koja jedino može da preživi u njemu. Dok je Warhol »stvarao« listao je magazine, radio je treštao. Warhol je sebe doživljavao u spoljašnjosti, ali je u stvari bio (ne jedina protivurečnost) introvertan, aseksualan, nije podnosio dodir; on je bio manipulator s antiseptičkim rukavicama. Odnos prema stvarima je bio neka vrsta flerta, a trač – orgazam. Posmatranje sa distance (po Frojdu) kao primitivna seksualna aktivnost, kao suprotnost tučama po kafanama i bojama umazanim rukama apstraktnih ekspresionista. Uostalom – *POPism*? Manifest? Svakako, ali i potpuna antiteza avangardističkom, kombatnom manifestu; umesto agresivnog ubeđivanja, tiha *kolonizacija podsvesti.*

»Arnold Layne had a strange hobby...« (Pink Floyd, Arnold Layne). Ono što mnogi nisu uradili (a trebalo je) uradili su momci iz niškog SKC-a. Knjiga *POPism* je neophodno štivo za razumevanje moderne umetnosti, knjiga o samoj srži jednog umetničkog projekta, knjiga kakvih kod nas skoro da i nema. Ne treba zaboraviti: *POPism* je preveden sa suptilnim osećajem za žargon i slang, tako da na srpskohrvatskom ne deluje izveštačeno već ostavlja utisak veštkog i fleksibilnog mešanja lingvističkih uticaja; uz neporeciv »feeling« za reči koje treba ostaviti u originalu. Ostaje samo da se nadamo što skorijem pojavljivanju drugog dela *POPisma.*

»I wish I hadn't thrown away my time on so much Human and so much less Divine« (Lou Reed, *Dime Store Mystery). Warhol je stvorio religioznost profanog; pitanje je gde je završio: u religiji ili u profanosti? S ovom knjigom postaje mnogo jasnije infiltriranje pop-arta u svet medija i tržišta, udvaranje mitu o američkom snu, neodoljivo i nekritično usvajanje jasnih »materijalnih« simbola jednog društva moći; Pop jeste supkultura koja je uspela da se etablira – ali to je bio i njen cilj. Idolatrija svakodnevnog, pa i banalnog, ispunjava klimu kojoj se Pop približio i postao njen sastavni deo. Na nekako neočekivani način Pop je, utopljavajući i ušuškavajući avangardnu buntovnost, raskrstio s pojmom avangardnog pokreta, kao što je POPism* raskrstio s pojmom avangardnog manifesta. Ako uzmemo četiri Pođolijeve odrednice koje karakterišu avangardni pokret, shvatamo da je *aktivizam* zamenjen *strategijom, antagonizam ambivalentnošću, nihilizam prihvatanjem,* a *agonizam prilagođavanjem.* Došlo je do neizbežnog – umetnost je stvorila carstvo čuda prihvatljivo za (skoro) sve. *»Misterija je nestala ali je čuđenje upravo počinjalo«* (*POPism*, str. 30).

Arhitektura

Aleksandar Kadijević

Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi između dva svetska rata

Istoriografija i kritika savremene arhitekture nalaze se poslednjih godina, nesumnjivo, na velikoj prekretnici. Uzbudljiva smena moderne arhitekture postmodernom je, pored formalnih aspekata, donela i duboke, suštinske promene na planu arhitektonske kritike i teorije. Okretanje postmoderne prošlosti ornamentu, kontrastu, kontekstu, simbolu i metafori, stvorilo je nov tip pluralističke, nedogmatične metodologije u prosuđivanju arhitekture i graditeljskog nasleđa.

Ova mlada kritička metodologija sklona je preispitivanju, pa čak i prevrednovanju nekih ranije neprikosnovenih ocena o pojavama u arhitekturi prve polovine dvadesetog veka. U tom smislu, ponovno otkrivanje vrednosti arhitekture evropskog ekspresionizma i futurizma ima veoma značajno mesto.

U radovima istoričara savremene arhitekture, ovi pravci graditeljstva bili su dugo obilaženi i zapostavljani, naročito od pristalica ideološkog i naučnog determinizma, koji nisu prihvatili stav o neuslovljenosti odnosa između sadržine i forme u arhitekturi. Potcenjivanje ekspresionista i futurista kao »retrogradnih ćudljivih fantasta«, dovelo je do neopravdanog obezvređivanja njihovog dela. Takvo jednostrano, nekritičko uverenje, održalo se kod mnogih kritičara savremene arhitekture do danas.

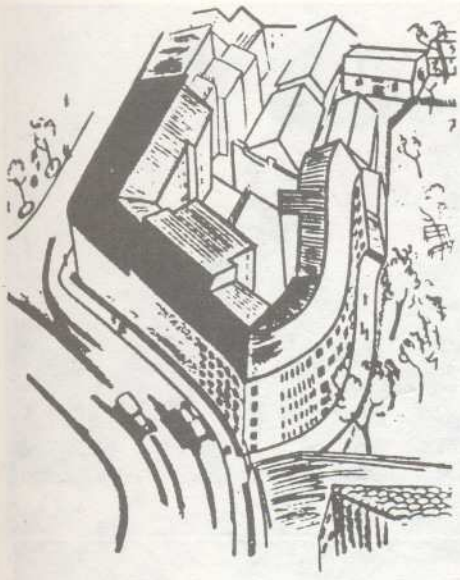
Posmatrana sa istorijske distance od pola veka, dela arhitekata evropskog ekspresionizma (1905–30) zadivljuju svojom likovnom izražajnošću. Bez sumnje, arhitektura ekspresionizma je uz secesiju, futurizam, konstruktivizam, de stil, funkcionalizam i purizam odigrala generativnu ulogu u formiranju savremenog arhitektonskog izraza. Mnoga dela slavnih nemačkih, holandskih i danskih ekspresionista – Mendelsona, Pelciga, De Klerka, Hegera, Štajnera i drugih, nesumnjivo su se uzvinula iznad stvaralačkog dometa njihovih »principijelnijih i avangardnijih« savremenika, zagovornika strogog funkcionalizma i tzv. internacionalnog stila. Posle prvog svetskog rata, kada je dilema »ekspresionizam ili racionalizam« u arhitekturi prerasla doktrinarni plan i postala svojevrsno etičko pitanje, ortodoksni racionalisti su ekspresionistima zamerali zbog njihove emfatičnosti, predimenzioniranja oblika i svesnog žrtvovanja funkcionalnosti zarad emotivnih i simboličnih sadržaja. Ortodoksni i »obuzdani« predstavnici racionalističke avangarde su očigledno prezirali svaki simbolizam u modernoj arhitekturi. Oni svojim graditeljskim delima nisu ni mogli ni umeli da udahnu dušu. Otud racionalistička arhitektura internacionalnog stila jeste takva kakva izgleda, bezlična, nemaštovita i kanonska.

Za nemački establišment i njegovu elitu, kolevku severnjačkog ekspresionizma, ekspresionistička arhitektura izgledala je isuviše izveštačena i ponešto neukusna. U godinama represivnog industrijalizovanog urbanizma, antiracionalistički i harizmatski ekspresionistički estetizam nije imao šansi. U takvom ambijentu, ekspresionizam je pokušao da se kao avangardni pokret distancira od paternalizma vladajućih struktura, da očuva svoju autonomiju i humane utopističke ideale. U toj nepovoljnoj situaciji, kada su establišmentu više odgovarali drugi vidovi arhitekture, kao neoklasicizam, ekspresionisti nisu ni mogli da realizuju više svojih projekata. Koliko zbog jednostranosti i isključivosti unutar samog avangardnog graditeljskog pokreta, toliko i zbog grube političke blokade, pod kvalifikacijom »izopačene« umetnosti, ekspresionizam je početkom tridesetih godina eliminisan sa evropske arhitektonske scene.

Duh ekspresionističke idealističke tradicije, začet u nesputanom izražavanju osećanja i individualnoj kreativnosti, ponovo se javio krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina u svetskoj arhitekturi, s novim predstavnicima, Frajem i Uconom. Taj ekspresionizam javlja se kao reakcija na formalistička ponavljanja hladne, antisubjektivističke arhitekture posleratnog internacionalnog, tzv. birokratskog stila. Predvodnici novog ekspresionizma su ovog puta od svojih prethodnika preuzeli lomljene, krivudave i oštre oblike, dok su umetnički simbolizam i analognu logiku napetih konstrukcija koristili kao snažna izražajna sredstva. Ekspresionistički arhitektonski stil prvi put je postao priznata, legalna graditeljska

estetika. U takvom odnosu snaga, ekspresionizam je održao visok umetnički domet svojih ostvarenja, a kao trajni model romantičarskog, artističkog stila u arhitekturi, osvojio pravo na istorijsku budućnost.

Na koji način se evropski ekspresionizam odrazio na naše graditeljstvo? S duhovnim, idejnim i formalnim osnovama arhitekture ekspresionizma, naša sredina se upoznavala preko usmenih saopštenja studenata arhitekture sa nemačkih univerziteta i iz časopisa, poput francuske *»L' Architecture d' Aujourd' Hui«* i nemačkog *Bauhausbücher*. Evropski ekspresionizam u Sloveniji nije imao nekog na-



S. Planić, *Zanatlijski dom u Zagebu*, 1930.

ročito odjeka. Tamošnja graditeljska tradicija, nesklona radikalnim prelomima, oslanjala se više na Beč i svoje lokalno postsecijsko plečnikovsko arhitektonsko-urbanističko nasleđe. Umereni slovenački funkcionalisti, kompromiseri podeljeni između istorijskog nasleđa i modernizma, nisu bili nimalo naklonjeni ekspresinističkom estetizmu.

