



ješa denegri

**srpska
arhitektura
1900–1970.**

u povodu izložbe u muzeju
savremene umetnosti u beogradu
ožujak—travanj 1972

Svaki pristup problematici suvremene arhitekture sa stajališta povijesti umjetnosti i likovne kritike mora na prvom mjestu voditi računa o bitno kulturnoj i duhovnoj dimenziji ovoga važnog i složenog područja ljudske djelatnosti: ne zanimaju nas, dakle, pitanja usko stručnih i tehničkih osobitosti arhitektonske prakse, nego prije svega pitanja koja govore o terminima i kategorijama plastičkog i prostornog mišljenja iskazanog medijem arhitektonskog objekta ili, još šire, medijem urbanističkog kompleksa, a iz podataka što ih nude te specifične oblasti korisno bi bilo ići onim sintezama koje mogu pružiti što adekvatniju sliku mentaliteta određene sredine, njenih idejnih nazora i njenih materijalnih mogućnosti — jednom riječju, njenih cjelokupnih društvenih potencijala ugrađenih u same temelje konkretnog i neprekidnog životnog kretanja.

Informacije koje nudi izložba Srpska arhitektura 1900—1970. nisu samo dokumenti o graditeljskoj aktivnosti ove sredine nego, mnogo više od toga, i rječiti svjedoci duhovnog napora što se kontinuirano ulagao djelovanjem pripadnika nekoliko generacija, napora kojih su ciljevi bili usmjereni definiranju onoga temeljnog vitalnog okvira unutar kojega se realiziraju svakodnevni egzistencijalni uvjeti ljudi određenog podneblja. Ali, nezavisno od ove u osnovi pragmatičke komponente, svaki vredniji graditeljski opus, a ponekad i svaki važniji objekt, svojevrsan je znak onih idejnih supstrata koji se redovno nalaze u motivima gotovo svih umjetničkih, pa i arhitektonskih orijentacija: opredjeljenje za konkretnu formu ujedno je i opredjeljenje za širi kulturni i duhovni, to jest za opći društveni i politički koncept, a cjeline tih mnogostruko isprepletenih silnica otkrivaju se danas, pri daljem ili bližem retrospektivnom promatranju, kao živi simptomi nekih stvarnih povijesnih situacija u njihovom neminovnom vremenskom mijenjanju.

Kao što je slučaj s gotovo svim pojavama nastalim u perifernim kulturnim determinantama, tako i srpska arhitektura prvih sedam desetljeća našega stoljeća nema posve homogeni problemski i kvalitetni profil koji bi joj mogao dati obilježja čvrste i organske duhovne cjeline: ako se unutar ove tematike uopće može govoriti o nekim konstantnim oznakama, onda su one svakako prije u kontinuitetu graditeljskih pothvata nego u kontinuitetu njegovanja onih bitnih kategorija mišljenja koje od arhitekture čine poseban aspekt filozofije življenja. Okrenuti prvenstveno zadacima zadovoljavanja konkretnih društvenih potreba, većina modernih srpskih arhitekata bili su mnogo više orijentirani prema problemima što ih je nametala svakodnevna

