

Oblici moderniteta u arhitekturi Bosne i Hercegovine krajem 19. i početkom 20. stoljeća

Ibrahim Krzović

viši kustos Umjetničke galerije BiH u Sarajevu

Izlaganje sa znanstvenog skupa —
72.014(497.1 Bosna i Hercegovina)»18/19«

Prvi oblici moderniteta u arhitekturi Bosne i Hercegovine javljaju se s pojavom secesije krajem XIX stoljeća i to u djelima arhitekta Josipa Vancaša (kuća Ješue i Moice Saloma u Sarajevu, projekt iz 1897). Već od 1900. na fasadama reprezentativnih stambenih i poslovnih zgrada razvijaju se bogatiji floralni oblici (palata Ješue Saloma J. Vancaša iz 1901; kuća Vasilikije Petrović Rudolfa Tönniesa iz 1907. sve iz Sarajeva; Srpska osnovna škola Đorđa Knežića iz 1908. u Mostaru).

U fazi procvata secesije floralnih oblika od 1903. javlja se nova tendencija u dekoraciji fasade kada se prvo u donjim zonama pojavljuju geometrijski sadržaji. Kasnije geometrijski koncept zahvata cijelu fasadu i prožima cijelu zgradu nagovještavajući modernu arhitekturu (vila E. Volkert R. Tönniesa iz 1911, palata Racher Karla Kneschaureka iz 1913, Vatrogasna kasarna Josipa Pospišila iz 1912, svi u Sarajevu). Specifičan rezultat secesije u Bosni i Hercegovini je pokušaj stvaranja bosanskog stila (zgrade filijale Zemaljske banke u Bosni i Hercegovini J. Vancaša 1908).

Dosadašnja istraživanja umjetnosti XIX i XX vijeka u Bosni i Hercegovini uglavnom su bila okrenuta prema slikarstvu, skulpturi i grafici. Traženi su karakteristični oblici razvoja, ključne ličnosti i djela, a ustanovljene vrijednosti postale su mjerilo za retrospekcije i dalje valorizacije. Arhitektura, nastala krajem XIX i početkom XX vijeka, prosuđivana je na osnovu nekoliko većih djela tog perioda. U cjelini je okarakterisana kao istoricizam i zakašnjela pojava, a njeni stvaraoci i danas važe kao stranci koji su gradili za strane interese i politiku osvajača. Novija istraživanja, međutim, otkrila su neke vrijednosti arhitekture na smjeni stoljeća u Bosni i Hercegovini na osnovu kojih se sada može tvrditi da pojedini segmenti tog nasljeđa imaju stvaralačku težinu. Neke pojave, djela i autori nose autentična i progresivna kretanja pa se nameće potreba korigiranja i dopune moderne istorije umjetnosti u nas.

Prvi oblik moderniteta predstavlja pojava i širenje secesije u arhitekturi Bosne i Hercegovine, a s tim u vezi sada je moguće konstatovati njene najvažnije odrednice. Prvo, secesija se u Bosni i Hercegovini javlja vrlo rano — kao aktuelna, moderna pojava — istovremena takvoj pojavi u Beču. Štaviše, prvi projekt Josipa Vancaša kuće Ješua i Moice Saloma, na kojem se vide elementi nove umjetnosti, nastao je početkom 1897. i prije zvaničnog konstituisanja bečke *Secession*. Mora se reći da su primjeri nove umjetnosti između 1897. i 1900. malobrojni, ali je i četiri-pet zgrada dovoljno da se konstatuje prisustvo novih shvatanja. Kao drugo, uz konstataciju o pojavi secesije slijedi utvrđivanje imena nosilaca novih stilskih oblika. Za datiranje najranijeg primjera i atribuciju poslužili su komparativni podaci (vijesti u štampi, podaci o vlasnicima, stanje objekta) koji pokazuju da se radi o arhitekti Josipu Vancašu. U prilog ide i činjenica da je on potpisao nekoliko narednih projekata između 1898. i 1900. Pojava secesije ne bi bila vrijedna pažnje da je ostala na uskom broju prvih godina i na djelatnosti jednog arhitekta.