S druge strane, zagrebačka škola arhitekture, otvorena prema Evropi, i tada najnaprednija u Jugoslaviji, nesumnjivo mnogo duguje tradiciji evropskog ekspresionizma. Ona je poznata po tome što je prva odbacila eklektiku i romantizam i krenula putem Loosovih i Gropijusovih ideala ekonomičnosti, estetskog funkcionalizma naglašeno prisutan u stvaralaštvu upravo najnaprednije zagrebačke grupe arhitekata »Zemlja«. Njeni predstavnici Ibler, Strižić i Pičman su bili Pelcigovi đaci. Iblerov projekt za Epidemiološki institut u Zagrebu sa ovalnom osnovom i s crtežom unutrašnjeg dvorišta, ima izrazito ekspresionističko obeležje. Tragove ekspresionizma vidimo isto tako u Planićevim projektima za Zanatlijski dom i Sokolski dom u Zagrebu (1931), u njihovim kondenzovanim masama i napetim krivuljama, u Strižićevom Harkovskom teatru (1930) i nekim njegovim vinjetama u kojima kao da varira Mendelsonov motiv zakrivljene horizontale i vertikale. Ekspresionizam, dakle, u stvaranju zagrebačkih arhitekata ublažava tvrdoću i svojevrsnu dogmatičnost korbizijeovskog purizma i arhitekture kasnog Bauhausa.[1]

Kada je u Srbiji oko 1927–28. godine napokon sazrela svest o potrebi građenja u duhu moderne arhitekture, severnoevropski i srednjeevropski ekspresionizam se nalazio na svom zalasku. Prevlast srpskog modernističkog pokreta uspostavljena je tek sredinom četvrte decenije. Ekspresionizam je tada u neku ruku predstavljao retardirani način arhitektonskog oblikovanja. Program srpskih modernista, okupljenih oko čuvene Grupe arhitekata modernog pravca (1928–34), nije ni teorijski a ni u praksi prihvatao ekspresionizam kao stil. Graditeljstvo Dobrovića, Zlokovića, Kojića, Dubovija i drugih, zasnivalo se na ličnoj interpretaciji iskustava Adolfa Losa, češkog funkcionalizma, francuskog kubizma i poznog Bauhausa. Pa ipak, u delima pojedinih modernista srećemo izvesne elemente arhitekture evropskog ekspresionizma.

Srpski modernisti u arhitekturi se nikad nisu delili na racionaliste i ekspresioniste. Stvarni ideološki »protivnici« radikalnih reformista bili su u stvari tradicionalisti, romantičari i akademičari (Deroko, Korunović, Borisavljević). Pored toga, beogradski modernisti su se više usredsredili na ličnu interpretaciju internacionalnog stila, nego na opšta doktrinarna pitanja. U tom smislu, estetika internacionalnog arhitektonskog stila ovaplotila je u Beogradu, u periodu između 1928. i 1935. godine, specifičan beogradski modernistički idiom, lokalni tip stana, stambenog bloka, privatne kuće, proizvodno-poslovne zgrade, itd.

U tim burnim međuratnim godinama, koje su prošle u znaku koegzistencije triju različitih graditeljskih modela, zakasneli uticaj evropskog ekspresionizma zapaža se na izvesnom broju realizovanih objekata i konkursnih radova, kako u delima modernista, tako i kod pristalica romantičarskog graditeljstva.

Srpski graditelji se nisu nikad priklanjali isuviše vernom preuzimanju inostranih predložaka. Uticaj ekspresionizma na njih je bio posredan. Karakterističan za kulturu i umetnost severa, graditeljski eskpresionizam nije mogao imati plodno tle za razvoj u tada prilično zaostaloj i konzervativnoj srpskoj sredini. Ekspresionizam se u srpsku arhitekturu uvlačio na mala vrata. Neki naši arhitekti prilazili su mu da bi pokazali upućenost u savremena arhitektonska zbivanja u svetu, a neki zato jer ih je privlačio duh ekspresionizma koji je očuvao u sebi tradicionalno romantično jezgro. Ekspresionizam je, poput romantizma, svemu spoljašnjem nadredio unutrašnji, duševni poriv. Zahvaljujući toj vezi romantizma i ekspresionizma, danas, imamo neobična romantično-ekspresionistička dela u srpskom crkvenom graditeljstvu između dva rata, poput onih M. Korunovića i nekih projekata za Svetosavski hram u Beogradu. U svojoj evropskoj modernoj varijanti, ekspresionizam krivih linija, oštrih uglova i zaobljenih volumena narušio je dominaciju tradicionalne ortogonalne arhitekture. Antikubični ekspresionistički idiom potencirao je stereometrijski koncept lomljenih osnova, negirao prave linije koje disciplinuju prostornu strukturu graditeljskih objekata i na njima stvarao »nemirnu« asimetriju.

Za razliku od evropskih, srpski arhitekti se nisu usuđivali da svojim objektima daju monumentalne, agresivne oblike, koji bi se nametali urbanom ambijentu. Gotovo da nema objekta na kojem je ekspresionistički koncept sproveden do kraja. To je razumljivo, jer da je primenjen eksplicitno, ekspresionizam bi najverovatnije šokirao domaću sredinu, tradicionalno rezervisanu prema novotarijama iz Evrope. Zato se ekspresionizam u Srbiji mogao ispoljiti samo u ublaženoj varijanti, uglavnom fragmentarno, kao hibridni oblik modernizovanja starih i savremenih arhitektonskih stilova.

Stidljivo ugrađen u lokalne hibridne graditeljske varijante, ekspresionizam je u našoj arhitekturi ipak imao izvesno obeležje autorskog prosedea. Najčešće, ekspresionizam je primetan u projektovanju javnih objekata, a manje vidljiv u graditeljskim koncepcijama privatnih i stambenih zgrada.

Sredinom dvadesetih godina, pod uticajem modernijih, slobodnijih shvatanja graditeljstva, srpski romantičari su težili snažnijem ispoljavanju emocionalnosti, pa su neretko posezali za sintezom modernog ekspresionizma i romantičarskog simbolizma u arhitekturi. U tom smislu, oblici ekspresionizma su primenjeni kao sredstvo oživljavanja tradicionalnog dekorativnog sistema, korišćenjem ekspresivne prostorne energije izduženih lukova i nemirne siluete masivnih romantičnih volumena.

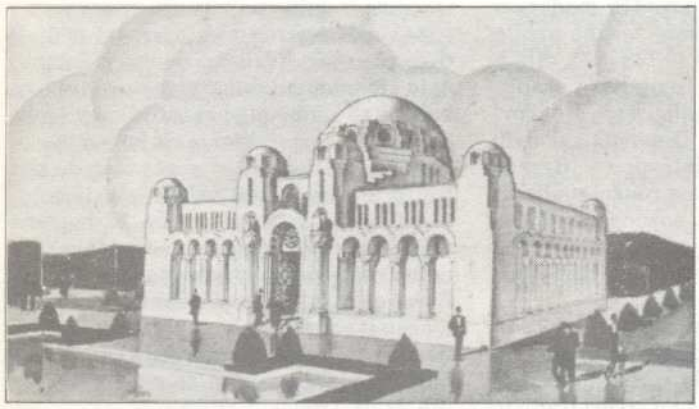
Ovi ekspresionistički elementi u srpskom romantizmu, najverovatnije su nastali na tlu unutarnje podeljenosti samog evropskog ekspresionizma. Zbilo se to neposredno po završetku prvog svetskog rata. U to vreme su neki svetski ekspresionisti produbljivali izražajnost svojih ličnih graditeljskih stilova, dok su drugi upadali u manirizam nacionalnih umetničkih mitologija.

Prvi elementi ekspresionizma u srpskoj romantičarskoj arhitekturi između dva rata vidljivi su u projektima braće Krstić, Milana Zlokovića i Dušana Babića, koji su 1926. godine bili priloženi na konkursu za podizanje hrama Sv. Save u Beogradu. Monumentalistički koncept

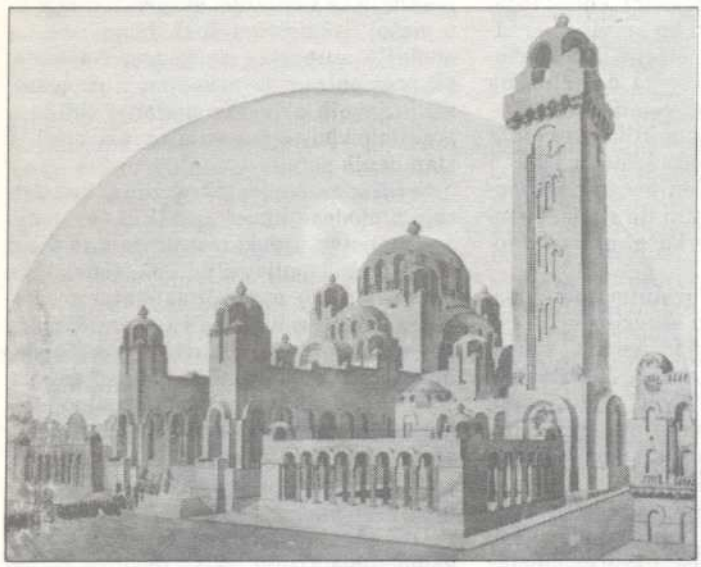
1 B. Gagro, Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata, Život umjetnosti 11/12 (Zagreb, 1970), 31.

građevine, tražen na ovom velikom konkursu, bio je srpskim arhitektima dobar povod da pokažu svoje sklonosti prema ekspresionizmu. Projekat braće Krstić svojom slobodom interpretacije odstupao je od zahteva investitora da budući hram Svetog Save bude izgrađen »u srpsko-vizantijskom stilu iz doba kneza Lazara«. Njihov nacrt predstavlja svojevrsno romantično-ekspresionističko rešenje, u kojem dominira snaga i sigurnost komponovanja maštovito smišljene stepenasto razuđene celine.