praksa, a mnogo su manje pažnje mogli posvećivati onom čisto spekulativnom i istraživačkom karakteru arhitekture u kojemu se, borbom za nova plastička i prostorna shvaćanja, postavljaju zahtjevi za građenjem novih temelja općih društvenih i međuljudskih odnosa. I dok je za velike pionire moderne evropske arhitekture revolucioniranje graditeljskih metoda bilo i uvjet i posljedica revolucioniranja samih socijalnih struktura, svaki novi arhitektonski koncept zapravo izraz jednog novog pogleda na samu povijesnu realnost, moderni srpski arhitekti samo su malokad računali s tim fundamentalnim činiocima, zadovoljavajući se najčešće dimenzijama vlastite profesije i nastojeći te dimenzije zasnovati na što stabilnijim i što efikasnijim stručnim pretpostavkama. Osnovni stvaralački, a u krajnjem slučaju i moralni imperativ, s kojim su se susretali gotovo svi vodeći srpski arhitekti novijeg doba, sastojali su se, čini se, u ovim dilemama: kako pronaći onu prihvatljivu srednju liniju koja postoji između ideja što ih donose tekovine suvremene evropske i svjetske arhitektonske misli i realnih uvjeta koje nameću ne samo duhovni horizonti nego i materijalne mogućnosti domaće sredine. Ili, drugim riječima, tražila su se rješenja onih vrlo osjetljivih pitanja koja postavlja zahtjev za suvremenošću izražajnih oblika u širim mjerilima općih evropskih stilova a da se pri tom ne zapadne u isprazno epigonstvo, odnosno zahtjev za izražavanjem osobitosti vlastitog povijesnog i društvenog konteksta a da se pri tom izbjegniju opasnosti i barijere provincijskog mentaliteta. Tenzija koja postoji između tih dviju graničnih mentaliteta, više ili manje vidljiva u svakoj epohi i u svakom značajnijem individualnom opusu, kao da je ona osnovna pokretačka motivacija koja karakterizira sva ta raznovrsna i mnogostruko složena gibanja u problematici srpske arhitekture proteklog razdoblja.

Druga polovica 19. stoljeća obilježena je intenzivnim graditeljskim zahvatima koji su imali zadovoljiti sve veće potrebe organizacije osnovnih društvenih funkcija: iako je riječ o zadacima koji su u tehničkom smislu bili za to vrijeme relativno komplicirani, ova arhitektura još uvijek ne dopire do posve određenih oblikovnih značajki i kreće se unutar onog neizdiferenciranog repertoara mnogobrojnih neostilova izrazito eklektičkog i akademskog karaktera. Refleksije novih i tada aktualnih evropskih kretanja javit će se tek poslije 1900. u nekoliko objekata formuliranih u elementima secesije: to su ujedno bili i prvi kontakti srpske arhitektonske sredine s idejama koje u svom vremenu

čine živu jezgru modernosti i, bez obzira na kratkotrajnost te pojave, njeno značenje u smislu pozitivnog kulturnog djelovanja ne može biti zanemareno. Po ranom datumu izgradnje ističu se u ovom problemskom kompleksu dvije zgrade Milana Antonovića iz 1900/1, i objekti Stojana Titelbaha iz 1904, bez obzira na to što se secesionistički motivi ovdje još očituju više u dekorativnim nego u osnovnim konstruktivnim elementima. U tom smislu, međutim, Robna kuća u Ulici 7. jula, djelo Viktora Azrijela iz 1907, donosi već posve cjelovito secesionističko rješenje koje se iskazuje u krajnje jasnoj konstruktivnoj strukturi ostvarenoj upotrebom vertikalnih željeznih nosača, horizontalnih armiranobetonskih elemenata i širokih staklenih ploha prednjeg fasadnog zida. Okolnost da je za tu zgradu projekt vjerojatno prenio iz Beča, što znači da ona nije plod ideja koje su mogle nastati u domaćoj sredini, donekle umanjuje njenu važnost za povijest srpske arhitektonske misli: zapravo, taj objekt ostaje izolirano remek-djelo isključeno iz organskih tokova srpske arhitekture prvog desetljeća, i može se samo žaliti što primjer ove izrazito suvremene konstruktivne logike nisu domaći graditelji pravodobno uočili. Među ostvarenjima tog razdoblja vodeće mjesto treba dati rješenjima koja su zajednički potpisali Nikola Nestorović i Andra Stevanović: to su najprije palača Beogradske zadruge iz 1905, a zatim zgrada trgovca Stamenkovića, poznata kao »kuća sa zelenim pločicama« iz 1907, u kojoj su već potpuno asimilirani zreli secesionistički motivi, vidljivi i u samom konstruktivnom kosturu i u vanjskoj keramičkoj oblozi.