Od 1900. do 1908. secesija zahvata gotovo sve vrste arhitektonskih objekata u rasponu od fragmentarnih i provincijalnih rješenja do reprezentativnih i monumentalnih ostvarenja. Posebno je intenzivna gradnja u ovom stilu između 1900. i 1903, ali stvaralački tokovi secesije dopiru sve do 1912—1913. Reprezentativna djela iz ove intenzivne faze nalazimo najviše u Sarajevu a ima ih i u Mostaru, Banjaluci, Tuzli, Brčkom (na primjer Palata Ješue D. Saloma iz 1901, kuća i apoteka Hinka Schelesingera, vila Hermine Rädisch iz 1903—1904, Villa Mathilde 1903, Villa Neretvanka, Villa Zahumka iz 1905). Osim na stambenim, secesija se razvija na javnim zgradama: školama, bankama, na nekim sakralnim pa i privrednim objektima. Osim imena i velikog udjela Josipa Vancaša u tim godinama značajnu djelatnost u ovom stilu razvili su arhitekti: Rudolf Tönnies, Ludwig Huber, Karl Kneschaurek, Miloš Komadina, Miloš Niladinović i Đorđo Knežić.

Prema tome, vrijeme pojave i širina secesije u Bosni i Hercegovini, te kvalitet pojedinih ostvarenja predstavljaju prvi val moderniteta u umjetnosti Bosne i Hercegovine, koji kao takav zaslužuje pažnju šire istoriografije. Novija istraživanja u tom pravcu omogućavaju da se uklone ili smanje praznine u opštim pregledima umjetnosti u jugoslovenskim zemljama na smjeni stoljeća. S druge strane, pojava secesije i njene karakteristike obezbjeđuju arhitekturi vodeću ulogu među likovnim umjetnostima u Bosni i Hercegovini.

Za vrijeme intenzivnog razvoja secesije floralno-narativnih dekorativnih oblika javlja se u njoj suprotna tendencija koja se u početku, 1903. može zapaziti u rješenjima detalja, posebno donjih zona fasade. Radi se o geometrijsko-apstraktnim motivima u dekorativne svrhe, a koji, postepeno u narednim godinama, doprinose redukciji, pa i potpunom nestajanju floralno-narativnih sadržaja. I ova se tendencija javlja kao odjek pojava u krugu bečke secesije. Kod Hoffmanna i Kolo Mosera, na primjer, kao kolebanje između narativnih i apstrakt-

nih rješenja; može se zapaziti u pojačanim stilizacijama dekorativnih sadržaja i predmeta i proizvoda Wiener-Werkstätte, u primjeni mreže keramičkih pločica. Iako je ova tendencija produkt pročišćenog senzibiliteta secesije, ona se okrenula protiv plastično-dekorativnih oblika secesije, donoseći joj, s jedne strane, novi kvalitet i, s druge strane, javlja se kao preteča arhitekture moderne između dva rata.

U arhitekturi Bosne i Hercegovine pojava ovih purističkih tendencija nije izazvala sukobe (kao u Beču Hoffmann—Loos), niti je razdvojila arhitekta na pristalice jedne i druge struje. Tako na primjer Vancaš donje zone fasada rješava pojednostavljenim pravougaonim oblicima otvora i plastičnih aplikacija oko njih da bi istakao razvijene i razgranate gornje zone dekoracije (kuća Moice Kabilja, Ljudska posojilnica u Ljubljani 1903). Mada je on među bosanskohercegovačkim arhitektima zastupao i zadržao stariju klasicističku floralnu secesiju, Vancaš je došao i do cjelovitih i čistih rješenja u ovoj tendenciji. Prevagu u tom pravcu predstavlja njegova Palata pošte i telegrafa u Sarajevu (projekt iz 1907—1910, izvedena 1913) i zgrada Paromlina iz 1908. Posljednji primjer predstavlja primjer funkcionalizma — krajnjeg oblika ovih tendencija.