Istini za volju, slična hibridna varijanta romantičarskog eklekticizma prisutna je i u njihovom nešto starijem projektu



Braća Krstić, *Paviljon u Filadelfiji*, 1925.



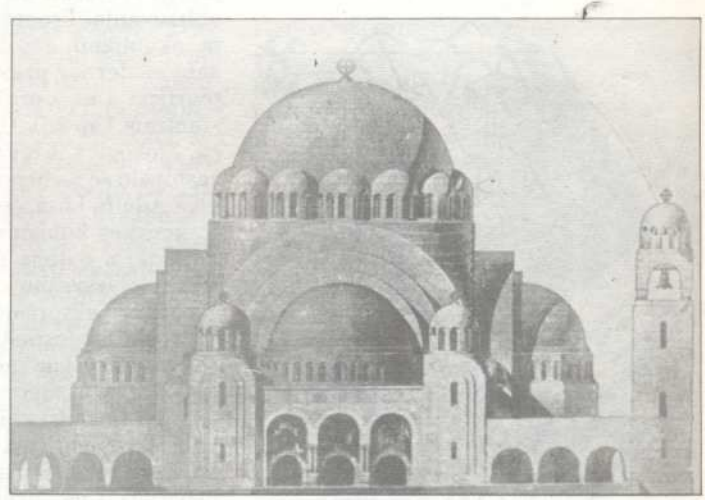
Braća Krstić, *Svetosavski hram*, 1927.

Paviljona u Filadelfiji, iz 1925. godine. U konkursnom radu za Svetosavski hram, Krstići su ponovili osnovni raspored masa, arkadnih nizova, kula i kupole filadelfijskog paviljona. Svojim eklektičnim dekorom i formalnom čvrstinom strukture oblika, filadelfijski paviljon služi za uzor za buduća romantično-ekspresionistička graditeljska ostvarenja u Srbiji.

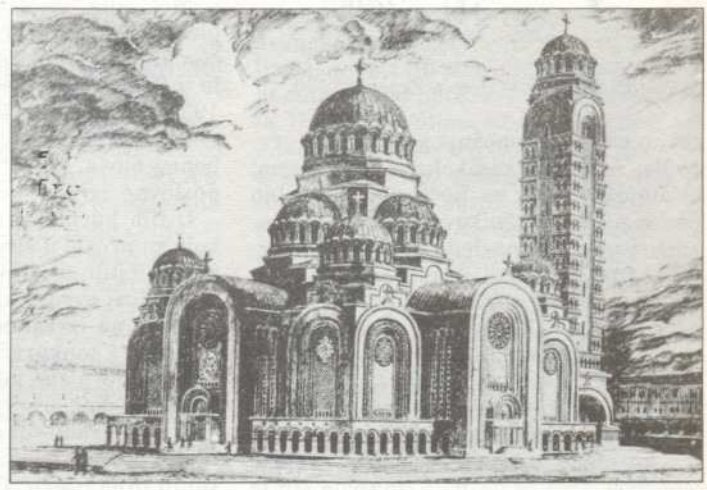
Većina srpskih modernista je u trećoj deceniji veka prolazila kroz faze stilskog lutanja u arhitekturi. U periodu sopstvene stilske nedefinisanosti, arhitekt Milan Zloković (kasnije ključna ličnost srpskog modernističkog pokreta) predstavio se na konkursu za hram na Vračaru projektom koji tadašnje kritičare arhitekture nije ostavio nimalo ravnodušnim. Zloković je svedenom konstrukcijom snažnih, dominantnih kružnih i polukružnih volumena, dao građevini obeležje monumentalnog ekspresivnog simbola u panorami grada.

»Nemirnim« odnosom središnjeg tela hrama i isturenih niskih kula na zapadnoj strani, Zloković je pojačao ekspresionistički naboj celine. Ta jasno izražena ekspresionistička komponenta njegovog projekta impresionirala je mladog naučnika Milana Kašanina, učesnika u polemici koja je pratila tok konkursa. On je smatrao da su u odnosu na nagrađeni projekat Bogdana Nestorovića, kojem nedostaju snaga i lični pečat, »mnogo više invencije, osećanja stila, shvatanja monumentalnosti i smisla za originalnost pokazali braća Krstić i Milan Zloković«.[2]

U odnosu na projekte braće Krstić i Milana Zlokovića, konkursni nacrt Dušana Babića sadrži manje izražene crte ekspresionističkog stila. Budući da se i njegov projekat prilično udaljio od srpsko-vizantijskih graditeljskih predložaka, ni on na ovom konkursu nije imao izgleda na pobedu. Na Babićevom projektu ekspresionistički elementi se ogledaju u originalnom modelovanju niskih, isturenih ulaznih partija hrama, koje svojim živim plastičnim ritmom modernizuju ukupni izgled građevine. Sličnu kompoziciju uskih uzduženih lučnih tremova, zasvedenih poluobličastim svodovima, Babić je primenio i na fasadi dobojske crkve (1929. g.). Ovaj karakterističan motiv lučnih volumena, u tim godinama drag Babiću, prisutan je u secesijskoj i ekspresionističkoj arhitekturi pre prvog svetskog rata – na vrhu Olbrihovog Svadbenog paviljona u Darmštatu (1907–8) i u kompoziciji Bonacove Železničke stanice u Štutgartu (1913–27). Ovi objekti Babiću verovatno nisu ostali nepoznati, jer je kao bečki student arhitekture bio dobro upućen u savremeno srednjeevropsko graditeljstvo.



M. Zloković, *Svetosavski hram*, 1926.



D. Babić, *Svetosavski hram*, 1926.

Srpski romantičarski ekspresionizam u arhitekturi između dva svetska rata imao je svog najznačajnijeg predstavnika u arhitekti Momiru Korunoviću (1883–1969). Zaokupljen traženjem nacionalnog graditeljskog stila, oslonjenog na srpsko-vizantijsku tradiciju i oblike

[2] Navedeno prema: M. Kašanin, Skice za hram Svetog Save, Srpski književni glasnik XXI (Beograd, 1927), 530.

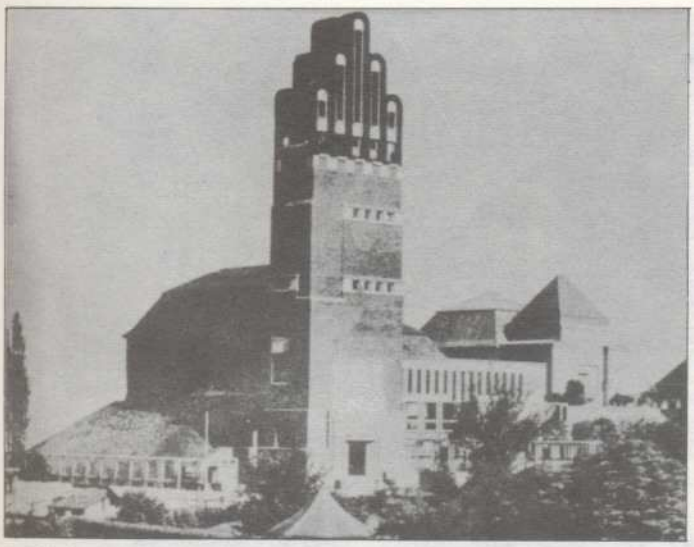
narodnog graditeljstva, Korunović je oformio bizarni stil svoje arhitekture javnih zgrada, crkava i spomen-obeležja. Njega nisu zanimala ponavljanja tradicionalnih oblika narodnog i srednjovekovnog graditeljstva. On je kao pravi stvaralac, primenom novih materijala i prostornih sistema, pokušao da ide napred, da sjedini dva stila i dve istorijske epohe, da spoji srednji i dvadeseti vek. Rođeni romantičar, Korunović ostaje duboko odan ekspresionizmu i u njemu nalazi pogodnu formu za ostvarenje vlastitih graditeljskih ideala. Time se, svesno ili nagonski, više od ostalih romantičara približio modernom arhitektonskom izrazu. Njegova romantično-ekspresionistička graditeljska ostvarenja počivaju na čvrstoj formalnoj tektonici oblika, na sukobu »unutrašnjih sila« koje određuju ekspresivno stepenovanje spoljnih masa u maštovitoj igri tradicionalnih dekorativnih motiva.

Na svom najznačajnijem objektu, Pošti 2 u Beogradu (1929), Korunović je ekspresionistički naglasio jak unutrašnji naboj forme, a ostvaren gradacijom unutarnjih tektonskih sila. On je ovde primenio svoj karakterističan metod arhitektonskog oblikovanja – kombinaciju superponiranih vodoranvih redova prozora, venaca, timapanona, rozeta sa ekspresivnim, vertikalno ispupčenim blokovima zidnog platna, koji masivnom plastikom i ekspresionističkom prostornom energijom izduženih lukova građevini daruju asimetričnu, nemirnu »korunovićevsku« siluetu. Ovaj neobičan tretman fasada ima svoje poreklo u arhitekturi romantizma, secesije i ekspresionizma. Bočne strane pročelja svog čuvenog Ministarstva pošta u Beogradu (1930) Korunović je pretvorio u kule, naglašavajući njihovu čvrstinu i monumentalnost. Ove neobične ugaone mase podsećaju na oblik svemirskog broda, koji poput žive pritajene betonske grdosije samo što ne uzleti. Ključne crte Korunovićevog ekspresionističkog stila, nemirna »statika« strukture građevine, pojačana sukobom i prožimanjem talasastih oblika i horizontalnih i vertikalnih masa, ovu građevinu čine jednom od najoriginalnijih u srpskoj i jugoslovenskoj arhitekturi dvadesetog veka.

