

ИЗМЕЂУ СТВАРНЕ И КОНСТРУИСАНЕ ИСТОРИЈЕ: КЉУЧНЕ ЛИЧНОСТИ И ШКОЛЕ, ГРАНИЦЕ И ГЛАВНИ ТОКОВИ НОВИЈЕ СРПСКЕ АРХИТЕКТУРЕ

АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ

САЖЕТАК:

У архитектонској историографији Србије, устаљени методолошки принципи се ретко преиспитују, чак и када се покаже да је њихов сазнајни капацитет исцрпен. То нарочито важи за превазиђене начине класификовања, периодизовања и вредновања градитељских опуса, због чега је неопходно понудити оне који су научно целисходнији. При шаблонизованом приказивању архитектонске историје, највећи проблем ствара пренаглашавање улоге кључних личности, школа и главних токова (преузимано по инерцији или из убеђења), од којих зависи и схватање граница националне градитељске културе. Због тога би управо те распрострањене конструкте најпре требало разобличити.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историографија, новија српска архитектура, конструкције, кључне личности, главне школе, границе, главни токови

ABSTRACT:

In the architectural historiography of Serbia, established methodological principles are rarely re-examined, even when evidence exists to show that their cognitive capacity has been exhausted. This is especially true for outdated ways of classifying, periodizing and evaluating opuses, which is why it is necessary to offer more scientifically expedient methods. In the heavily framed presentation of architectural history, the biggest problem is the overemphasis of the role of key figures, schools and trends (resulting either from inertia or out of conviction), on which our understandings of the boundaries of national architectural culture rely. And, therefore, it is precisely these established and widespread constructs that should first be dismantled.

KEYWORDS: historiography, modern Serbian architecture, constructs, key figures, main schools, boundaries, main currents

Увод

У архитектонској историографији Србије, устављени методолошки принципи се ретко преиспитују, чак и када се покаже да је њихов сазнајни капацитет исцрпен. То нарочито важи за превазиђене начине класификовања и вредновања градитељских опуса, због чега је неопходно понудити оне који су научно целисходнији.¹

Овом приликом подвргавамо критици најувреженије стереотипе и шаблоне, без намере да их прикажемо као искључиво штетне, већ да потцртамо њихову сазнајну лимитираност. Међутим, конструктивно превазилажење ограничавајућих конвенција није лако спровести, јер се у пракси споро и недоследно потискују. Није пожељно да се превладају издвојено, изван ширег контекста интерпретативне методологије у којој су укалупљени, већ истовремено и обједињено, пошто се у историографији деценијама преплићу.

Потреба за ревизијом проблематичних конструката јавља се већ у периодизовању новије српске архитектуре (1690–2020),² која се посматра као бескрајна концептуална целина упркос променљивости стила, што само по себи изазива контроверзе. Без пандана у међународним оквирима, таква укрупњена периодизација, у којој се повезују старо и садашње, заслужује темељито преиспитивање. Исто важи и за поимање граница распрострањања српске архитектуре, где се смењују принципи *контракције* и *дилатације*. Према првом, стриктно се везују за простор данашње Републике Србије, а путем другог се проширују и на градитељство Срба у дијаспори. У дубљој историјској перспективи, уз постојеће, оба принципа се односе и на државе које више не постоје.

Поред тога, за спољне упливе у архитектуру Србије најчешће се користи вишезначни термин *утицај* или синтагма *усвајање стилских образаца* (што се пре може показати, него емпиријски доказати), уместо да се посматрају као тековине знатно сложенијих *културних трансфера*. Премало се одмакло и у истраживању перцептивне географије српских архитеката, која је несумњиво шира од

оне која је до сада препознавана (национални и источнохришћански средњовековни, медитерански и централноевропски модерни контексти као узорни).

Отуд би поједностављено сагледавање појава у новијем српском градитељству требало превазићи увођењем објективнијих мерила, проистеклих из дубљег понирања у уметничке светове генерација архитеката, не само одабраних личности. То не подразумева коренито превредновање досадашњих закључака у маниру архитектонске контраисторије Бруна Зевија [Bruno Zevi],³ већ превазилажење површног минимализма који слаби ефекте научног рада.

При шаблонизованом приказивању архитектонске историје, највећи проблем ствара пренаглашавање улоге *кључних личности, школа и шокова* (предузимамо по инерцији или из убеђења), од којих зависи и схватање *граница* националне градитељске културе. Због тога би управо те конструкте најпре требало преиспитати.

Култ кључних личности

Темељне фазе у раду архитеката који су се за живота стваралачки наметнули, историографи олако преносе на приказе колективних прегнућа, успостављајући вредносну хијерархију са њима на челу. На тај начин се одржава некритички култ *кључних личности*, за које се безусловно сматра да су усмеравале целокупне архитектонске токове, укључујући и њихово територијално распрострањање.

Уместо да се сагледава у слојевитом колективном формату, развој струке се посматра као процес који предводе харизматични појединци окружени *йоборницима*. Тиме се ствара преуска, у бити конструисана слика о архитектонској сцени минулих раздобља, у којој аутори не делују аутономно, већ као организована интересна група окупљена око лидера, по принципу доследног истомишљеништва.

Такво поједностављено гледање на новију градитељску прошлост одржало се до данас, потхрањујући логички априоризам и детерминистички конструктивизам у њеном приказивању, према којима *водећи* (најауторитативнији и условно

најиновативнији) ствараоци одређују развој струке. Следе их лојални савременици и амбициозан подмладак, док их неистомишљеници игноришу на своју штету (због чега и *заостјају*). На тај начин се склапа пожељна и селективна, али не довољно објективна и целовита слика о унутрашњој хијерархији архитектонске струке.

У тако сведеној слици, сви аутори који су одступали од утврђеног *главног тока*, својом *кривицом* осуђени су на заборав. При томе се духовна констелација времена и културни трансфери који су га обележили неосновано заобилазе, будући да нису одредили пут харизматичних *предводника*. Као да *кључне личности*, истакнуте још у свом времену или препознате са дистанце, архитектонску сцену уређују самовољно, а да улога стручне већине, просвећених наручилаца, уметничке публике и културне традиције нема суштинског значаја.