Kod arhitekta Rudolfa Tönniesa, drugog arhitekta po značaju za ostvarenja secesije u Bosni i Hercegovini, zapaža se ista transformacija. I Tönnies novim elementima ne isključuje ranije oblike secesije. Dualističko stanje potvrđuje Palata Salom iz 1912. U rješenju donjih zona pročelja ima bogatu floralno-figurativnu plastičku dekoraciju dok su gornje zone riješene mirnim plohamama na kojim dominiraju volumeni arhitektonskih elemenata: balkona, erkeri, kupole — bez ornamenta. Prvo, Tönnies je ovdje postupio obrnuto u odnosu na uobičajeni princip komponovanja ovih dviju vrsta dekorativnih elemenata, a drugo — donja zona svjedoči o, mada kasnoj, ipak uspješnoj koegzistenciji starijeg i mlađeg dekorativnog koncepta secesijske fasade. Ali, kao i Vancaš, i Tönnies je došao do čistih rješenja drugog, mlađeg načina oblikovanja. Najbolji primjer predstavlja projekt vile bankara Ernsta Volkerta u Sarajevu iz 1911. godine. U koncepciji prostora i definisanju oblika potpuno je preovladala geometrijska čistota koja, kad je u pitanju Tönniesov izraz, u crtežu daje senzibilni secesijski linearizam, a u realizaciji monumentalnost i ekspresiju volumena. Pretapanje Tönniesovih plastičkih skulptorskih floralno-figurativnih oblika u arhitekturalnokubične završeno je u Palati mitropolije u Tuzli iz 1913.

Pored djela značajnih arhitekata nastala su zanimljiva rješenja kao na fasadi stambenonajamne zgrade Isaka A. Saloma u Sarajevu, na kući Đure Simona iz 1911, a među manje poznatim arhitektima je i Karl Kneschaurek koji je u stambeno-poslovnoj palati firme *Racher* ostvario monumentalno djelo izgrađeno na čistom geometrijskom konceptu i strukturi. Najzad, ovom nevelikom ali značajnom broju objekata treba dodati niz zgrada Ludwiga Hubera, arhitekta Zemaljske vlade u Sarajevu, koji su, u odnosu na spomenute, konzervativniji jer se radi o jakoj stilizaciji biljnih i arhitektonskih elemenata koji stoje na granici prepoznatljivog i apstraktnog izraza. Međutim, djela arhitekta Josipa

Pospišila predstavljaju mnogo zrelija i izrazitija ostvarenja s jasnim osobinama autorskog djela. Kako Vancaševa i Tönniesova djela povezuju oblike prvog i drugog vala moderniteta, Pospišilova ostvaruju vezu između drugog i trećeg vala. Njegova djela kao Robna kuća Prčić u Tuzli, Vatrogasna kasarna u Sarajevu i stambenonajamna zgrada Arona Isaka Musafije iz 1912—1913. daju ovoj tendenciji punu zrelost pa i posebnost. Ti objekti, ne samo da su lišeni ornamenta nego su funkcionalne i konstruktivne komponente odredile arhitektonsko-kubičnu plastiku objekata. Kad se ovim djelima doda još Kotjerina *Slavija banka* može se utvrditi da ova djela označavaju i prve primjere moderne arhitekture koja će se razviti tek s novom generacijom arhitekata između dva rata i poslije Bauhausa. Prema tome pojava tih geometrijsko-apstraktnih tendencija od 1903. godine i proces redukcije, pa i dokidanja ornamenta od 1905. do 1914. i građenje objekata od oblika koje određuju funkcije i struktura, predstavljaju novu fazu moderniteta u umjetnosti Bosne i Hercegovine — posebno arhitekture pa predlažemo da i ona ima svoje mjesto u istoriografiji.