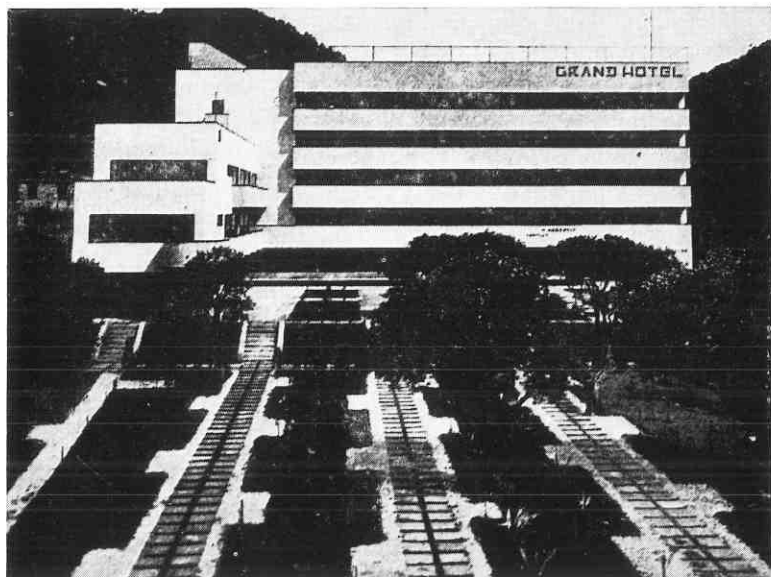
Ovi malobrojni objekti građeni u čistim ili, najčešće, u prijelaznim secesionističkim oblicima predstavljaju prve prodore suvremenog evropskog arhitektonskog duha u srpsku arhitekturu na početku 20. stoljeća. Njihovo značenje za ukus i shvaćanja sredine nije, međutim, moglo biti dugotrajno:

Srbija u tom razdoblju nije imala ličnosti koje su, poput Plečnika ili Viktora Kovačića, mogle svojim djelovanjem obraniti pozicije shvaćanja i čvršće ih uključiti u nasljeđe jedne šire arhitektonske kulture vlastite sredine. S druge strane, na tadašnju graditeljsku situaciju djelovali su pritisci jakih političkih i društvenih snaga koje su zgradama javne namjene nastojale dati pečat monumentalne reprezentativnosti, što je pogodovalo oživljavanju akademizma, a osobito formiranju jednog hibridnog jezika koji je u uzorima srpske srednjovjekovne arhitekture vidio mogućnost stvaranja »nacionalnog stila« koji se javlja u dva navrata: prvi put još na početku stoljeća u djelima Milana Kapetanovića (projekt paviljona Kraljevine Srbije za izložbu u Parizu 1900) i Petra Popovića (Okružno načelstvo u Vranju iz 1908), a zatim i u godinama poslije prvoga svjetskog rata, kad je iz političkih razloga taj koncept, mada oskudan po realizacijama, bio službeno favoriziran kao obrazac dvorskog ukusa. Mada bitno drugačiji i po podrijetlu i po svojim konkretnim arhitektonskim elementima, ovom shvaćanju blizak je zbog svojih izrazitih eklektičkih obilježja i međuratni akademizam koji, s jedne strane, predvode ruski arhitekti emigranti Viljem Baumgarten, Nikola Krasnov i drugi, a s druge, domaći graditelji Svetozar Jovanović, Dimitrije T. Leko i Milutin Borisavljević. Cjelokupni kompleks ovih inače međusobno različitih pojava mora se danas valorizirati kao primjer ozbiljnih zastranjivanja kojih su posljedice bile mnogostruko negativne: ta je arhitektura izražavala, više ili manje, dominantan ukus društveno i politički privilegirane, a kulturno nesuvremene građanske elite koja je u lažnom historicizmu i pseudomumentalnosti tražila refleksije svoje materijalne moći. Ona se takvim svojim statusom postavljala kao gotovo nepremostiva prepreka prvim prodorima novih i modernih ideja, a jedna od fatalnih posljedica tih shvaćanja, koja uz to nisu vodila računa o dignitetu i autonomiji arhitektonske kreativnosti, došla je do izražaja pri realizaciji zgrade Glavne pošte, kad je umjesto prvonagrađenog i izrazito suvremenog Pičmanova projekta podignuta posve akademska građevina tipičnog provincijalnog ukusa. Iz ovih u osnovi hibridnih i historizirajućih usmjerenja novija arhitektonska kritika s pravom izdvaja djela Momira Korunovića, čiji danas porušeni objekti Pošte 2 iz 1928/29. i spomenik na Zebnjaku iz 1932, usprkos prisutnosti mnoštva heterogenih formalnih detalja, nose izrazito individualni karakter koji ih, mada sa zakašnjenjem, približava oblicima i atmosferi srednjoevropskog arhitektonskog ekspresionizma.