Отуд се и укалупио једнострано наратив према којем развој струке првенствено зависи од стваралачке виталности *кључних* еманципатора, уместо од њене дубље кохезије и институционалне развијености. Њихова улога се преувеличава као морално неупитна, уметнички неприкосновена и визионарски далековида, која не познаје застоје у узлазној еволуцији. Тиме се и тренутак када *кључне личности* одлазе са историјске сцене представља као *кризни љубиљак ослонца*, због којег је национална архитектура принуђена да се престроји из *јочешка* и потражи новог предводника. На тај начин се архитектонска струка обесмишљава као вишечлана организација, у културној меморији минимизирају њена колективна прегнућа, у корист индивидуа које се на *јрону* смеђују, водећи је у *исправном* смеру.

Кретање кроз живот и струку *кључних личности* приказује се као процес *јреко јрња до јризнања*, где се трновитост клишеизирано правда неразумевањем конзервативног окружења. Међутим, по стицању престижних позиција и простора за *неомешано* испољавање, напомиње се да више нису морале да трпе компромисе и да се свима доказују, већ само да разрађују *јушоказне* програме. Зато се и њихова дела из формативних стваралачких фаза најчешће приказују *експерименталним* (чак и када

то нису), јер је пожељно створити слику о луталачко-истраживачкој припреми за будуће *златно доба*, испуњено концепцијски кристалисаним решењима, којима се не проналази ниједна мана. Зато се и њихове тековине из *златног* периода рада редовно приказују као парадигматичне и неупитне, иако по многим атрибутима заслужују критику (што није само манир српске историографије).

На велика врата је уведен и произвољан волунтаристички принцип да је свако ко је изабран за историографско представљање непобитно *успешан* и уметнички *заслужан*, а тиме и вредан пажње,⁴ при чему се разлози за закаснелу афирмацију правдају спољашњим опструкцијама, уместо да се траже у реалним дометима приказаног опуса. Култ кључних личности се деценијама рефлектује и на критериологију заштите споменика културе, која је након *култа старине* развила *култ знамених личности* као пресудан за вредновање градитељског наслеђа, не водећи се увек мерилом *уметничкој квалитету*.⁵

Израз из стега детерминистичког конструктивизма огледа се у одбацивању уврежених стереотипа већ током примарног истраживања, како би се на основу прикупљених информација потпуније разоткрио унутрашњи свет изабраних стваралаца,⁶ без потребе да им се приписују улоге које нису имали, нити да се натегнуто сврставају према критеријумима превазиђених идеолошких матрица и интерпретативних стратегија.

Уз то, вечитим истицањем субординираног односа *учиољ-ученик* и улога талентованих сарадника се потцењивачки своди на *следбеничку*, тако што им се као главна референца вечито потцртава поборничка позиција унутар курса који је одредио харизматични ауторитет. Такав критериолошки априоризам често проистиче и из искреног уверења да су једино *кључне личности* профилисале и водиле струку, а није она као колективитет усмеравала и рангирала њих, на пољу архитектонске едукације, теорије и праксе.

И када се разматра допринос уметничких група, удружења и установа у којима су архитекти партиципирани, редовно се истиче улога *кључних*

личности у њиховом унапређивању, иако извори показују да нису биле у свему реформаторски настројене. Све ово одражава висок степен клишеизације у описивању архитектонске прошлости, при чему се колективни доприноси постављају иза учинака *свестираних еманципаторских*.⁷

Фундаменталну улогу личности у развоју нове српске градитељске културе нагласио је Никола Несторовић у сећањима из 1937. године, који их је пре објединио генерацијски него персонално и програмски.⁸ Његов син Богдан се у наредним деценијама више фокусирао на распрострањене стилске матрице, просторне системе и грађевинске типове,⁹ не улазећи подробније у личне светове заслужних архитеката. Као заступници *интерпретације историје уметности*, Дејан Медаковић, Миодраг Јовановић и Бранко Вујовић су архитектуру посматрали као тековину духовне констелације времена, тесно је повезујући с развојем осталих ликовних уметности, а не као самостални ентитет изван њих, што су наставиле генерације истомишљеника. Са друге стране, описујући градитељску делатност Константина Јовановића, Љиљана Бабић је показала да се синтезни закључци о архитектонским периодима не могу доносити пре појаве монографија о њиховим *кључним личностима* (у које спада и приказани аутор).¹⁰ Отуд су и Миодраг Коларић и Дивна Ђурић Замоло инсистирали на *традицијелности*, уместо на *традицијелности*, подвлачећи улогу продуктивних појединаца у друштвеној афирмацији струке.¹¹

Негујући монографски приступ у тумачењу појава у савременој архитектури, Никола Добровић је оформио апологетски култ *предводника* и *борника*, стављајући акценат на утемељиваче светског модернизма,¹² а мање на модернизам као колективни покрет у којем су партиципирале хиљаде светских архитеката. Тај манир се због великог Добровићевог ауторитета, као универзитетског професора и академика, пренео на многобројне тумаче развојних токова српске архитектуре.

Након што је на почетку издвајао *ионице* модерне архитектуре Београда, угледајући се на Николауса Певзнера [Nikolaus Bernhard Leon Pevsner],¹³

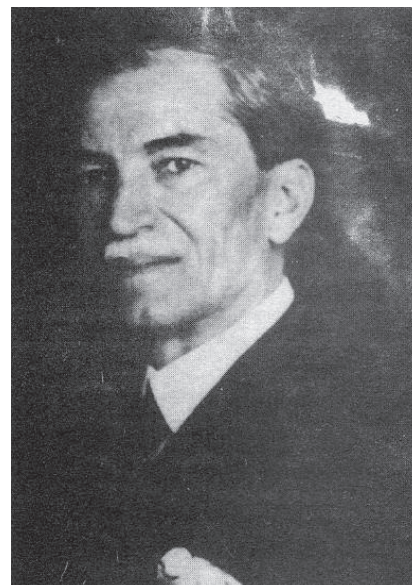
Зоран Маневић је крајем шездесетих година у историографији први објединио индивидуалистички и колективистички принцип, који су усвојили истраживачи са којима је сарађивао.¹⁴ Међутим, свестан стања у архитектонској хијерархији социјалистичког раздобља у којој су *кључне личности* стваралачки и идеолошки доминирале, био је принуђен да многе опусе прикаже монографски афирмативно (збирка огледа *Наши* неимари, с почетка осамдесетих, и едиција краћих монографија о добитницима Велике награде Савеза архитеката Србије, из деведесетих и с почетка двехиљадитих), што не значи да те личности није имплицитно критиковао, долазећи с појединима и у сукоб. Генерације научника које је подстакао да се баве градитељском историјом прошириле су методологију истраживања индивидуалних и колективних стремљења.

