за Теразијску терасу)*, Време 15. 6. 1930.

⁶⁵ Бранко Поповић, *Како ће изгледати Теразијска тераса*, Политика 6. 7. 1930.

⁶⁶ Б. Маринковић, *Сећања*, ИТ Новине 7. 5. 1976. и 21. 5. 1976.

⁶⁷ Б. Поповић, *Како ће изгледати...*

⁶⁸ В. Влашић, *Архитект који је постао сликар*, Време 3. 3. 1940.

⁶⁹ В. Изложба југословенске савремене архитектуре (каталог), Београд 1931; Стјепан Планић (уредник), *Проблеми савремене архитектуре*, Загреб 1932, 85.

⁷⁰ Ђурђе Бошковић, *Изложба југословенске савремене архитектуре*, Време 27. 2. 1931. и 28. 2. 1931.

LE MODERNISME DANS L'ARCHITECTURE DE BELGRADE DE 1928 À 1931

Le groupe des architectes modernistes

Zoran Manević

Le groupe des architectes modernistes a été fondé à la fin de 1928 à Belgrade par l'architecte Milan Zloković, le chef de file du mouvement moderniste serbe, et les architectes Branislav Kojić, Jan Dubovi et Dušan Babić. Le but, l'objectif du groupe était de propager les idées d'une architecture rationaliste et fonctionnelle qui avait commencé à se développer en Europe.

Dès sa fondation le groupe s'est trouvé à la confrontation du milieu très conservatif où régnaient l'académisme et le romantisme serbo-byzantin en architecture. De même le régime politique à cette époque n'était point favorable au développement du modernisme quel qu'il soit. Juste au temps de la création du groupe des modernistes le roi Alexandre avait aboli le régime parlementaire et instauré la dictature à tous les points de vue réactionnaire. Par opposition au régime dictatorial et aux comités d'investissements conservateurs le groupe des architectes modernistes s'est montré très révolutionnaire sur ce plan. Les projets de leur architecture furent appelés le «style moderne».

Ces tendances des architectes modernistes les ont rapprochés des artistes contemporains. La même année a été construit et ouvert le Pavillon des Arts Cvijeta Zuzorić à Belgrade dans le grand parc de Kalemegdan. Les architectes y ont organisé des expositions d'architecture tous les deux ans de 1929 à 1933. La première exposition, en été 1929, a été organisée par le groupe des architectes modernistes. Dans ce premier Salon d'architecture plusieurs architectes à tendances conservatrices de l'académisme à base soit classique soit romantique, avaient aussi exposé. Ce qui indiquait le climat sur le plan de l'architecture et de l'urbanisme à cette époque.

Ce n'est qu'au commencement de 1931 que les modernistes ont eu le courage d'organiser la présentation d'un ensemble très large d'oeuvres purement modernes. Ayant l'intention d'élargir leurs activités les modernistes de Belgrade ont fait appel à leurs collègues de Zagreb et de Ljubljana qui ont envoyé plusieurs de leurs oeuvres à cette exposition. À la fin, le troisième salon d'architecture au début de 1933 à tendance purement moderne et conçu sur le plan yougoslave et pas seulement belgradois, n'a point eu le même succès que les deux précédents. Il indiquait la dissolution du groupe d'architectes modernistes malgré qu'il ait été augmenté, le groupe ayant compté quatre membres fondateurs au début et maintenant une quinzaine.

L'activité du groupe dans la propagande de l'architecture moderne a été diverse. Une série de conférences, faites par les membres fondateurs du groupe, a été réalisé à la fin de 1929 et

au début de 1930. Le sujet de ces conférences a été en réalité l'histoire de l'architecture depuis la préhistoire jusqu'à nos jours. Les modernistes ont voulu de cette manière donner une base scientifique à leurs idées en expliquant l'évolution de l'architecture à travers les âges et prouver que leur mouvement n'était pas, comme on l'insinuait, une mode passagère. Ils voulaient être pour ainsi dire légalisés.

En réalité les architectes modernistes n'avaient bien compris le rationalisme contemporain en architecture qu'après l'exposition d'art et d'architecture allemands à Belgrade en 1931. Depuis lors dans les écrits des modernistes on peut voir qu'ils étaient devenus conscients de la base sociale dans les créations en architecture. Avant cet événement important, avec les problèmes sociaux ne s'occupaient que les architectes travaillant dans la municipalité Jan Dubovi et Branko Maksimović et cela pas en leurs propres noms en vue de recherches mais uniquement au service de la municipalité sur le plan de ses petits problèmes sociaux.

Les architectes modernistes, ceux qui ont fondé le groupe comme ceux qui sont venus plus tard, Vojin Simić, les frères Krstić, Radovanović et Marinković, Borošić, Brašovan, Sekulić et d'autres, ont consacré toute leur attention à résoudre le problème des façades de leurs immeubles qu'ils devaient insérer entre les maisons déjà existantes. Le plus grand problème consistait le plus souvent comment réaliser une façade intéressante avec des lignes simples et en nouveaux matériaux. Ne les trouvant pas jolies, ces façades, ou plutôt ces immeubles furent baptisées par le peuple de «Grande caisse», architecture de Grandes caisses. C'était surtout appliqué aux bâtiments isolés.

Les commettants ayant exigé une architecture moins froide et nue, les modernistes ont très tôt recouru à réaliser un style maniériste facilement reconnaissable par les éléments décoratifs standardisés qui furent employés. C'était l'embrasure des fenêtres entrelacée de moulures, les fenêtres décoratives rondes, des moulures horizontales en plâtre sur les façades et l'inévitable hampe pour le drapeau national. Tout cela était assez mesquin et partout employé par les modernistes.

Les oeuvres les plus importantes des architectes modernistes ont été réalisées pendant l'existence de leur groupe et même après sa dissolution. L'architecte Milan Zloković avait réalisé pour les concours de projets en 1928 des oeuvres où les formes bien soulignées et la structure des masses cubiques représentaient la véritable base des méthodes contemporaines en architecture. Jan Dubovi a fait les plans de

l'ensemble complexe de l'Observatoire de Belgrade à Zvezdara. C'est sans aucun doute son oeuvre la plus réussie. Branislav Kojić avait même plus tôt, en 1926, fait les plans en plusieurs variantes du pavillon de chirurgie à l'Hôpital national de Belgrade en s'inspirant des oeuvres des architectes allemands contemporains.

Dans son ensemble le mouvement des architectes modernistes serbes avait quand même un caractère provincial. Les modernistes serbes n'avaient point eu de contact direct avec

les centres européens de l'architecture fonctionnelle ou avec les grands maîtres de l'architecture moderne. Comme information ils n'avaient à leur disposition que les revues d'architecture et quelques livres rares. Même en Yougoslavie le mouvement des architectes modernistes serbes s'est développé presque à part. C'est pourquoi son architecture avait un caractère spécifique et c'est aussi pourquoi il est difficile de la comparer aux autres architectures modernes dans les centres plus évolués et plus révolutionnaires.