Reakcija na ove u biti nesuvremene koncepte nužno se morala javiti u krugu onih mladih arhitekata koji su na sredini i potkraj dvadesetih godina završili školovanje i koji su bili dobro upoznati s tadašnjim prijelomnim arhitektonskim kretanjima. To je upravo i vrijeme kad u tim općim relacijama suvremena arhitektura napokon dobiva odlučnu povijesnu bitku i kada snažno jača svijest o bitno socijalnoj dimenziji arhitektonske djelatnosti postavljenoj na terminima funkcionalnih i ekonomskih činilaca. Nadalje, to je vrijeme osnivanja CIMA-a i objavljivanja manifesta iz La Sarraza koji se definitivno razračunava s posljednjim ostacima akademskih načela. Na jugoslavenskom prostoru, to je i vrijeme okupljanja hrvatske arhitektonske avangarde oko grupe Zemlja i ujedno vrijeme pokretanja prve napredno orijentirane revije *Arhitektura u Ljubljani*. Kao jedna od važnih komponenata toga naglog buđenja osniva se u Beogradu 1928. Grupa arhitekata modernog pravca, čiji su članovi bili Branislav Kojić, Milan Zloковиć, Jan Dubovy, Miladin Prljević, Svetomir Lazić, Vojin Simić, braća Krstić i drugi, a njihova se aktivnost u početku više očitovala u propagiranju novih ideja i organizaciji arhitektonskih izložaba nego u konkretnim graditeljskim zahvatima. Prve realizacije koncipirane u izrazito funkcionalističkom duhu »internacionalnog stila« javljaju se tek poslije 1933, a ta su shvaćanja doveli već do potpuno zrelih oblika trojica klasika moderne srpske arhitekture, Nikola Dobrović, Milan Zloковиć i Dragiša Brašovan.

Više od ostale dvojice Dobrović je primjer uvjerenog avangardista odgojenog na izvorima nove evropske arhitektonske misli, čije tekovine on potpuno prihvaća i čije principe odlučno zastupa i u svojim tekstovima i u svojim projektima. Dobrovićevi mladenački radovi podignuti između 1928. i 1932. u Pragu, mjestu njegova školovanja, nose sve oznake suvremenog pristupa koji će on do jasne osobne note dalje razviti u mnogim natječajnim radovima, kao što su oni za regulaciju Terazijske terase u Beogradu 1930. ili za kompleks bolnica i kupališta na Bačvicama u Splitu 1932. Neprikladljiv uvjetima i otvoreno suprotstavljen mjerilima sredine, Dobrović je vrlo rijetko mogao računati na mogućnost punog ostvarivanja svojih zamisli: jedinu priliku širih razmjera dobio je tek 1936, kad za nekog privatnog naručioca podiže Grand Hotel na Lopudu kod Dubrovnika, objekt u kome je forme ekstremnog funkcionalističkog geometrizma uvjerljivo uključio u blagi ambijent mediteranskog pejzaža.