Култ *кључних личности* у српској градитељској култури потхрањује и Српска академија наука и уметности, стављајући акценат на архитекте из свог чланства (31), међу којима има неспорних *предводника* струке, али и стваралаца који је нису знатније задужили, за разлику од изузетно заслужних, али неправедно заобиђених – Константина Јовановића, Николе Несторовића, Јована Илкића, Момира Корунковића, Милутина Борисављевића, Милана Злоковића, Димитрија М. Лека, Милорада Мацуре, Уроша Мартиновића, Мате Бајлона, Алексеја Бркића, Михајла Митровића, Александра Ђокића, Александра Кековића, Предрага Цагића, Спасоја Крунића, Бранислава Јовина, Миленије и Дарка Марушића. И чињеница да ниједна архитектура у нас није постала академкиња (за разлику од БиХ и Хрватске), видно девалвира критеријуме те институције у јавности. Са друге стране, културолошка позиција архитектата чији је део опуса девестиран у ратовима и након њих (Момир Корунковић и Богдан Богдановић), манихејски се мистификује као *уклеја*, иако су пре *уклеја* они који су њихова дела рушили. При томе се занемарује чињеница да су обојица за живота били изузетно уважавани, као и да већина њихових грађевина и данас опстоје *in situ*.

Култ главних личности утиче и на селекцију аутора приказаних у лексиконима српских архи-



Сл. 1. Момир Коруновић, 1883–1969,
из њородичне заостйавишиине



Сл. 2. Никола Несйоровић (1868–1957).
Извор: Музеј града Београда

теката и уметничким енциклопедијама. Након што је 1972. кроз уједначене приказе издвојено сто од 1900. до 1970. године,¹⁵ а 1994. тек четрдесет два врхунска имена у двадесетом веку,¹⁶ у лексикону српских архитеката деветнаестог и двадесетог века из 1999. године тај број је видно увећан,¹⁷ да у би у последњем приређеном лексикону из 2008. године¹⁸ обухватио преко четири стотине имена (заједно са ауторима из Црне Горе).¹⁹ Истовремено је у архитектонској енциклопедији Београда деветнаестог и двадесетог века, умногоме оправдано, издвојено сто шездесет шест заслужних имена.²⁰ Међутим, индикативно је да су у већини таквих публикација кључне личности добиле и по десет пута исцрпније јединице од осталих аутора.

И еволуција приређивања монографија о знаменитим архитектурама новијег доба потврђује култ кључних личности, који су неретко потхрањивале и оне саме (или њихови наследници и поштоваоци), притисцима на биографе, на штету стваралаца из *другог* плана. Тако су од краја осамдесетих до почетка двехиљадитих приоритети искључиво били резервисани за *предводнике* међуратног градитељства – Милана Злоковића, Драгишу Брашо-

вана, Момира Коруновића, (сл. 1) Бранислава Кочића, Николу Добровића, Јана Дубовог, Александра Дерока, Момчила Белобрка, Петра и Бранка Крстића, о којима су публиковане прве монографије и најопширнији чланци. Међутим, омасовљавањем историографског кадра, с временом су објављене монографије и каталози о пројектантима који су били у њиховој сенци, упркос немалом доприносу: Милану Минићу, Николају Краснову, Григорију Самојлову, Ђорђу Табаковићу, Светозару Јовановићу, Александру Медведеву, Јулијану Дјупону, Рајку Татићу, Момчилу Тапавици, Војину Симеоновићу, Јосифу Најману и Василију Андросову. У исто време објављено је само шест о архитектурама афирмисаним пре 1918. године (Николићу, Инкио-стрију, Рувидићу, Маслаћу, Јовановићу и Несторовићу) (сл. 2), али и мноштво о ствараоцима после 1945. године (Милорад Маџура, Михајло Митровић, Иво Куртовић, Богдан Богдановић, Алексеј Бркић, Александар Ђокић, Станко Мандић, Мате Бајлон, Божидар Петровић, Михајло Чанак, Стојан Максимовић, Александар Радојевић, Марио Јобст, Мустафа Мусић, Милан Марић, Спасоје Крунић, Павле Жилник, Борис Подрека, Милорад Мили-

драговић, Бора Радусиновић и др.), од којих су поједини сарађивали у њиховој припреми. Почело је и да се пише о заслужним архитекткињама, али ретко у монографском формату. Култ *великана* се јача и путем репрезентативних монографских изложби, од којих се издвојила *Константиин А. Јовановић, архитекта великој формати*,²¹ као и недавна колективна са индикативним насловом *Великани српској традицији од Инцинирске школе до данас*.²²

У натегнуто склопљеној слици, која није заснована на темељитом увиду у опусе свих, већ само у рад *кључних личности* међу десетинама знаменитих, потискују се аутори који су од главних токова одступали нудећи алтернативна решења. То важи и за неутралне, који се нису уклапали у мејнстрим, нити у његову опозицију, због чега су били осуђени на безначајну маргину, а да њихов допринос није ни иницијално сагледан. Међутим, и као такви фигурирају у архитектонској лексикографији, јер се њихов опус од јавности не може сакрити. Али с протицањем времена, пошто се о њима опширно не пише, њихове јединице се скраћују или потпуно ишчезавају. Такво парцијално и дискриминаторско одношење би требало превазићи, а уместо култа *кључних личности*, истицати експерте за различите типове зграда у Србији, који нису запостављали уметничку компоненту.²³

Иако је деценијама изграђиван став да је новија српска архитектура суштински *ауторска*, са крхким генерацијским, идеолошким и уметничким повезаностима,²⁴ то се негативно одражава на истраживање њених колективних прегнућа. Без обзира на то колико су поменуте представе оправдане, на историографима је да евидентиране опусе сагледају равномерно и упоредно, у контексту епоха које су се смењивале од 1690. до 2020. године. Подстицајно је што се архитектонске тековине последњих година посматрају и у склопу шире визуелне културе.