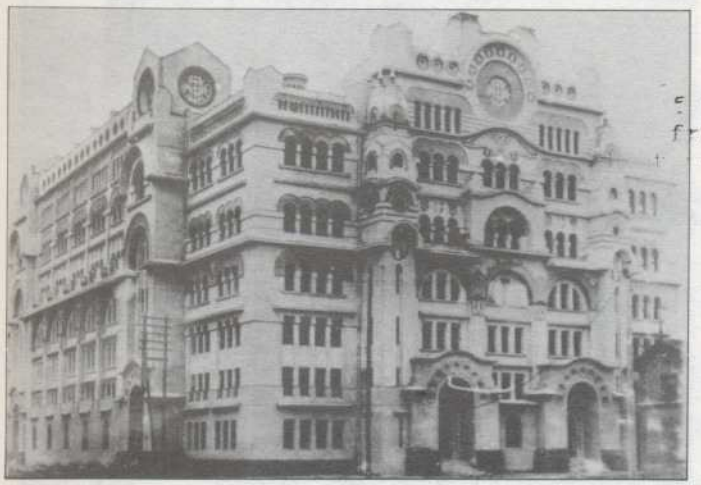
Na projektu sokolskog doma »Matice« u Beogradu (1929–36), Korunović je obiljem heraldičke skulptorske dekoracije postigao željeni romantično-simbolistički efekat, koji je odgovarao želji naručilaca. Međutim, izvedena građevina se dosta razlikovala od tog prvobitnog projekta, pre svega svedenošću dekoracije i delovanjem tzv. praznih površina između redova pravougaonih i lučnih prozora. Ublažavanjem tektonike izduženih lukova, Korunović je ovoj građevini dao nešto mirniji izgled.

Karakteristični Korunovićev ritam lučnih otvora, kao sredstvo olakšavanja i oživljavanja fasada, došao je do najvećeg izražaja na Sokolani u Kumanovu (1931). Ljupkim konturama oblika i kontrastima boja, Korunović je zametnuo živu igru lukova gotovo na svim delovima fasade.

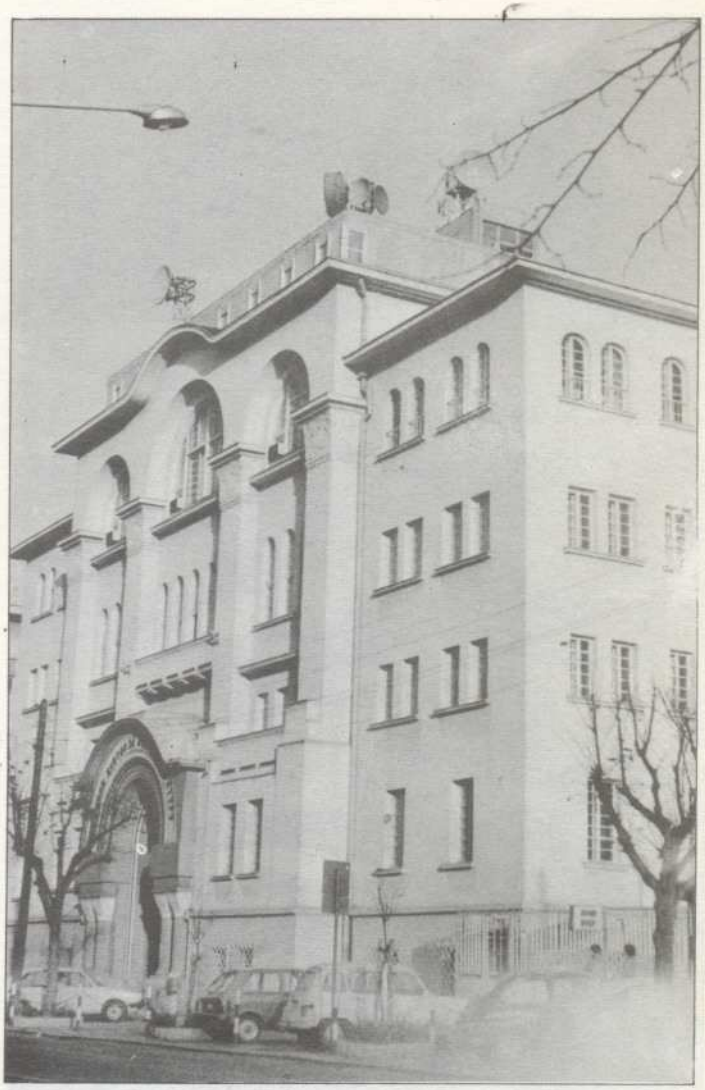
Zbog čega je ritam izduženih slepih lukova ili arkada bio tako često korišćeno sredstvo za oživljavanje fasada u srpskoj romantičnoj arhitekturi između dva rata? Ova vrsta lučnih otvora i niša upotrebljavana je vekovima u arhitekturi kao konstruktivno-dekorativni element. Međutim, pot uticajem secesije i ekspresionizma, u srpskoj romantičnoj arhitekturi posle 1920. godine javljaju se težnje ka



J. Olbrih, *Svadbeni toranj u Darmštatu*, 1907–8.



M. Korunović, *Pošta 2*, Beograd, 1929.



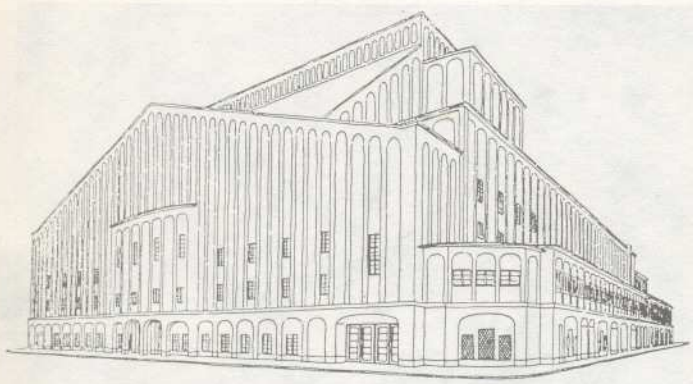
M. Korunović, *»Matica«*, 1935.

snažnijem, monumentalnijem izrazu. Tako ovi tradicionalni lučni elementi postepeno dobijaju uži i izduženiji, pomalo hipertrofiran oblik, koji zračenjem svoje prostorne energije snažno deluje na posmatrača.

Zgrada Pelcigovog Velikog pozorišta u Berlinu (1919) je primer koji pokazuje šta moćna energija, koja izbija iz njene ekspresionističke lučne dekoracije, može da znači za njen izgled. Već sredinom dvadesetih, ovaj popularni ekspresionistički motiv koristi se u srpskoj arhitekturi kao sredstvo »snaženja« i modernizovanja sakralnih i javnih objekata. Korunović je, naročito u crkvenoj arhitekturi, ekspresionistički ritam svojih pročelja zasnivao upravo na tom primeru. Sličan oblik i funkciju izduženi luci imaju i na Marinkovićevom projektu za Ratnički dom, kao i na mnogo mlađem objektu, Igumanovoj palati braće Krstić, istina, u nešto uzdržanijoj, akademiziranoj formi (1936–38).

Ekspresionizam se ispoljio u Srbiji i na nekim spomenicima, koji predstavljaju sintezu skulpture i arhitekture. Ekspresionistički elementi su najvidljiviji na Korunovićevim spomen-obeležjima u Bitolju i na Zebrnjaku kod Kumanova. Korunović je, čini se, već ranije, u nerealizovanom projektu Trijumfalne kapije na Savincu i ekspresionistički modelovanom Pirgu sv. Jovana Vladimira u Ohridu (1929) najavio svoju poslednju veliku temu – fantastičnu arhitekturu spomenika junacima i kosturnica.

Spomenici u Bitolju i Kumanovu su postavljeni u prostoru kao integralni delovi prirodnog pejzaža. Oni su zamišljeni kao monumentalni, evokativni simboli herojstva i pobede srpske vojske u prvom svetskom ratu. Ekspresionistički patos snažno odjekuje iz njihove piramidalne kompozicije. Opažena je sličnost ovih spomenika sa klasičnim ekspresionističkim graditeljskim ostvarenjem Eriha Mendelsona – Ajnštajnovom kulom u Potsdamu



H. Pelcig, *Veliko pozorište u Berlinu*, 1919.

B. Marinković, *Ratnički dom*, 1929.

M. Korunović, *Crkva u Celju*, 1930.

M. Korunović, *Spomenik na Zebrnjaku*

(1920).[3] Romantičarski simbolizam, naglašen na Korunovićevim spomenicima obiljem heraldičke dekoracije, duhovno je daleko od Mendelsonovog modernog koncepta, ali po opštoj arhitektonskoj shemi i skulptorskom tretmanu organskog stabla građevine, ovi projekti su srodni.