Nikada toliko dosljedni u orijentaciji čistim suvremenim obrascima, pa stoga bliži realnim zahtjevima i potrebama sredine, Zloković i Brašovan uspjeli su ostvariti bogate opuse u kojima su prešli put od početnih akademskih utjecaja do jasnih modernističkih koncepata. Oni su najuočljiviji u Zlokovićevoj Univerzitetnoj dječjoj klinici iz godina 1935—1940. i zgradi auto-servisa »Fiat« iz 1939, u Brašovanovim ranim izložbenim paviljonima u Barceloni 1929. i Milanu 1931, i u djelima njegove zrele faze kojoj pripadaju Dom ratnog vazduhoplovstva u Zemunu iz 1935, Banovinska palača u Novom Sadu iz 1939, i, najzad, velika Državna štamparija u Beogradu, koncipirana 1933, a realizirana između 1935. i 1940. Dok je Zlokovićeva arhitektura krajnji oblik čistog racionalističkog pristupa zasnovanog na istraživanjima principa modularne koordinacije mjera u arhitektonskom projektiranju, o čemu je dao i niz teorijskih priloga, Brašovanovo djelo sjedinjuje u sebi funkcionalističke postavke s romantičarskim i ekspresionističkim motivima, što rezultira naglašenom plastičkom razradom osnovnog arhitektonskog korpusa. Treba istaći i to da su dva njihova vrhunska ostvarenja, Zlokovićev »Fiat« i Brašovanova Državna štamparija, bila namijenjena potrebama modernih industrijskih pogona, a ovaj u srpskoj arhitekturi nov i nedovoljno primjenjivani tip objekta obojica su uspjeli riješiti izrazito suvremenom i funkcionalnom.

Možda zbog toga što je cjelokupno djelovanje Đorđa Tabakovića bilo vezano za područje Vojvodine, njegovo mjesto u samim maticama srpske moderne arhitekture bilo je dosad, čini se, neprecizno ocijenjeno: riječ je, međutim, o autoru koji je dobro poznao tokove suvremenih evropskih kretanja i čije vrhunsko djelo, kuća Klein u Novom Sadu iz 1935, sadrži originalnu dispoziciju fasadnih blokova u duhu postkubističke i funkcionalističke terminologije. Od sredine četvrtog desetljeća principi moderne arhitekture bili su u Srbiji već definitivno prihvaćeni: polemičnost nastupa pionira smjenjuje sada mirna i uhodana produkcija njihovih sljedbenika: Bogdana Nestorovića, Branislava Kojića, Branislava Marinkovića, Momčila Belobrka, Miše Manojlovića, Miladina Prljevića, braće Krstić i drugih, u čijim se djelima standardni oblici internacionalnog stila već približavaju simptomima akademizacije izražene u ponovnoj pojavi ornamentacije i sve češćoj dekorativnoj obradi mramornih fasadnih oplata.

Godine drugoga svjetskog rata nisu samo prekid u normalnoj graditeljskoj praksi nego ujedno i označuju logičnu graničnu liniju između dvaju bitno različitih razdoblja u povijesti moderne srpske arhitekture. Promjene koje nameću novi društveni uvjeti odnose se istodobno i na samo idejno shvaćanje arhitektonske djelatnosti, kao i na njen materijalni



i tehnički položaj. Pod utjecajem teorija »socijalističkog realizma«, koje su bile prožele cjelokupnu kulturnu atmosferu tih radnih poslijeratnih godina, i arhitektura doživljava izmijenjeni društveni status: ona je imala biti jedan od instrumenata novoga kolektivnog mentaliteta koji je prvenstveno težio zadovoljavanju prosječnog društvenog standarda. Najopsežniji graditeljski pothvat tog razdoblja svakako je podizanje Novog Beograda čiji je prvi urbanistički plan koncipirao Nikola Dobrović. I mada su konkursi za zgradu SIV-a i današnji hotel Jugoslavija donijeli za to vrijeme uspješne prijedloge, najveći dio toga golemog urbanog kompleksa bio je od samog početka obilježen izrazitom uniformno-

šću osnovnih kontura i dehumaniziranim nizovima neizdiferenciranih stambenih blokova, što nisu mogla bitnije ublažiti ni neka kasnija parcijalna poboljšanja. Sagledana u svojim osnovnim određenjima, produkcija toga kratkotrajnog prijelaznog perioda kreće se između dviju jasno izraženih krajnosti: s jedne strane, to su pretenciozni kompleksi državne narudžbe koja rezultira rješenjima pretjerane i prazne monumentalnosti, kao što je slučaj s Trgom Marxa i Engelsa i fasadom Doma sindikata Branka Petričića iz 1953, a s druge strane, to je jeftina i standardizirana stambena izgradnja loše kvalitete i najčešće lišena elementarnih oblikovnih ambicija.