Нагласком на ауторе и њихове биографије, пре него на развој струке као колективитета који почива на унутрашњој размени и преплитању идеја, историографи *a priori* ограничавају предмет свог

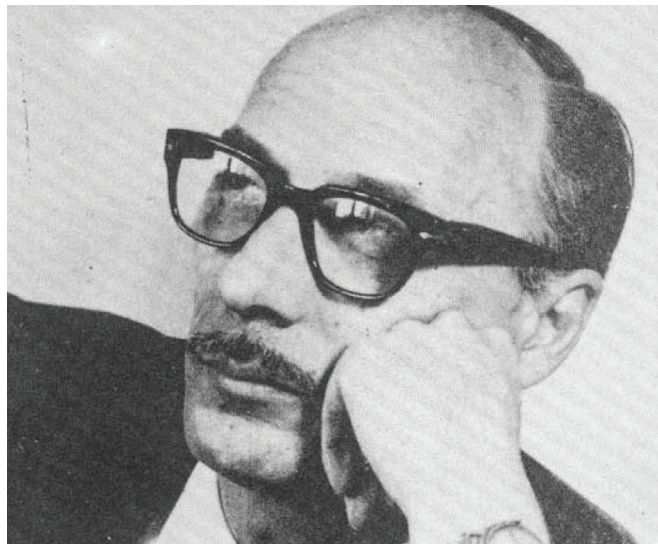
проучавања, као и укупну методологију критичког тумачења. Не чуди отуд што већина нагиње монографским уместо синтезним и расправним темама које траже далеко већи херменеутички напор. Због тога се и манир монографског посматрања детерминистички преноси у приказе општег стања у архитектонској струци, доприносећи да дела *кључних личности* представљају параметре за вредновање рада других. Тиме је у нормативној равни тумачења успостављена крута једностраност, која ће се веома тешко превладати.²⁵

Култ главних школа

Архитектонске школе се у домаћој историографији схватају двојачко – као акредитоване академске институције и начини неформалног груписања архитектата на одређеном простору, најчешће граду или регији.²⁶ Тако диференцираним скупинама се приписује стремљење ка заједничким циљевима, сродније у методу него у облицима. Када се улога одређене градске или персоналне школе у архитектонској публицистици отворено глорификује (најчешће из пера њених припадника), по правилу се истичу *велика слобода* у тумачењу проklamованих метода и *демократијичности* у понашању харизматичних предводника.

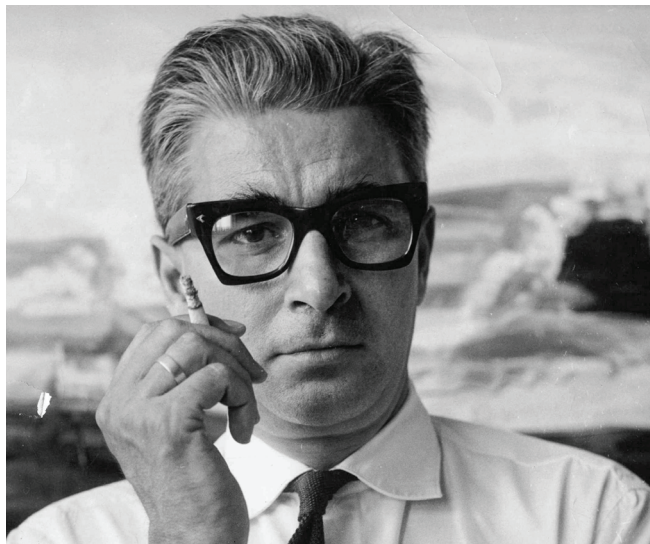
У почетку су школе идеализовано приказиване као хомогене групе истомишљеника, да би се постепено открила и њихова унутрашња неслагања која су водила програмским разилажењима. Отуд неформалне школе не би требало приказивати као искључиво кохерентне и недогматичне, јер је унутар њих било и непродуктивних смерница, па и оних који су водиле окамењивању полазишних принципа.

Уз то, *београдизација* српске архитектонске историографије, без обзира на дисеминацију идеја коју је београдска школа константно вршила, не допушта да се концептуална самосвојност њених регионалних огранака (новосадске, приштинске и нишке школе, које су с временом добиле архитектонске факултете), акцентује у научним освртима. Иако су те регионалне школе концепцијски и ка-



Сл. 3. Алексеј Бркић (1922–1999).

Извор: Архив Алексеј Бркић



Сл. 4. Бојдан Бојдановић (1922–2010).

Извор: Архив САНУ

дровски проистекле из београдске, према важећим сазнајним параметрима, њихову индивидуализацију не би требало доводити у питање, поготово што су развијале унутрашњи дијалог и стваралачку хијерархију на основу локалних учинака. Са друге стране, у представнике *београдске школе* се олако сврставају и архитекти који студије нису завршили у престоници Србије, већ у иностранству (Бечу, Минхену, Дармштату, Карлсруеу, Ахену, Берлину, Цириху, Будимпешти, Прагу, Москви, Паризу и Риму), или Загребу (до 1991), чији су рад темељно обележили наноси формативних средина.

Нарочито је Алексеј Бркић, (сл. 3) носилац интелектуалне авангарде у српској архитектури после 1945. године, теоријски преувеличао идеолошко јединство београдске школе модерне архитектуре (1930–1980), покушавајући да га докаже и на плану праксе.²⁷ Међутим, пре је показао да је та школа деловала разводњено, захваљујући индивидуалним скретањима, него што је имала програмску уједначеност, а на плану идеологије и социјалну одговорност по којој би се, попут загребачке, препознавала у ширим оквирима. Заснивати њене квалитете на *уметничкој слободи* и *огирању канонима*, није довољно убедљиво, а ни историјски тачно.