U prvoj deceniji XX vijeka u arhitekturi Bosne i Hercegovine treba evidentirati još jedan val moderniteta. Radi se o nastojanju da se stvori bosanski stil ili, kako su ga tada češće nazivali, bosanski slog. Naime, grupa inženjera i arhitekata počela se od 1908. kritički postavljati prema cjelokupnoj arhitekturi austrougarskog perioda u Bosni i Hercegovini, a kako se radi o najaktivnijim i najplodnijim arhitektima, to znači i prema sopstvenom doprinosu tom segmentu arhitekture Bosne i Hercegovine. Prema onome što se da utvrditi na osnovu podataka projekta i realizacija najvažniju ulogu u stvaranju takozvanog bosanskog sloga opet su imali Josip Vancaš, Josip Pospišil i Rudolf Tönnies. Svoje poglede na arhitekturu austrougarskog perioda izložili su još vajar Robert Jean Ivanović i arhitekt dr Hans Berger, obarajući se naročito na novogradnje po Sarajevu u stilu Wagnera. Samo preispitivanje novoizgrađenog i traženje drugog predstavlja po sebi značajnu činjenicu za jednu umjetničku epohu. Ovaj prijelomni trenutak trebalo bi registrovati kao početak trećeg oblika moderniteta u arhitekturi Bosne i Hercegovine na prijelazu stoljeća. Dok se dva prethodna oblika moderniteta — secesija i geometrijske tendencije — javljaju kao umjetničke pojave internacionalnog karaktera ovaj treći — takozvani bosanski slog predstavlja produkt umjetničkih prilika u Bosni i Hercegovini. Traženje bosanskog stila javlja se kao novi umjetnički stav koji polazi od kritike prethodnog shvatanja i graditeljske prakse pri čemu se nova arhitektonska misao i forma nastoje izgraditi na starijoj arhitekturi balkansko-orientalnog tipa. Međutim estetski kriteriji i stvaralački napori tih arhitekata počivali su i na odrednicama neposrednih prethodnih shvatanja — secesije. Povezivanje se desilo i pored proklamovanog radikalnog zaokreta. U započetim novim oblicima osjećaju se tragovi crtačko-projektantskog manira i akademske ortodoksije (najviše kod Vancaša), a nekad vrlo senzibilnog tretiranja linije što je sve nasljeđe projektantske prakse iz prethodne faze. Traženje bosanskog stila prema tome valja gledati kao pojavu u kojoj se susreću neke selektivne

vrijednosti i starije bosanskohercegovačke i nove secesijske arhitekture.

U prvoj fazi svog rada arhitekti su proučavali staru stambenu arhitekturu, vršili su snimanja i pravili studije. U jednom predavanju koje je Vancaš održao u Zagrebu i objavio u Tehničkom listu 1928. on kaže da je on prvi počeo raditi na novom bosanskom stilu i da su ga u tome slijedili mlađe kolege. On ne kaže da je znao za radove Ernsta Lichtblaua, arhitekta Wagnerove škole koji je u Bosni bio 1904. i tada crtao stare seoske i gradske kuće. Interesovanje za bosansku kuću je starije i od Lichtblauovog i proteže se na godine svjetskih izložbi u Budimpešti 1896, Beču 1898 i Parizu 1900. pa i dalje, na sam početak austrougarske vlasti u Bosni i Hercegovini kada su nastali prvi opisi bosanske kuće u izvještajima austrijskih činovnika. Svi ti primjeri prije Lichtblaua ostali su na nivou romantičarske interpretacije. On je zapravo prvi pokušao u svojim studijama izvući stare oblike i karakteristične elemente definišući ih senzibilitetom secesije. Nakon toga ugradio je u svoje studije sve važnije elemente: visoki piramidalni krov, bijeli zid, jednoetažnu elevaciju, pozicija objekta usklađena s pravom na vidik, povezanost sa prirodom itd. Lichtblau je na osnovu tih studija projektovao modernu kuću ili vilu za Bosnu. Lichtblau je tako etabliranim estetskim idealima — od grčkog do modernog Wagnerovog — pretpostavio u Bosni oblike autohtonog iskustva podignutog na nivo akademske tehničke osmišljenosti i u norme savremenih građevinskih standarda. To što je napravio za Bosnu, učinilo mu se prihvatljivim i na širem prostoru Monarhije i za drugi kulturni milje. Napravio je zapravo projekt vile za Beč, osnovan na istim elementima. Bosanska kuća je, kao što je naprijed rečeno, stigla u Beč prije Lichtblaua, ali kao izložak, a njeov projekt ju je predložio kao novo i savremeno arhitektonsko rješenje.