Ako je savjetovanje u Dubrovniku 1950. značilo formalni prekid s konceptom »socijalističkog realizma«, pravi se prekid odigravao u onim konkretnim graditeljskim naporima u kojima su se postepeno počele probijati spoznaje o suvremenoj evropskoj arhitektonskoj problematici i o potrebi što bržeg uključivanja naših snaga u tokove upravo tih idejnih i tehničkih iskustava. Još je jednom, kao i u vremenu ranog srpskog modernizma tridesetih godina, zahtjev za obnovom arhitektonske misli koincidirao sa zahtjevom za internacionalizacijom arhitektonskog jezika: periodi izolacije, motivirani pokušajima stvaranja najprije »nacionalne«, a zatim i »socijalističke« stilske formule, nužno su bili periodi stagnacije, dok su se pravi potencijali uvijek budili u tjesnim kontaktima s evropskim arhitektonskim zračnjima. Povoljna okolnost otvaranja cjelokupne osnove naše društvene strukture prema općim dometima i tekovinama suvremenog svijeta uvjetovala je da ova internacionalistička orijentacija u arhitekturi ranih pedesetih godina nije bila kočena nego, naprotiv, snažno stimulirana, a istodobna potreba

za pojačanom izgradnjom pružila je arhitektima uskoro mnoštvo perspektivnih radnih zadataka. Vojna štamparija Milorada Macure iz godina 1950—1953. i kompleks triju paviljona beogradskog Sajmišta Milorada Pantovića iz 1954. god. prvi su i svakako najznačajniji rezultati početka te nove graditeljske etape: korbizjeovski elementi vidljivi u brisolejskoj organizaciji fasade u prvom primjeru, odnosno nervijeovski elementi očigledni u strukturalnom savladavanju velikih lučnih raspona u drugom primjeru, ne smiju se shvatiti kao preuzimanje direktnih oblikovnih formula nego kao napor da se ti izrazito suvremeni arhitektonski termini što sigurnije i potpunije asimiliraju.

Poslije umjerenih inovacija Vladete Maksimovića (zgrada Investicione banke iz 1958) i Ratimira Bogojevića (Dom štampe, također iz 1958), u rasponu daljnjih pet godina nastaje nekoliko već klasičnih dometa srpske arhitekture poslijeratnog perioda: to



postojećih kodeksa: izrazita racionalnost projektant-kog pristupa nije sputala singularnost svakog pojedinog rješenja čiji oblici i u cjelini i u detaljima otkrivaju lako prepoznatljiv autorski jezik. Taj autorski jezik, istina u posve drukčijim izražajnim terminima, posjeduje i djelo Bogdana Bogdanovića: sklon literarnim tumačenjima plastičkih sadržaja i često poveden historizirajućim reminiscencijama, on je u svojim memorijalnim kompleksima njegovao jednu vrstu sinteze ambijentalnih, arhitektonskih i skulpturalnih elemenata, tražeći u njihovoj simbolici vezu sa supstratom jedne autohtone duhovne tradicije.

Karakteristično je da tek u ovom razdoblju pune afirmacije i konsolidacije suvremenih arhitektonskih načela, za koja se na ovom tlu prvi uporno i doista beskompromisno borio, Nikola Dobrović uspijeva ostvariti svoju jedinu potpunu realizaciju u Beogradu: kompleks zgrada DSNO u Nemanjinoj ulici, projektiran još 1954. a definitivno podignut 1963, otkriva u dispoziciji moćnih sukobljenih mîsa i u profilaciji sugestivne jedinice neboderske kule tragove one arhitektonske kulture koja svoje podrijetlo vodi iz postavki srednjoevropskog modernizma autorove mladosti, s tim što je prijašnju kubističku i funkcionalističku konciznost ovdje zamijenila naglašena plastička i prostorna dinamika izrazito ekspresionističkog karaktera.