Проглашавајући недогматичност и антифункционализам главним кохезионим атрибутима београдске модерне школе, Бркић ју је *окаменио* као интровертну, ларпурлартистичку и изолационистичку (а тиме и назадну), јер импровизације и ауторски пароксизми не могу бити параметри квалитета ниједне струке, поготово техничке. Тезу о постојању континуитета унутар школе додатно је релативизовао крхко диференцираним концептуалним матрицама/ремоделацијама од 1930. до 1980. године, позивајући се и на примере који измичу таквим уопштавањима. Отуд не чуди што су се појавили коментари који Бркићев концепт београдске школе доводе у питање са становишта *исцрпљених ауторитетних* који теже да задрже примат, оформе мит о *вечним заслугама* школе и зауставе постмодернистичку реформу.²⁸

Мит о модерној школи београдске послератне архитектуре не може се градити на привидној повезаности њених ауторитета, поготово Брашована и Добровића, за које се одавно зна да су били на супротним идеолошко-естетским позицијама. Не може се градити ни на узорку од двадесетак најпознатијих аутора, при чему се запостављају доприноси стотина других. Међутим, веома је важно

што је унутар школе препознат типолошки оградник *београдска школа стиановања*, посвећен решавању стамбених проблема.²⁹ Њени носиоци се нису понашали као нечији *предводници*, фокусирајући се на проблеме становања и уређење просторног окружења.

Објективније промишљање улоге архитектонских школа у нас, подстиче монографија о београдској *Новој школи*, архитектке Богдана Богдановића, (сл. 4) покренутој после прекретничке 1968. године, чији реформски циљеви у високошколској едукацији нису спроведени.³⁰ Демократичнији однос према градитељима и градитељству дошао је до изражаја у монографији популарног назива *Архитектура за комисије*, из 2017. године, у којој су недовољно познате међуратне београдске зграде приказане изван контекста *кључних личности* и токова, доказујући и да мање *звучна* имена, могу извести квалитетна и оригинална дела.³¹

Границе распрострањања новије српске архитектуре

Границе архитектонских култура се у историографији превасходно сагледавају као просторне и временске. У територијалном смислу, знатно их је теже повезати с колективним него персоналним уметничким стремљењима, због чега се по инерцији везују за централе *главних токова* којим управљају *кључне личности* националне архитектуре, упркос разликама у њиховом појединачном кретању и комуницирању.

Пошто се време трајања архитектонских опуса и стилова не може увек прецизно одредити,³² ни територијалне границе њиховог распрострањања се не доживљавају статичним. Већина историографа их сматра историјски променљивим, еластичним и порозним, а неретко имагинарним и превазиђеним, позивајући се на плодну дисеминацију идеја на ширем културном простору која не познаје баријере.³³

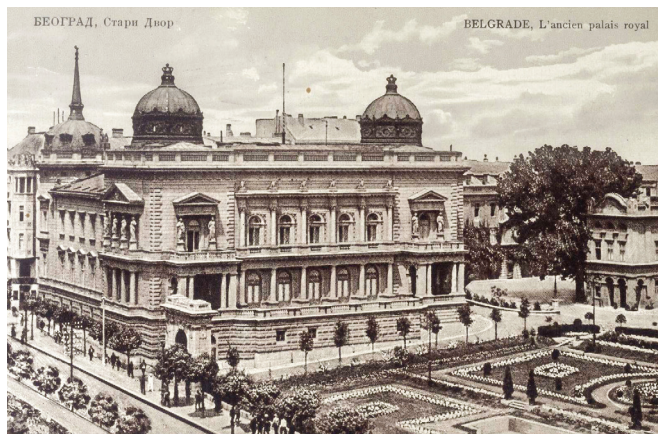
За разлику од менталних, које се не могу прецизно квантификовати, реалне границе архитектонског стваралаштва су у свести истраживача увек фиксирани, везани за просторе бивших и савреме-

них држава. У перцептивном смислу укалупљују се из практичних побуда,³⁴ уместо из чврстог убеђења да уметност познаје границе.³⁵ Посматране као историјски променљиве, сагледавају се као оквири архитектонских процеса дугог или краћег трајања, развоја стилских концепата који се *враћају* путем подражавалачких или инвентивних обнова, кроз односе центра и граничних, периферијских и провинцијских области, комуникацију предводника, поборника и опонената главних токова.

Поготово су се границе *малих* култура кроз историју мењале према интересима великих сила, због чега се и њихова архитектура умногоме развијала под контролом узорних средина. Отуд се развој српске архитектуре у материјалном и духовном погледу не може поредити са градитељством надмоћних империја које су располагале неупоредиво већим ресурсима, због чега су и путем културних трансфера биле у стању да обликују друге средине.

Развијајући се самостално тек од друге четвртине деветнаестог века, у оквирима вазалне Кнежевине, а потом и Краљевине Србије, европеизацију српске архитектуре обележили су квалитативни успони и падови, генерацијски и ауторски узлети, као и мноштво недовршених пројеката. Иако институционално утемељење српске архитектонске струке није каснило за осталим земљама Балкана, њен развој су успоравале честе промене друштвеног уређења, државних граница, економска заосталост, ратне и мирнодопске кризе. И поред тога, простор за рад српских архитеката је постепено прошириван, достигавши кулминацију у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца 1918. године (од 1929. Краљевини Југославији), а потом и у СФРЈ.

У односу на најразвијеније европске центре (Париз, Лондон, Брисел, Мадрид, Цирих, Беч, Праг, Минхен, Берлин, Рим, Санкт Петербург), Србија је у архитектонском смислу представљала континенталну периферију, док је у регионалним размерама била узорна и конкурентна у многим областима. После Атине друга је на Балкану основала архитектонски факултет, најпотпуније развила неовизантинистичке идеје бечког професора Теофила Ханзена, изградила Нови Београд на најнапреднијим



Сл. 5. Александар Бујарски, *Стари двор*
у Београду (1881–1884), разгледница



Сл. 6. Дражина Брашован, *Државна библиотека* у Београду
(1933–1940). Фотографија: Оливер Цвијовић, 1995.