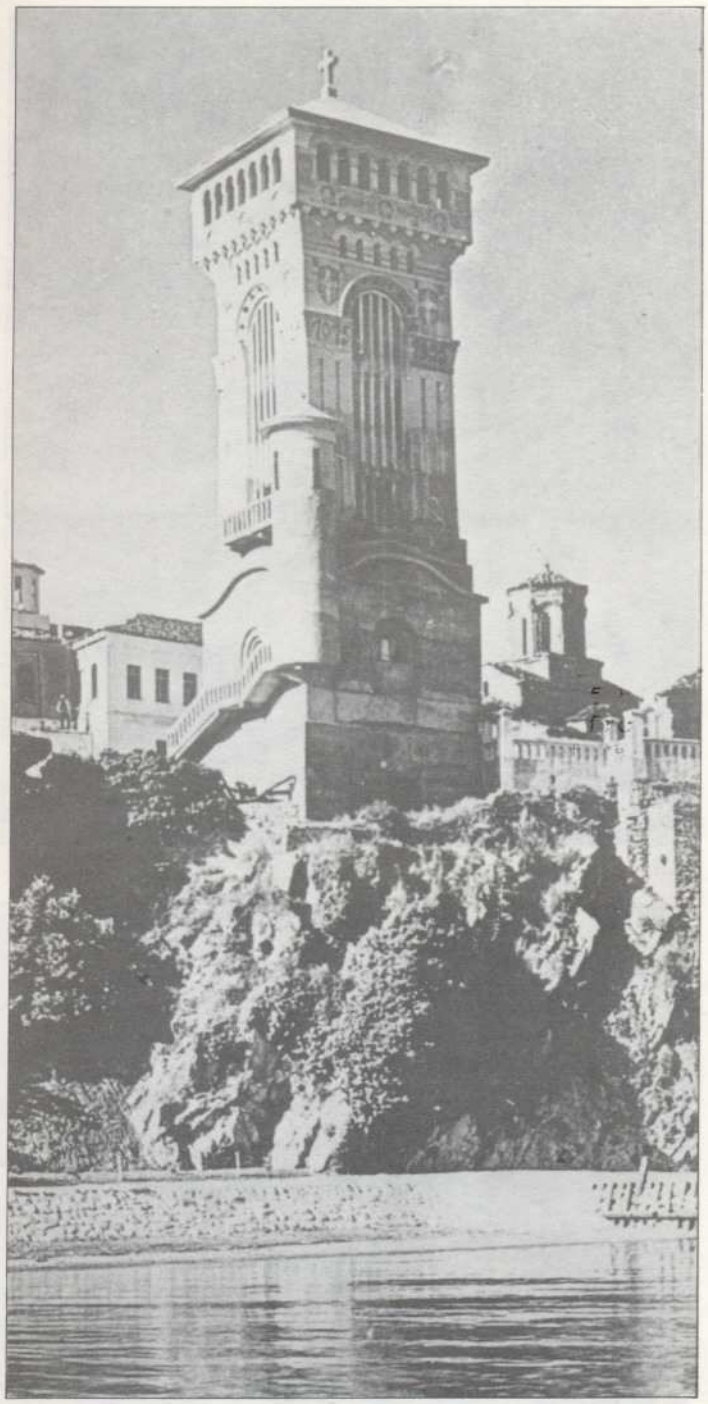
U istoriografiji naše novije arhitekture s pravom je upoređen Zlokovićev konkursni projekat spomen kosturnice na Zejtinliku (1926) sa Lutmanovom Radio stanicom u Kutvijku (1922)[4] Poređenje ova dva projekta može biti arbitrarno, ali je neosporno da su oba zdanja zamišljena po sličnoj likovnoj shemi: čvrstom prizemlju sa snažnim stablom i malim otvorima, karakterističnim za stil ekspresionizma.[5]

Prvi ekspresionistički elementi u srpskoj modernističkoj arhitekturi između dva rata javljaju se u projektima Branislava Kojića i češkog graditelja Jana Dubovog. Kuća arhitekte Kojića u Zadarskoj ulici u Beogradu, iz 1926. godine, ima značaj po tome što se tu ekspresionizam u Srbiji prvi put ispoljio u stambenoj arhitekturi. Zatalasana fasada arhitektove kuće je prilično jasan element ekspresionističke arhitekture. Kojić u svom potonjem modernističkom opusu takvim rešenjima nije bio naročito naklonjen. Neostvareni projekat pijačne hale na Cvetnom trgu u Beogradu, arhitekte Jana Dubovog, jednog od utemeljivača srpske modene arhitekture, sledi sličnu graditeljsku shemu Hale stoleća u Vroclavu – klasičnog ostvarenja nemačkog ekspresionizma, autora Maksa Berga (1912–13). Pored uočljive sličnosti, uočljive su i bitne raz-

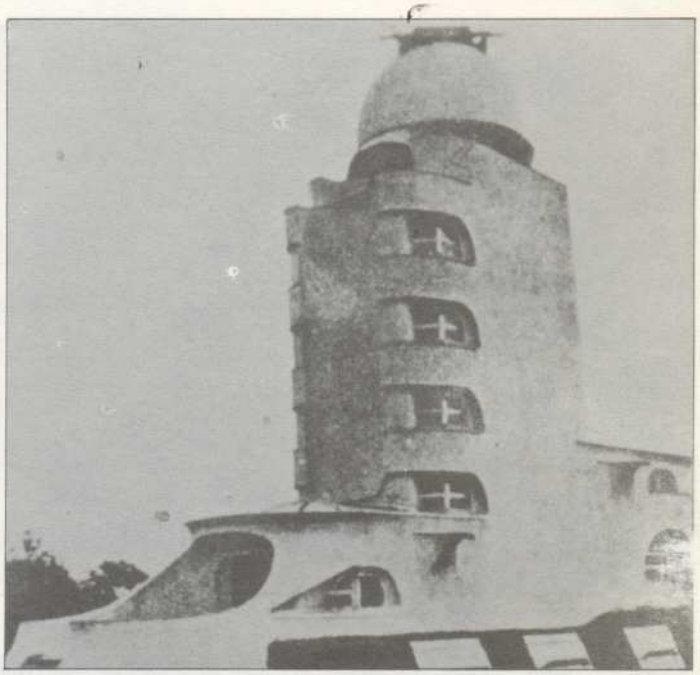
[3] M. Mitrović, Sudbine naših tokova, Politika (Beograd 7.III.1965), 18

[4] Z. Manević, Milan Zloković, Umetnost 59 (Beograd 1978), 41–50

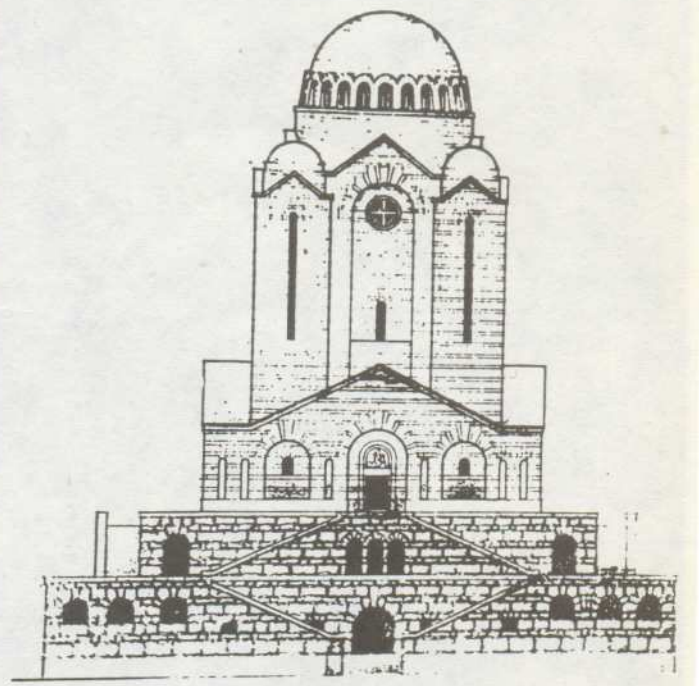
[5] Isto, 45



M. Korunović, *Kula u Sv. Naumu,* 1929.



E. Mendelson, *Ajnštajnova kula u Postdamu,* 1920.



M. Zloković,*Kosturnica na Zejtinliku,* 1926.

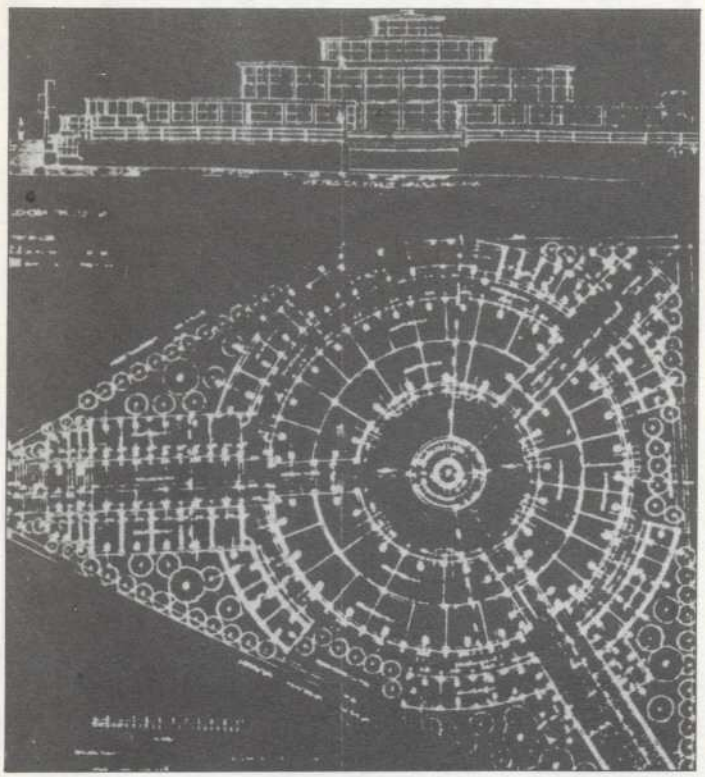
like između ova dva projekta. Za razliku od Berga, Dubovi je jače naglasio funkcionalnu dimenziju unutrašnjeg prostora.[6] Zavod za izradu novčanica Narodne banke (1928) u Beogradu je, pored Brašovanovog paviljona u Barseloni (1929) bez sumnje najnadahnutije arhitektonsko ostvarenje u srpskom modernističkom ekspresionizmu. Projektu ovog funkcionalnog industrijskog objekta arhitekta Josif Najman je prišao vizionarski. Smešten van urbane zone, Najmanov Zavod je jedini objekat ekspresionističkog karaktera u srpskoj međuratnoj arhitekturi koji je izgrađen u autentičnom, živopisnom romantičnom ambijetu – kraj obale Topčiderske reke i s brežuljkom u pozadini.