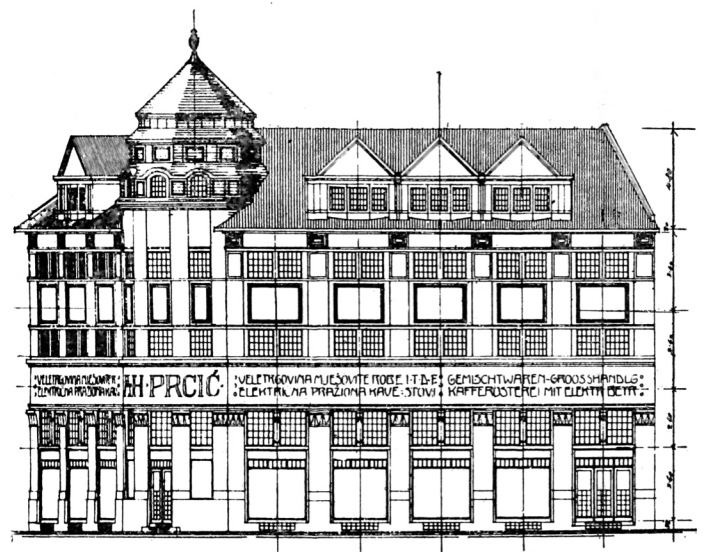
To je bio i primjer povratnog uticaja i početak novog moderniteta koji je došao iz suprotnog smjera. Četiri godine poslije Lichtblaua, 1908. uslijedila je akcija Josipa Vancaša, Josipa Pospišila i Rudolfa Tönniesa i u manjoj mjeri i drugih. Od ove trojice najistaknutijih tragalaca sačuvalo se najviše skica, projekata i realizacija koje su nastale između 1908. i 1914, a ponešto i do 1918. Svi radovi pokazuju veliku srodnost u osnovnim karakteristikama shvatanja bosanskog stila. Svi polaze od jednostavnih, čistih volumena, kubasa i piramida, ispusta, jednokatne ili manje elevacije, istaknute pozicije erкера. Fasada se dijeli na kameno prizemlje, ravne plohe sprata a završava dubokom strehom. Takva formalno-konstruktivna rješenja pogodna za stambene objekte arhitekti su nastojali primijeniti i na javne zgrade: gradske vijećnice, oficirske paviljone, poštu, a u bosanskom slogu su izvedene zgrade filijale Zemaljske banke u Banjaluci, Bihaću, Derventi, Bos. Šamcu, Tešnju.

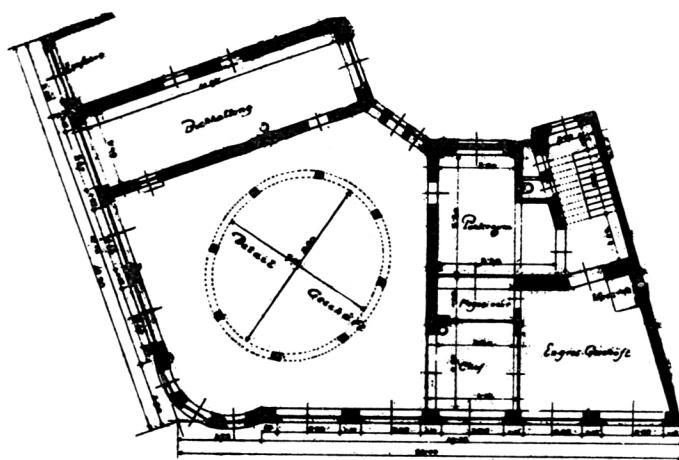
Pogled na ono što je ostvareno ovim nastojanjem koje je prekinuo prvi svjetski rat i danas upućuje na zaključak da se radi o specifičnoj fazi graditeljstva s jasnim oznakama moderniteta, jer se radi o zgradama čistih kubičnih oblika, svedenim na ono što je najnužnije. Porijeklo čistote i jednostavnosti tih oblika ne

treba tražiti izvan regiona Bosne i Hercegovine. To su vrijednosti koje su sedimentirale viševjekovnom mudrošću građenja i u jednom trenutku osvješćenja otkrivene od visokoškolovanih arhitekata.