урбанистичким начелима, истичући се и кроз *ико-ничне* грађевине, као што су Народно позориште, Стари двор, (сл. 5) Народна скупштина, Управа фондова, Хотел „Москва“, Храм Светог Саве, Државна штампарија, (сл. 6) Београдски сајам, Музеј савремене уметности на Ушћу, Авалски торањ, Народна библиотека Србије, Центар „Сава“ и Западна капија Београда (од очуваних), Павиљон Краљевине Југославије у Барселони, Споменик на Зебрњаку и Добровићев комплекс Државног секретаријата за послове народне одбране (ДСЗПНО) у Београду (од непостојећих и урушених). (сл. 7)

Важно је истаћи да се физичке границе развоја новије српске архитектуре у историографији сматрају крхким, зависним од променљивих геополитичких околности. Тај широки централнобалкански и западнобалкански простор је био одређен територијама на којима је живео српски народ, који је ангажовао архитекте различитих националности. Али и поред тога *национални* принцип се усталио као доминантан при утврђивању граница српске архитектуре. Њена остварења изван данашњих граница Републике Србије се такође посматрају као српска, али и као споменици културе држава у којима се налазе. Отуд се дилема изнета на почетку ове расправе између принципа дилатације и контракције при одређивању територијалних граница националне архитектонске културе, у домаћој историографи-

ји манифестује кроз поделу на *српску архитетктуру* и *архитетктуру* у Србији. Ради се о техничкој, не и нормативној или идеолошкој подели, због чега и не изазива непотребне поларизације. Прву темељно одређује национални, а другу географски принцип.

Под српском архитектуром се подразумевају сви објекти сакралне и профане архитектуре (и урбанизма) подизани у Србији и изван ње (региону, ближој и даљој дијаспори), чији су аутори српски архитекти, док архитектура у Србији обухвата изграђени фонд на територији данашње Републике Србије, без обзира на национално порекло аутора и наручилаца. Иако је национални критеријум у валоризацији градитељског наслеђа епистемолошки неупитан, не би требало да представља темељно мерило његовог квалитета, поготово што су грађевине у Србији масовно изводили архитекти различитих националности и верских опредељења.

Тврди национални принцип, зачет у деветнаестом веку,³⁶ заснован је на распрострањеном уверењу да је српска архитектура специфичан материјално-духовни ентитет који уобличавају Срби, различит од других националних и интернационалних традиција. Међутим, такво преуско гледање може изазвати крупне контрадикције, уколико се некритички примењује и пренаглашава, пошто већина грађевина српских архитеката није утемељена на националној културној традицији.



Сл. 7. Никола Добровић, ДСЗПНО у Београду (1954–1963).
Извор: Библиографско одељење САНУ

Иако остварења српских архитеката у иностранству, попут оних у некадашњим несврстаним земљама, немају идентитетских спона са градитељством у матици, због претераног ослањања на националне критеријуме – поједностављено се приказују као *српска* и *југословенска*. При томе, занемарује се чињеница да објекти Аљоше Јосића у Западној Европи, настали у респектабилном коауторству са Шадрахом Вудсом [Shadrach Woods] и Жоржом Кандилисом [Georges Candilis], нису само дела тог недовољно проученог српског архитекте већ и остварења послератне европске модерне. И оно што су српски архитекти донедавно градили у Руској Федерацији и бившим државама СССР-а, такође не кореспондира с архитектуром у матици, што се може рећи и за објекте Константина Јовановића у Бугарској и Румунији, с краја деветнаестог века. Иако велики патриота и национално освешћен стручњак из ближе дијаспоре (рођен у Бечу, где је и основао биро), који је уз Јосимовића и Бугарског за кратко време преобразио посторијентални Београд у средњоевропску престоницу, свој градитељски израз је засновао на начелима аустријског академизма, занемарујући национал-

ну традицију и на пољу сакралне архитектуре. Тај пример показује сву проблематичност националног приступа у посматрању капиталних опуса.

Потенцирање националне идентитетске *чињенице* у градитељском стваралаштву, неретко води присвајању архитеката из страних корпуса властитом културном кругу. Најеклатантнији пример је међуратна пракса, када су емигранти из Царске Русије (познатији као *српски Руси*) у јавности представљани као *наши најбољи архитекти*. Међутим, сва је прилика да су њихова дела више примери руске него српске архитектуре, можда најпре југословенске по мери унитаристичке идеологије краља Александра Првог Карађорђевића, са изузетком појединих цркава и јавних споменика. Отуд се империјалном руском академику Николају Краснову с правом приписују велике заслуге за изградњу Србије и Југославије, поготово што је за разлику од многих сународника у новој *домовини* остао до смрти 1939. године. Са друге стране, на списку хрватских архитеката данас се може видети и име Николе Добровића, Србина из Печуја, који је главна дела подигао у Прагу и на Дубровачком приморју, а само једно у Београду (комплекс ДСЗПНО, 1954–1963). Штавише, у Далмацији се наметнуо као респектабилни културни арбитар и модерни архитекта од 1934. године, због чега је 1963. изабран у члана ЈАЗУ. Отуд тај навод не би требало схватати као непринципијелно својатање, јер многи градитељи који су оставили траг у хрватској архитектури нису били чисто хрватског порекла, већ аустријског, немачког, јеврејског, мађарског, италијанског, српског, бошњачког или словеначког, због чега се сви равноправно третирају као градитељи Хрватске без обзира на националност. Уосталом, слављени као *кључне личности* новије српске архитектуре, академици Добровић и Брашован су се концептуално више ослањали на средњоевропски културни контекст у коме су формиран, него на уско национални.

Медитеранство и модернизам које су Добровић и Злоковић развијали са истомишљеницима на источној обали Јадрана, нема националну ко-

нотацију, већ изражава културолошки афинитет према миленијумској традицији грађења на Медитерану, о чему је посебно писано.³⁷ Има ли било какав хрватски национални предзнак хипермодерна Иблерова зграда Окружног уреда за осигурање радника (ОУЗОР) (1932) у Скопљу? Дероков надгробни споменик Осману Ђикићу (1934) у Мостару са српском градитељском традицијом нема додирних тачака, показујући високу ауторову ерудицију и мултикултуралистичку вокацију. (сл. 8) Са друге стране, више од српске идентитетске компоненте, најпотпуније изражене у сакралној и меморијалној архитектури, југословенски идеолошки израз је преовладао на међуратним јавним државним објектима, на којима су стапане регионалне традиције.³⁸

Да ли се под било какав српски културно-идентитетски принцип, сем у амбијенталном смислу, може подвести Евангелистичка црква (1942), немачког архитекте Ота Бартнинга на Дорћолу? Садржи ли Универзитетска библиотека Косова (1972–1981) у Приштини одјеке хрватске културне баштине, иако ју је пројектовао Загрепчанин Андрија Мутњаковић као парадигму новог покрајинског регионализма, тада јединог дозвољеног у СФРЈ? Како посматрати новију градитељску баштину Јевреја на тлу Србије, који су поред објеката за властиту заједницу градили и за остале грађане – као дела српске архитектуре, јеврејске архитектуре или архитектуре у Србији?