U poređenju sa Brašovanovim paviljonom u Barseloni, koji, ekspresionističkom transpozicijom popularnog motiva brodskog pramca, varira umetnički simbolizam moderne naučno-tehničke ere, čini se da je Najmanovo vizionarsko, romantično ostvarenje na Carevoj ćupriji zamišljeno maštovitije i razrađenije. I Najman je, naime, poput Brašovana nastojao da izrazi svoje jako ekspresionističko osećanje uneto u ovu građevinu, ali i da iskoristi manje »napadna« i manje pomodna, ekstravagantna graditeljska sredstva. Vrednost Najmanovog ostvarenja ogleda se u integrisanju maštovite arhitektonske forme i prirodnog ambijenta, uspostavljanjem više oplemenjene harmonije u odnosu između betonskog zdanja i šume u pozadini, kao svojevrsnih simbola sveta duha i sveta materije.

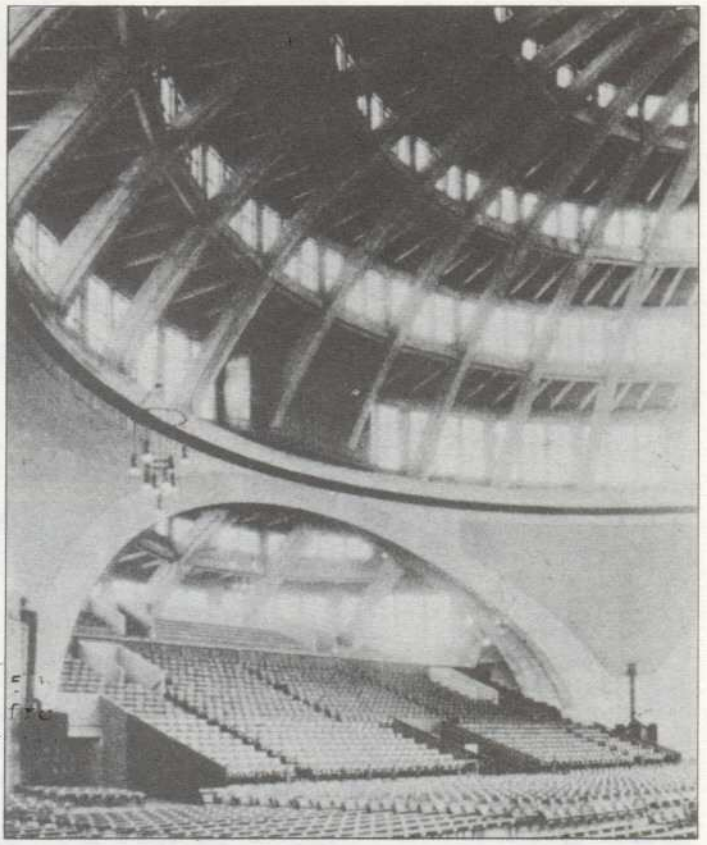
Najman je ostvario delo bizarnog izgleda, koje pobuđuje mistična osećanja. Ekspresionistički oblikovana kula na glavnom pročelju naglašava nestvarnu metafizičku lepotu zdanja. Inače, sam objekat ima osnovu u obliku latiničnog slova »U« i ramovsku konstrukciju od armiranog betona (raspon ramova 10.6 m). Zavod za izradu novčanica u Topčideru je primer

Z. Manević, Jan Dubovi, Beograd, 1985.

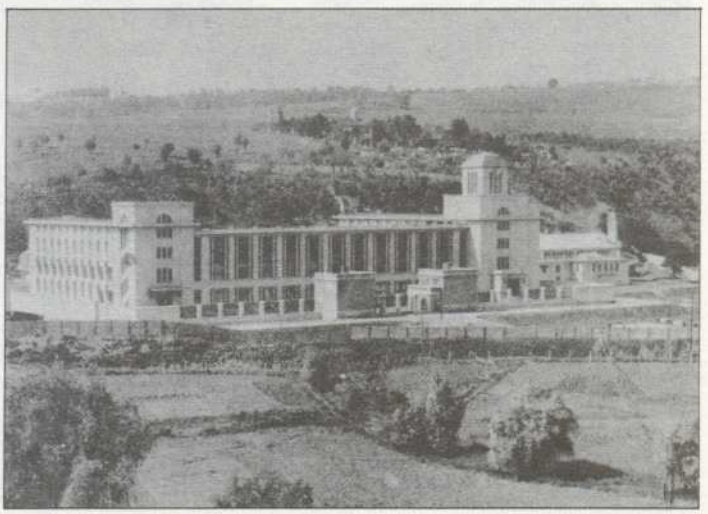
J. M. Lutman, *Radio stanica, Kutvijk*, 1922.



J. Dubovi, *Pijačna hala*, 1928.



M. Berg, *Palata stoleća u Vroclavu*, 1912–13.

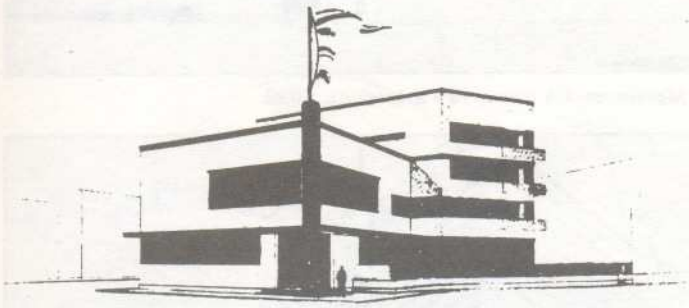


I. Najman, *Zavod za izradu novčanica*, Beograd 1928.

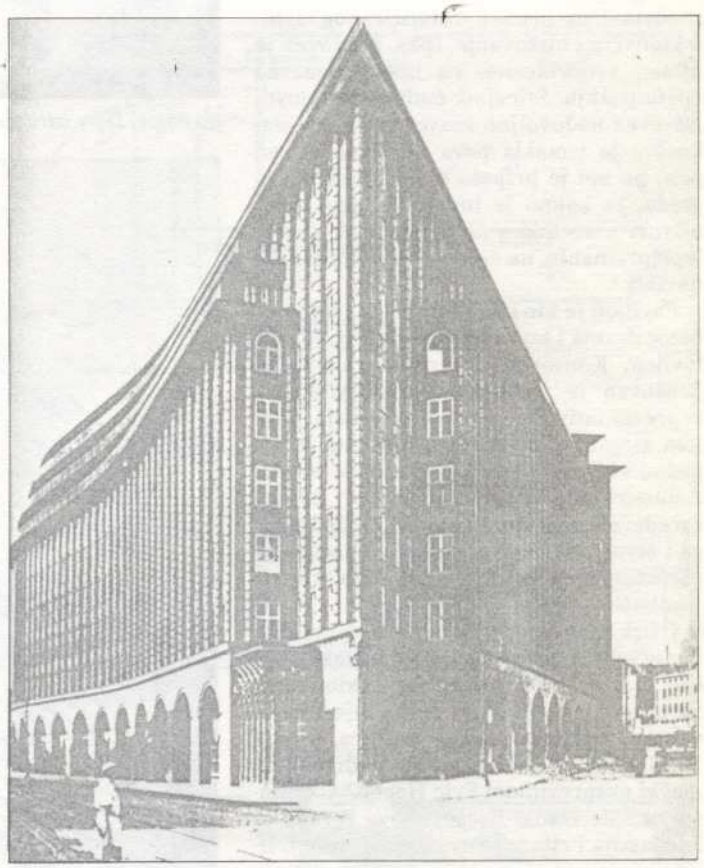
rane primene jednog smelog graditeljskog koncepta, dotad neuobičajenog u srpskoj arhitekturi, po kome struktura određuje oblik objekta. Da vute ramova ne bi smetale na unutrašnjoj strani zida građevine, one su izbačene spolja na fasadu. Simetrija pročelja narušena je kulom iznad glavnog ulaza (koja je služila i kao rezervoar za vodu). Ta ekspresionistički modelovana kula sa piramidalnim, stepenastim krovom, dominira nad celim industrijskim kompleksom i prirodnim ambijentom koji ga okružuje.

Nasuprot mirnoj, skladnoj kompoziciji nižih zona pročelja zgrade, vute ramova istočnog i zapadnog krila ekspresionistički ritmiziraju i dinamizuju bočne fasade, bogateći ih igrom svetlosti i senke. Kontrastom krivih linija ramovskih ispada i prozorskih redova stepenišnih kula, postavljenih u obrnutim pravcima severjug, Najman je na bočnim stranama Zavoda ostvario ekspresionističku asimetričnost, oslobađajući prostornu energiju koja izbija iz sudara sukobljenih elemenata. Zavod nije delo grandioznih dimenzija, niti njegova lepota počiva na emfatičnim ekspresionističkim gestovima. Likovna izražajnost ove građevine proizilazi pre iz tihog, intimnog poetskog nadahnuća graditelja, koje ne zamara i ne opterećuje. U ovom malom remek-delu srpske ekspresionističke arhitekture, Najman je stvorio jedan redak začarani kutak savremenog sveta. U tom jedinstvenom kutku – svetu za sebe, neraskidivim metafizičkim nitima spojeni su svetovi mašte i svet stvarnosti.