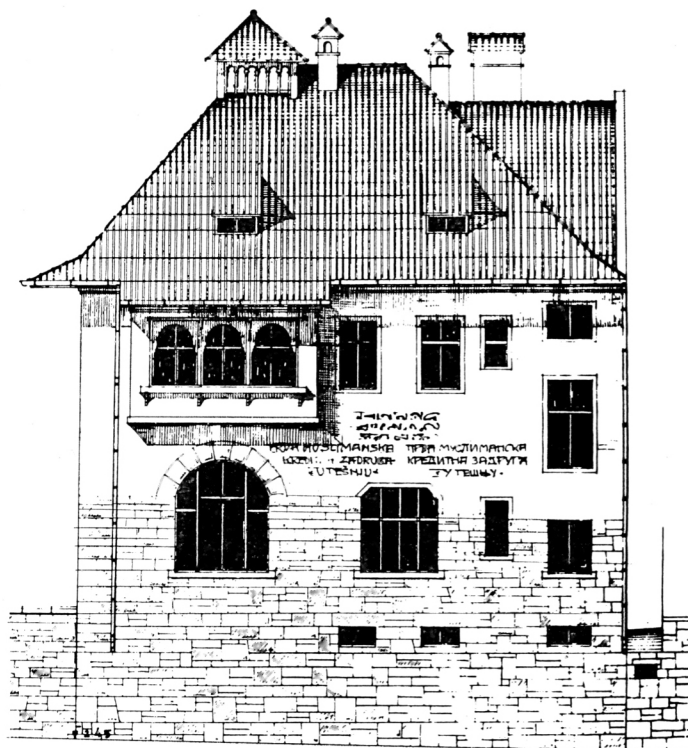
Pokušaj stvaranja bosanskog stila ne treba vezati za *bošnjaštvo* i zvaničnu politiku Austro-Ugarske Monarhije. Pokret se javlja među arhitektima. Tvorac bošnjaštva, Benjamin Kallay, umro je još 1903. godine, a s njim napuštena je, uglavnom, politika bošnjaštva. Kada je Vancaš 1911. predložio rezoluciju o popisu, zaštiti graditeljskog nasljeđa i o beneficiranju gradnji u bosanskom slogu u cilju poticaja i prihvatanja novog stila, Bosanski sabor je prihvatio rezoluciju, ali su praktično, žalio se Vancaš, odobrena neznatna sredstva kojim je snimljeno nekoliko objekata. Treba, međutim, imati na umu da se i kasnije javljaju naponi za stvaranje moderne arhitekture Bosne i Hercegovine na temelju spoznaja i reinterpretacije određenih vrijednosti arhitektonskog nasljeđa — posebno stilsko-formalnih karakteristika, što su poduzeli, na poticaj Le Corbusiera Dušan Grabnijan i Juraj Neidhardt krajem tridesetih godina i poslije rata. Ta težnja prisutna je i danas u djelu Zlatka Ugljena, pa i najmlađih arhitekata, što govori o prirodi ovog oblika moderniteta.

96. Josip Pospišil, Robna kuća Prečić, Tuzla





97. Josip Pospišil, Robna kuća Prečić, Tuzla, tlocrt



SARAJEVO 19. TRAVNJA 1910.
J. Vancaš
 arhitekt

99. Josip Vancaš, Filijala Zemaljske banke, Tešanj, 1910.



98. Josip Vancaš, Palata Pošte i telegrafa, Sarajevo, 1907—1913.

Specificity of this architecture lies in readiness of a small provincial community to accept simultaneous existence of historical styles, current tendencies expressed in the construction of Secession, and elements of avant-garde European architecture of cubism.

Ibrahim Krzović

MODERNIST FORMS IN THE ARCHITECTURE
OF BOSNIA AND HERZEGOVINA AT THE
TURNING OF CENTURIES

First forms of modernism in the architecture of Bosnia and Herzegovina appeared with the advent of Secession towards the end of the 19th century, in the works of Josip Vancaš, an architect (the house of Ješua and Moica Salom in Sarajevo, designed in 1897). From 1900, rich floral forms began to appear on the fronts of representative residential and business buildings (e.g., Ješua Salom palace by J. Vancaš, 1901, Vasilikija Petrović's house by Rudolf Tönniesaiž, both in Sarajevo; Serbian Primary School in Mostar, by Đorđe Knežić, 1908).