Отуд су оба расположива принципа – национални (српска архитектура) и наднационални (архитектура у Србији) – у историографији подједнако заступљена, зависно од теме која се проблематизује. Други принцип се ослања на савремене државне границе, уместо на дифузне токове националне уметничке имагинације,³⁹ нивелишући у вредносном погледу градитељство свих националних заједница на одређеном простору. Тај принцип не допушта олака поједностављивања, па и погрешне процене које могу уносити забуну у научној комуникацији, а у рату довести до омразе одређених грађевина као *џуђих*, *окујашорских* или најблаже речено *јроказаних*.⁴⁰



Сл. 8. Александар Дероко, Сиомен-џурбе Османа Ђикића у Мостару (1934). Извор: збирка Александра Кадијевића

Главни ток – између фикције и одрживог историографског квалификатива

У светској историографији се дубоко укоренила теорија *главној џока* као преовлађујуће конвенционалне струје архитектонског стваралаштва, засноване на понављању популарних шаблона. Међутим, модернистичка критика је том појму с временом доделила позитивну квалитативну конотацију, означавајући напредну линију стваралаштва која надилази просечну и помодну, која се стално трансформираше и у чију оригиналност и социјалну оправданост не би требало сумњати.⁴¹ Отуд је као најкарактеристичнији пример *главној џока* у архитектури двадесетог века издвојила модерни интернационални стил, којем је била изразито наклоњена.

Прихваћена као аксиолошки квалификатив, синтагма *главни џок* се уврежила и у српској архитектонској литератури. И поред недефинисаних мерила за његово издвајање, примењује се у рангирању колективних градитељских стремљења у прошлости и садашњости. На том трагу се и територијалне границе распрострањања националне архитектуре доводе у везу са срединама у којима су

предводници главних токова имали централу, сарађујући са инвеститорима и из најудаљенијих места у држави.

У вези с начинима препознавања и описивања главних токова у архитектури, више је непознаница него одговора, због чега их све чешће преиспитују урбани антрополози.⁴² Ипак, на нека питања могуће је понудити прецизан или барем приближан одговор. Теорија главног тока се првенствено ослања на *време и квалитет* као кључне критеријуме за издвајање појава које га непосредно изражавају. Међутим, због неусаглашености мерила за његово препознавање, уместо стварног главног тока који је у прошлости предњачио, често се са дистанце фаворизује његова опозиција, или нека фиктивна супституција, чиме се потврђује превласт субјективних над објективним мерилима.

Отуд пред историографима стоји мноштво отворених питања која у перспективи заслужују прецизне одговоре (под условом да се у дискусију укључи више тумача), како би се утврдила објективна мерила за препознавање главних архитектонских токова: да ли их искључиво оличавају грађевине које репрезентују државну културну политику (укључујући и културу сећања), или то могу бити и тековине приватне иницијативе? Постоји ли један главни ток или више равноправних токова у архитектури одређене епохе? Да ли се квалитет главног тока мери оригиналношћу уметничког израза, или степеном прилагодљивости масовном укусу? Да ли се главни ток развија на исти начин у различитим временима?

Намеће се и дилема да ли главни архитектонски ток као материјални одраз филозофског духа времена могу детектовати само најпроницљивији уметници и културолози (попут Едгара Морена), или је непосредно препознатљив свима?⁴³ Ако није јасно уочљив, то имплицира да је потенцијално неухватљив за дубље разумевање и описивање, због чега у очима већине и не постаје *главни*. Да ли је у питању недостижан естетски идеал, или реални супстрат који се оваплоћује и смењује кроз епохе? Ако је пука фикција, зашто га историографи толико помињу и описују кроз репрезентативне примере?

Предњачи ли главни ток квантитетом или квалитетом архитектонских решења које га легитимишу у јавности? Да ли данашња приказивања његове унутрашње хијерархије одговарају стању у оригиналном времену (носиоци, сарадници, пратиоци и опоненти)? Изражава ли се подједнако у архитектонској теорији и пракси? Да ли је подударан са главним токовима у другим уметностима? Да ли је *најпопуларнији савремени стил* примарна одредница које грађевине сврстава унутар или изван главног тока?

У ком формативном аспекту архитектуре се огледа есенција главног тока? Да ли у сфери конструкције, функције или уметничког израза, или у свим категоријама подједнако? Да ли је главни ток заправо *средњи*, уравнотежени израз архитектонског стваралаштва у једној епохи, довољно савремен да привуче образовану публику и довољно конвенционалан да придобије подршку масовне? Ако вечито попуњава простор између сталности и промене, представља ли узорну ознаку цивилизацијске стабилности?

Да ли су могуће либералније варијанте главних токова у архитектури, или је по карактеру он увек стилски уједначен? Да ли га одређује концептуално једноумље или плуралистичко вишегласје? Да ли неминовно води окамењењу иновативних архитектонских идеја које исцрпљује кроз шаблоне? Да ли је само допадљив и популаран, или и суштински квалитетан према високим архитектонско-урбанистичким мерилима?

Намеће се и питање да ли се главни ток осмишљава плански и контролише рационално, или се развија спонтано? Ко, уосталом, у персоналном смислу уобличава и контролише главни ток? Да ли је то ауторитативни појединац или шири круг пројектанта и теоретичара? Да ли је главни ток уопште могућ без критичке алтернативе?

Из скептицистичког угла се поставља и питање да ли је та синтагма заправо поштапалица при техничким уопштавањима, која показује немоћ историографа да сагледају дубљу слојевитост симултаних, не увек и супротстављених поетика? Познато је да се онтолошки индивидуалитет сва-

ког архитектонског дела суштински опире покушајима било каквог сврставања, па макар то било и у главни ток.

Временско трајање главних токова такође изазива критериолошке недоумице, па и тешкоће да се одреди њихов почетак и крај. Отуд још није најјасније да ли оличавају процесе дужег или краћег трајања, нити да ли теже доминацији *одмах* и *сада*, или поступно освајају примат на архитектонској сцени? Ако је реч о краткотрајној појави, може ли се онда теорија главног тока ослонити на моду као критеријум, то јест *принцип савремености израза* као главне и најпрепознатљивије одлике? Много примера показује да то није био случај у новијој српској архитектури, када су главни ток представљале изразито конзервативне појаве.