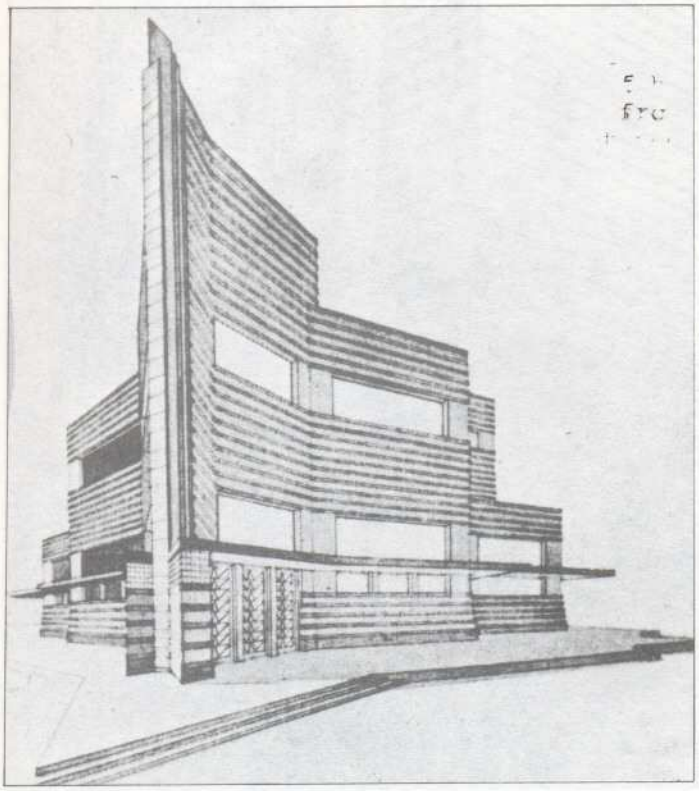
Prvi čisto modernistički projekat Milana Zlokovića – Muzej pomorske straže u Splitu (1928), takođe sadrži elemente ekspresionizma. Zloković je koncipirao oblik Muzeja tako da on naglašava njenu namenu. Ugaoni motiv – klinasti rub izlomljeno aranžirane osnove, podseća na oblik brodskog pramca, popularan motiv u arhitekturi ekspresionizma. Ali po svom bezornamentalnom tretmanu površina



M. Zloković, *Muzej pomorske straže*, Split 1928.



F. Heger, *Kuća Čile*, Hamburg 1923.



D. Brašovan, *Jugoslovenski paviljon u Barseloni*, 1929.

E. Mendelson, *Dvojna vila*, Berlin 1922.

fasade i funkcionalnom rešenju unutrašnjeg prostora građevine, projekat splitskog muzeja je po duhu bliži kubističkim nego ekspresionističkim uzorima.[7]

Pored zgrade Najmanovog Zavoda za novčanice u Topčideru, najznačaniji objekat ekspresionističkog karaktera u srpskoj međuratnoj arhitekturi je, nesumnjivo, čuveni Brašovanov Jugoslovenski paviljon na Svetskoj izložbi u Barseloni, 1929. godine. Iako mu je to bio prvi realizovani projekt u modernom stilu, Brašovan je u njemu postigao najviši domet ekspresionističkog izraza.

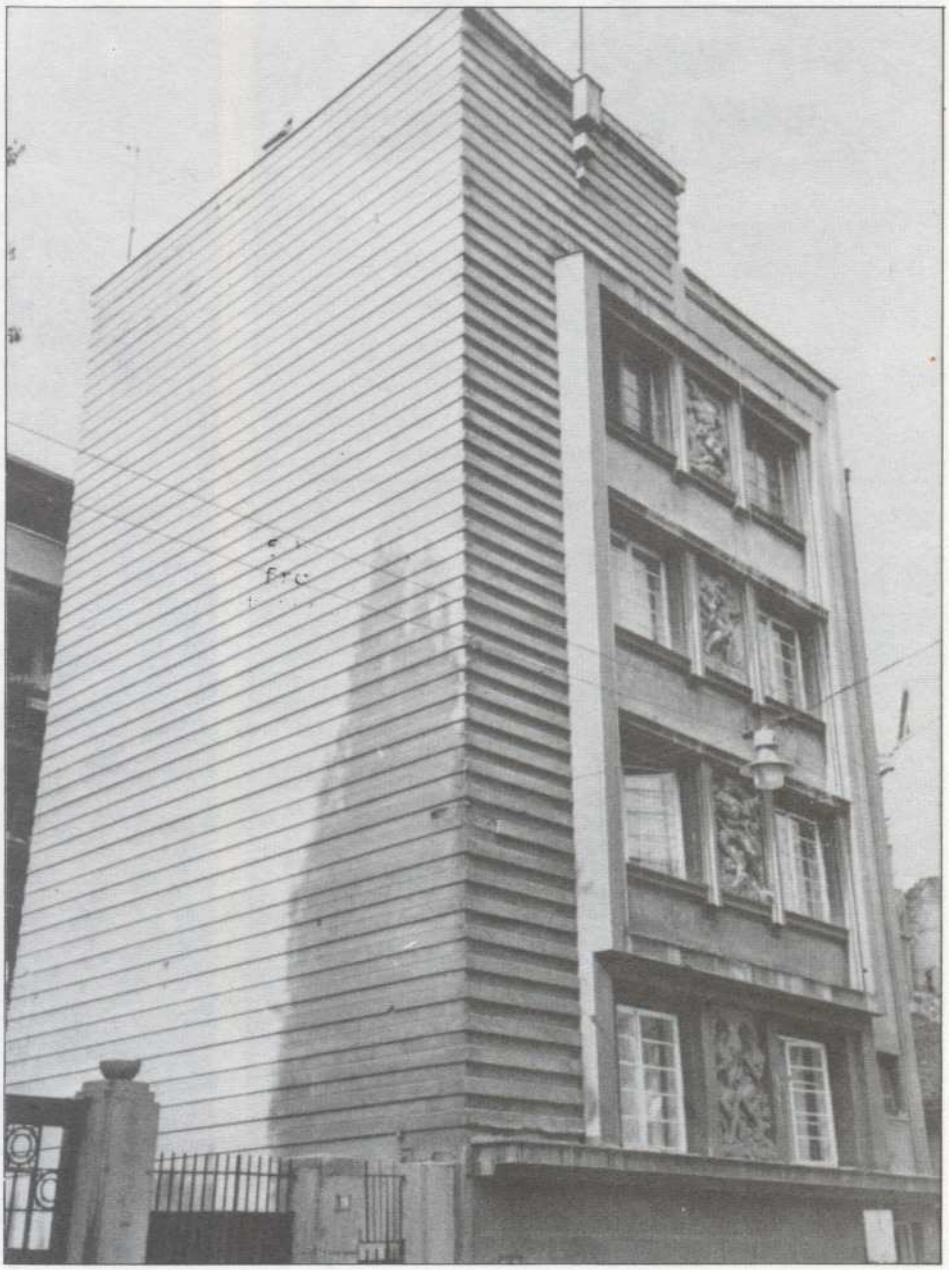
Ekspresionistički koncept Brašovanovog paviljona u Barseloni je u tim prelomnim godinama za svetsku arhitekturu predstavljao primer retardiranog arhitektonskog oblikovanja. Ipak, Brašovan je njime, neočekivano, na izložbi izazvao opštu pažnju. Sticajem čudnih okolnosti, još uvek nedovoljno rasvetljenih, za dlaku mu je izmakla prva nagrada, »Gran pri«, pa mu je pripala druga, utešna nagrada, sa kojom je jugoslovenskoj arhitekturi u svetskim okvirima ipak doneo lepo priznanje, na kakvo ona do tada nije navikla.[8]

Paviljon je bio izgrađen od delova sivobelog drveta i po završetku izložbe je rastavljen. Konturom i linijama paviljona Brašovan je postigao upečatljiv utisak reprezentativnog sajamskog zdanja. Svojom elegantnom formom, paviljon iz pogodne vizure podseća na pramac broda. Asimetričnim komponovanjem delova zgrade, ritmom horizonalnih redova pruga i otvora na širokoj fasadi, Brašovan je ostvario jedan dinamičan, tipično ekspresionistički efekat.

Oštri ugao propetog brodskog pramca bio je tokom dvadesetih godina veka omiljen motiv u arhitekturi ekspresionizma. Sa pravom je učinjeno poređenje Brašovanovog paviljona sa kućom Čilea, koju je 1923. godine u Hamburgu podigao nemački ekspresionist Fric Heger.[9] U odnosu na Čile Haus, Brašovanova zgrada je zdepastija i ritam njenih dekorativnih linija nije ubrzan snažnim vertikalnim akcentima, koje srećemo na Hegerovoj građevini. Ali, glavni ulaz Brašovanovog paviljona je, poput Hegerovog, flankiran sa dva ornamentisana stupca.

Nije neobično što je Brašovan u Hegerovom delu našao uzor. Atraktivno Hegerovo hamburško rešenje nadahnulo je, uostalom, i jednog Berensa, koji se »poslužio« istim motivom u svom Hotel-projektu za Brno (1926). Mogući Brašovano-