In the phase of afflorescence of Secessionist floral forms, from 1903 a new trend in facade decoration appeared, first by geometric figures enriching the lower parts of the facades, followed by geometric concepts covering the entire front and permeating the whole building, thus fortelling modern architecture (E. Volkert's palace by R. Tönniesaiž, 1911; the Racher Palace by Karl Kneschaurehalz, 1913; Fire Station by Josip Pospišil, 1912, all in Sarajevo). A specific result of Secession in Bosnia and Herzegovina was an attempt at creating a Bosnian style (buildings of the National Bank offices in Bosnia and Herzegovina by J. Vancaš, 1908).

Željko Sušek

SECESSION IN SISAK

Observing great museum projects — exhibitions dedicated to Secession, the author tried, taking one city, first of all its architecture but also its social totality, to determine the presence of this style in its »other extreme«, far from European centers, where Secession had a »petty bourgeois« rather than elite character. Therefore, the study was directed toward quantitative methods and assessment of time extension of this stylistic pattern rather than toward the concentration of its values. Secession was found to have been present for more than three decades, to be continued as a specific provincial architecture. Even the most trifling handicraft products appear to bear secessionist sensitivity presenting specific secessionist proportionality, thus confirming the creative contribution of the local environment being superimposed over the imported ideas.

Antun Rudinski

SUN PARLOR, BALCONY AND LOUNGE — ELEMENTS
OF ARCHITECTURAL LANGUAGE IN THE BUILDING
CONSTRUCTION IN SUBOTICA DURING THE 1880—1980
PERIOD

It appears to be extremely interesting to follow stylistic epochs by observing a single architectural element prominently expressed on building structures. Functionally and

constructionally, sun parlors, balconies and lounges are identical architectural elements. Lexical explanations are not absolutely clear and comprehensive when defining this synonymity. In architectural plans, the basic and common feature of these three elements is — providing connection between the inner and outer space, and vice versa.

Over a 100-year period, in their endeavors to make the facade cover-up a dynamic space structure, authentic architects have created innumerable variants of this single architectural element, witnessing the age of their construction by mere accentuation on the building as a whole.

Liljana Hristova

VISUAL ARTS IN BITOLA, 1880-1918

In the second half of the 19th century, Bitola was a significant economic, cultural, military-strategic and political center in Balkan, with an autochthonous character in terms of history, architecture, visual arts and esthetics. From the architectural point of view, buildings of the so-called Balkan folk architecture and of the so-called Solun type architecture were present. Influences of the West European eclecticism and of other neo-styles penetrated indirectly, via Solun.

Besides the Byzantinian concept, Russian influences were also taken over in painting. Realism was adopted as a method to eliminate the religious iconographic feature from the art.

After Balkan Wars (1913), the significance of Bitola declined rapidly, and after 1918 it has almost completely lost its previously outstanding cultural and social place.

Ida Tomše

INSTITUTIONALIZATION OF THE SLOVENE
VISUAL ART DURING THE 1900-1941 PERIOD

The Slovene nation entered the European history as a »small nation« having previously constituted part of the »foreign« empire. In Slovenia, culture had for centuries been identified with art, which actually represented its most significant and almost only section; under such historical and social circumstances, the art overgrew its fundamental function and acquired certain ideological, i. e. political identification. Thus, the art had to accomplish the complex role of national consciousness, politics, science, etc. In this paper, an attempt is made to elucidate the establishment of our institutions in the field of visual arts, thereby referring to institutionalization in a broad sense, i. e. not only organization of institutions but also of various societies, programs, exhibitions, some epoch-making publication, etc. A myth on the national-liberation role of culture, which appears to be a specific feature of the Slovene culture, also includes problems related to the institutional level of visual art production, therefore having fortified national emancipation.

Vera Kružić Uchytíl

INITIAL PRESENTATIONS OF CROATIAN ARTISTS ON
THE INTERNATIONAL ARTISTIC SCENE IN
THE 1896—1903 PERIOD

Numerous citations from the criticisms published abroad are used to illustrate the great success of Bukovac's