Graditeljsku praksu posljednjih nekoliko godina obilježava mnogostruko prožimanje doprinosa niza arhitekata različitih generacijskih pripadnosti i različitih područja djelovanja: uz izgradnju javnih i

su soliteri na Zvezdari (1958) i Muzej savremene umetnosti (1963) Ive Antića, zgrada Socijalnog osiguranja (1958) i Opštine Vračar (1960) Alekseja Brkića, te prva spomen-groblja Bogdana Bogdanovića u Sremskoj Mitrovici (1960), Prilepu (1961), Kruševcu i Jasenovcu (1963). I kod Antića i kod Brkića riječ je o vrlo osjetljivom arhitektonskom mišljenju konkretiziranom u oblicima jasnih geometrijskih struktura koje, međutim, nikada nisu svedene na simplificirana plastička i prostorna rješenja: Antićev Muzej savremene umetnosti koncipiran je kao sistem sastavljen od šest istovjetnih modula koji, usprkos svojoj vanjskoj izdiferenciranosti, posjeduju potpuno jedinstvo unutarnjeg prostornog toka, dok su obje ključne Brkićeve zgrade besprijekorno uravnotežene u odnosima u kojima su elementi strogog konstruktivnog i funkcionalnog karaktera, prisutni u organizaciji vanjskog tkiva objekta, uvijek podvrgnuti vrlo homogenoj unutrašnjoj prostornoj metrici. Djelo tih arhitekata zadovoljava visoka internacionalna mjerila ne pridržavajući se u svijetu već



stambenih objekata javlja se i sve veća potreba za novim turističkim kapacitetima, a od posebnog su značenja širi ambijentalni i urbanistički zahvati koji, u rasponu od podzemnih pješačkih prolaza do velikih saobraćajnih »petlji«, radikalno mijenjaju i osuvremenjuju profil »umjetnog pejzaža« u mnogim dijelovima Beograda. Svi ti neposredni životni i društveni imperativi uvjetovali su naglo intenziviranje izgradnje u kojoj nije više moguće, kao u prijašnjim razdobljima, posve precizno izdvojiti individualne zamisli unutar realizacija timova i ateljea, što stvara stanovite teškoće u praćenju svih pravaca kretanja tekućeg arhitektonskog mišljenja. Kao i u mnogim javnim i umjetničkim djelatnostima, tako i u arhitekturi više ne postoji onaj latentni konflikt između progresivnih orijentacija i općeg stručnog i estetskog nivoa sredine: naprotiv, arhitekti imaju danas punu mogućnost da taj nivo sami formiraju, njeguju i dalje razvijaju, a borba s investitorima više se vodi na terenu financijskih uvjeta nego na terenu raščišćavanja čisto idejnih stajališta. To je ujedno i prednost i obaveza arhitekata koji u ovom trenutku aktivno djeluju: od njih se nužno očekuje da svoje radne principe izdignu iznad lokalnih kriterija i da se svojim načinom mišljenja nasto-

je uključiti u što je moguće više standarde opće arhitektonske problematike vlastite epohe. Jasno je, naime, da sama korektnost plastičkih i prostornih rješenja, kao i sigurna tehnička primjena novih sredstava i načina građenja, ne mogu biti garancija punog uspjeha određenog pothvata, od kojega s pravom treba tražiti još i kvalitetu nesumnjive individualizacije temeljne graditeljske zamisli. Te osobine među ostvarenjima posljednjeg desetljeća posjeduju niz javnih i stambenih objekata Mihajla Mitrovića, koji je mnogo gradio u unutrašnjosti Srbije i time znatno pridonio podizanju arhitektonske razine u manjim centrima, zatim TV toranj na Avali (1963) i zgrada »Politike« (1967/69) Uglješe Bogunovića i Slobodana Janjića među arhitektima srednje generacije, djela Petra Vulovića, Aleksandra Stjepanovića, Vladimira Blažina i autorske grupe Zomal među mladima, te Dušana Krstića, Milana Lojanice, Aleksandra Kekovića, Tomislava Milovanovića i Branislava Jovina među najmlađima. Posebnu dimenziju problemskog pristupa nose projekti i natječajni radovi Aleksandra Đokića, kao i prijedlozi čistog eksperimentalnog karaktera Miloša Perovića i Slobodana Mašića.