D. Babić, *Dom udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata*, 1930.



D. Babić, *Dom udruženja jugoslovenskih inžinjera i arhitekata*, 1930.

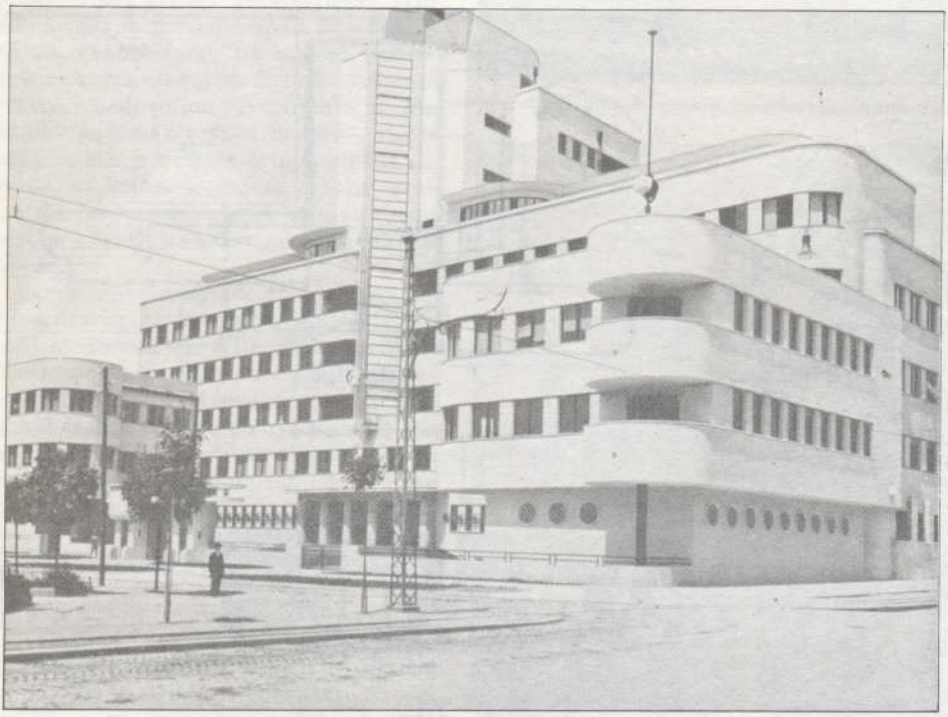
[7] Z. Manević, Milan Zloković 49

[8] Prema tvrdnji samog Dragiše Brašovana objavljenoj u intervjuu »Dugi« (27.11.1964), o dodeli prve nagrade na izložbi odlučio je skandal. Naime, kada je kao najuspelije arhitektonsko rešenje proglašen Brašovanov paviljon i kada je već dobio »Gran pri«, nemački arhitekt Mis van der Roe je izvršio pritisak na žiri da promeni odluku. Podnevši žalbu, on je uspeo da pokoleba pojedine članove žirija, koji je ubrzo promenio odluku o pobedniku i to u Misovu korist! Time je prva nagrada, umesto našem autoru, dodeljena mnogo slavnijem i »uticajnijem« nemačkom graditelju.

[9] Z. Manević, Delo arhitekte Dragiše Brašovana, Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske (Novi Sad, 1970), 187–208.

nistički akcentovao oštri ugao, postavljanjem uske trouglaste konveksne površine po vertikali čeonog pročelja, koja smenjivanjem redova prozora i horizontalnih pruga korespondira sa staklenim površinama na uglovima fasade. Kontrastom vertikale oštrog preseka konveksne mase i vodoravnih streha prizemlja i sprata, Babić je u potpunosti oživeo ovaj, u suštini prelazni, hibridni akademsko-modernistički objekat.

Početkom tridesetih godina u srpskoj modernističkoj arhitekturi se javio novi trend u oblikovanju osnova građevina, kojeg karakteriše napuštanje tradicionalnih pravougaonih i kvadratnih planova u



D. Brašovan, *Komanda ratnog vojnog vazduhoplovstva*, Zemun

korist slobodnijih, samostalnijih načina aranžiranja tlocrta. U osnovama nekih projekata i objekata Dragiše Bašovana, Miladina Prljevića i Branislava Kojića, vidljivi su elementi karakteristični za arhitekturu ekspresionizma i De Stila: lomljeni, trolisni ili potkovičasti planovi, krive linije i zaobljeni podužni kubični volumeni.

Sem u tlocrtu, ovi projekti nemaju izraženije ekspresionističke elemente u kompoziciji. Ekspresionizam je u njima ublažio tvrdoću oblika arhitektonskog purizma i internacionalnog stila. Brašovan je, čini se, jedini graditelj koji je duh ekspresionističkog nasleđa uneo u svoje originalno rešenje palate Dunavske banovine u Novom Sadu.

Zgrada zemunske Komande Ratnog vazduhoplovstva (1935) je, uz Banovinu, poslednji objekat u srpskoj međuratnoj arhitekturi na kojem su prisutni elementi ekspresionizma. Ovu građevinu monumentalnih razmera Brašovan je zamislio na originalan način. Komponovao je osnovu u obliku aviona, a fasadu je razdelio na blokove sa zaobljenim krajevima, između kojih u centru dominira visoka kula, akcentovana oštrim uglovima. Brašovan nije podredio sporedne delove fasade glavnoj, već je njenim razuđivanjem postigao da ona ima više akcentovanih mesta.

Glavnu fasadu postavio je frontalno prema gradskom trgu. Horizontalno povlačenje razvučene, zaobljene mase zdanja na završecima se rasplamsava u evokativni simbol, u ekspresivni znak. U centru čeone mase simbol letilice ili samog Ikarusa je možda ponešto deskriptivan. Krila zgrade podsećaju na Ikarusova krila, ali ne u letu, već iznemogla, savijena u blagom luku, pre pada. Ipak, u strukturi ove građevine, sukob »unutrašnjih« sila nedvosmisleno tinja. Sva ta neiskorišćena energija, svojevrsni unutrašnji katapult, ne pogađa posmatrača, ne zamara ga, kao, što, uostalom, i simbolizam fasade na zanemaruje funkciju i ne opterećuje konstrukciju zgrade.

I na ovoj građevini je ponovljen popularni motiv brodskog pramca (u centru čeone mase), ali u funkciji drugačije asocijacije – aviona umesto broda. Sličnost između čeonog motiva fasade KRV u Zemunu i Babićevog Doma UJIA iz 1930. godine je više nego očigledna, što pokazuje da su između srpskih arhitekata, pored srodnih stilskih sklonosti, postojale i jake uzajamne veze.

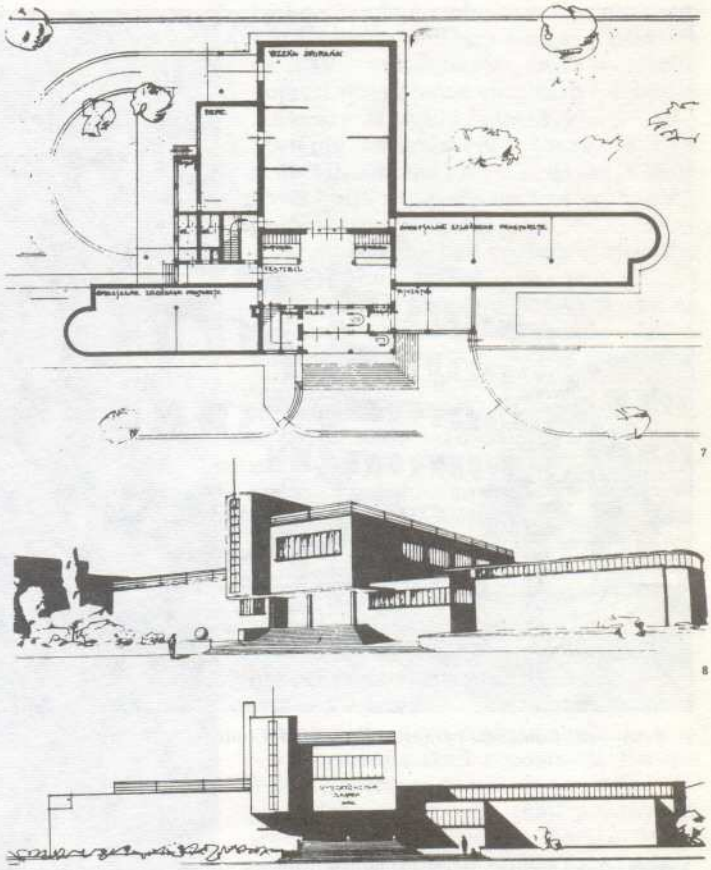
vi uzori su i vila u Šarlotenburgu Vest-Endu, autora Eriha Mendelsona, kao i dve Losove kuće iz 1928. godine, Španer u Beču i projekat za kuću Zozefine Beker u Parizu. Mendelsonova kompozicija je Brašovanu bliska po isturenim, plastično raščlanjenim usecima fasade, u čijoj obradi je primenjen horizontalni ritam pruga i otvora. Ista svetlo-tamna kompozicija horizontalnih pruga u obradi fasade zapaža se i na Losovim projektima.[10] Romantično-ekspresionistički motiv oštrog ugla vidljiv je i na Brašovanovom projektu Radničke komore u Novom Sadu, čije je građenje završeno 1930. godine. Svojim razuđenim, slojevitim fasadama i akademskom skulpturom na zapadnom pročelju, ovo delo ostavlja pomalo staromodan, scenografski utisak. Modernistički metodi ni na ovom objektu nisu bili primenjeni na dosledan način, onako kako su to činili »konsekventniji« Brašovanovi savremenici. Ipak, treba imati u vidu da je projekat Komore nastao pre paviljona u Barseloni, u vreme kada je Brašovan još uvek gradio u prelaznom stilu, između akademizma i modernizma.

Brašovanov modernistički ekspresionizam je u mnogo čemu romantičarski obojen, opterećen graditeljskim nasleđem XIX veka, koje mu je sp tavalo slobodu mašte. Ipak, duh ekspres oniz a u Brašovanovom modernističkom stvaralaštvu, tako prisutan u njegovim prvim ostvarenjima u novom stilu, nije bio prolazan. On se zadržao i ovaplotio i u nekim od objekata koje će Brašovan sagraditi tokom četvrte decenije veka.

U ranom modernističkom opusu Dušana Babića, u nekim projektima opažaju se tragovi ekspresionizma. Modernistička fasada Doma udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata, Babićevog konkursnog projekta iz 1930. godine, predstavlja skromnu interpretaciju popularnog motiva brodskog pramca. Babić je ekspresio-

[10] Isto.

M. Prljević, *Restoran*, 1930.



D. Brašovan, *Banovina*, N. Sad

B. Kojić, *Paviljon u Zagrebu*, 1930.

MOMENT 17

Časopis za vizuelne medije

Cena 50,00 dinara

Teorija slike / Ivan Picelj / Nova makedonska umetnost / Lucius Grisebach / Lee Scott Theisen / John Phillips / Attersee / Marija Dragojlović / Opus 4 / Dragan Papić/ Arhitektura / Video / Strip / Film / Izložbe / Publikacije