i. antić i i. raspopović
muzej savremene umetnosti
u beogradu
1963

78





Osnovna polazna namjera organizatora ove izložbe sastojala se u pokušaju fiksiranja prve cjelovite slike razvojnih tokova u srpskoj arhitekturi u prvih sedam desetljeća našega stoljeća: kriterij izbora pojedinih predstavljenih objekata nije uvijek bio motiviran isključivo kvalitetom rješenja nego ujedno i faktorom karakteristične orijentacije što se u stanovitom povijesnom trenutku ispoljavala kao znak šire društvene i kulturne situacije. Kako je konačni izgled izložbe bio rezultat usuglašavanja mnogih prijedloga i različitih stajališta članova Organizacionog odbora, njen je sastav dao zapravo očekivani i objektivni, mada i ponešto konvencionalni, presjek događaja i njihovih valorizacija: doprinos izložbe više se sastoji u vrlo preglednoj i informativnoj sintezi nego u analitičkim definicijama pojedinih stilskih partija ili individualnih opusa, od kojih su neki — pogotovo kada je riječ o kompleksnim evolucijama poput onih Zlokovića ili Brašovana — dani krajnje fragmentarno. Odbor je, na žalost, imao premalo razumijevanja za one ideje i vizionarne prijedloge koji iz materijalnih ili, još češće, društvenih razloga nisu u trenutku svoje pojave mogli biti realizirani: izostali su tako mnogi natječajni radovi, od kojih je u katalogu bio predstavljen samo manji broj, u rasponu od Zlokovićeve crteža Kolumbusove kule iz 1931, pa do nekoliko projekata najmlađih autora. Primjenom takvog metodskog načela bilo je posebno oštećeno djelo Nikole Dobrovića, čijih nekoliko natječajnih projekata, a posebno nacrt za regulaciju Terazjske terase, idu među najradikalnije stvaralačke doprinose u novijoj srpskoj arhitekturi. Treba zamjeriti Odboru i to što nije pokušao riješiti problem autorstva palače Albanija koja, prema različitim tumačenjima, oscilira između tandema B. Bon - M. Grakalić i Miladina Prljevića, pa uslijed toga otvorenog atributivnog pitanja ovo markantno djelo zrelog modernizma nije na izložbi bilo prikazano. Jedan drukčiji i u osnovi suvremeniji koncept, koji bi polazio od aktualne tematike »životne sredine«, mogao je u kompoziciji izložbe usmjeriti pažnju i na širu ambijentalnu i urbanističku problematiku, što bi razumljivo iziskivalo mnogo duži rad ekipe istraživača i veća financijska ulaganja. Iz tih istih razloga nije se moglo pristupiti ni detaljnijoj prezentaciji izloženog materijala pomoću osnova, planova i maketa iz kojih bi se, često više nego iz samih fotografija fasada, mogao uočiti pun sadržaj i značenje određene arhitektonske formulacije. Ali, nezavisno od ovih usputnih napomena, treba istaknuti da se izložba odlikovala nizom novih pa čak i smjelih intervencija: njena se posebna kvaliteta sastoji u prvom pokušaju sistematiziranja aktualne situacije i akcentiranja doprinosa nekolicine mladih i u široj javnosti gotovo nepoznatih autora, bez obzira na to što upravo ti kritički sudovi mogu u budućnosti doživjeti eventualne korekture. Zbog svoga pionirskog karaktera izložba je

nesumnjivo pružila mnoštvo dragocjenih informacija i sugestija koje će znatno unaprijediti istraživanje i vrednovanje suvremene arhitektonske kulture u Srbiji: u tom pogledu od posebne koristi sigurno će biti i katalog izložbe koji uz detaljnu i ozbiljnu historiografsku studiju Zorana Manevića sadrži još i antologiju tekstova istaknutih graditelja od Andre Stevanovića i Dragutina Inkiostrija pa do Alekseja Brkića i Mihajla Mitrovića, kritičke prikaze Prve izložbe moderne jugoslavenske arhitekture održane u Beogradu 1931, osnovne biografske i bibliografske podatke o svim izlagačima, a zatim vrlo opsežan ilustrativni materijal koji obuhvaća gotovo sve najznačajnije realizacije i projekte u srpskoj arhitekturi od početka stoljeća do naših dana.