Јављају се и друге дилеме у вези с онтолошком природом главног тока у архитектури, пре свега због његове појавне променљивости, при чему није јасно да ли представља сталан или привремен оквир промоције *пожељних израза*. Схваћен као стабилан систем одржавања *мере* општеприхватљивог укуса, главни ток само мења лица, повезујући универзално и ново, што наводи на закључак да је прагматичан, а тиме и подложен тржишној, медијској и политичкој манипулацији. Према другој теорији, не представља сталан, већ привремени дијалектички супстрат, који проистиче из борбе архитектонских идеологија и стилова за превласт, што значи да не постоји као вечито отворен оквир за идеалну *војуну*, већ се исцрпљује и повлачи, а затим враћа у новом, *савременијем* облику. Међутим, све поменуте дилеме захтевају потпуније теоријско разматрање, како се у историографији не би доносили исхитрени и поједностављени закључци о енигматичној природи *главног тока*.

Освртом на примере из новије српске архитектуре може се показати сва проблематичност теорије главног тока, која се у нас не образлаже у отвореном облику, већ подразумева у имплицитној форми. На почетку је важно истаћи да се главни ток и у српској историографији доживљава као идеални супстрат који повезује преовлађујући дух времена, културни образац и архитектонски стил.

Према увреженим представама, главни архитектонски ток у устаничкој и вазалној Кнежевини Србији био је онај који се опирао диктату оријенталног неимарства, као симболу вишевековне културне потчињености.⁴⁴ То јесте била основна идеја и егзистенцијални циљ српских градитеља још од краја седамнаестог века,⁴⁵ но да ли је то донело стратешки отклон и на плану стила? Није, јер су елементи европеизације почетком деветнаестог века скромно разграђивали оријенталну матрицу, о чему сведочи архитектура главних конака у Кнежевини Србији, концепцијски ослоњена на османско-балкански стил. Уз то, већ дуго се покретачем и контролором главног архитектонског тока у историографији директно проглашава кнез Милош Обреновић, добијајући већи значај од неимара које је ангажовао.⁴⁶

Наоко компактније теорије главног тока примењују се на следећа два периода српске архитектуре који припадају једностилским раздобљима класицизма и романтизма, чија алтернатива није била кристалисана. При томе се као предводници главног тока не апострофирају политички лидери, већ странци из државног архитектонског апарата – Франц Јанке и Јан Неволе. Но проблем настаје када се покаже да је београдску Саборну цркву, као централно остварење класицистичке архитектуре у обновљеној Србији, подигао панчевачки баумајстер Адам Кверфелд, специјално позван за тај подухват.⁴⁷ Главни стилски ток крунисао је препознатљивим решењем од великог верског и друштвеног значаја, иако сам није живео у Кнежевини Србији, нити је имао намеру да постане њен водећи архитекта. Дакле, ту темељну националну богомољу извео је стваралац који се ни по чему не уклапа у профил носиоца или експонента главног тока у сакралном градитељству.

Тешкоће да се одреди главни ток јављају се и при просуђивању архитектуре од средине до краја деветнаестог века, у којој је владао симултанizam коегзистирајућих праваца који су концепцијски одступали један од другог – националног *слоја* као вида продуженог романтизма и академизма као свршавајућег еклектичког стила.⁴⁸ Због тога



Сл. 9. Милан Кајеџановић и Милорад Рувидић,
Павиљон Краљевине Србије у Паризу, 1900.
Извор: збирка Александра Кадијевића

се култури историјализма као кровној парадигми оба ретроспективна стила придаје улога главног тока, уместо једном од њих.⁴⁹ На плану црквене архитектуре национални стил је преовлађивао као главни ток (иако је и сам поседовао извесне еклектичке перформансе), док је на профаним здањима квантитативно предњачио академизам као темељна европеизацијска оријентација. Међутим, намеће се питање зашто је *ханзенајшика* представљала главни ток само у сакралном, али не и у профаном градитељству, јер се у другим земљама испојила и на таквим грађевинама?⁵⁰

Поједини примери националног стила с почетка двадесетог века (Павиљон Краљевине Србије у Паризу, Телефонска централа и Министарство просвете у Београду), (сл. 9) били су веома конкурентни доминантним академистичким решењима, што тумачима ствара тешкоћу да одреде главни ток у тадашњој архитектури, поготово што су на њима видљиви и наноси сецесије. У таквој ситуацији, пошто сецесија није важила за државни стил,⁵¹ главним током се проглашавају стилске мешавине, уместо тековине једног водећег стила. Међутим, примат стилских мешавина брзо је замењен плуралистичким моделом истовременог грађења у раз-

личитим стилевима (без мешања), што ће постати доминантна пракса Јована Илкића, Николе Несторовића, Милорада Рувидића, Милана Антоновића, Стојан Тителбаха, Драгутина Ђорђевића и Душана Живановића, која је постала нови *главни ток*.

Очигледно је да су архитекти били свесни да се у главни ток, који би им осигурао стручно признање и материјалну сатисфакцију, могу укључити једино ако наручиоцима понуде слободу избора у оквирима стилског плурализма, сходно њиховим културним, политичким и идентитетским афинитетима у предвечерје ослободилачких ратова Србије.⁵² То нису разумели *једносмијслски* оријентисани аутори, попут Константина Јовановића (неоренесанса) и Драгутина Инкиострија (*српски стил*),⁵³ који се новом курсу нису прилагодили, остајући без шире подршке. Тај пример показује да би у распознавању главних токова у српској архитектури, поред доминантног стилског принципа, ваљало узети у обзир културолошке и социолошке параметре грађења, односно тражити његову покретачку мотивацију у ширим границама струке и њеној друштвеној рефлексiji, при чему квантитативни (статистика грађења, обим финансијских улагања и степен јавне примећености) и компаративни критеријуми претходе квалитативном начину сагледавања, који се често ставља испред њих.

Са друге стране, ако се пође од премисе да главни ток у архитектури не мора увек бити онај који је био најсавременији по мишљењу културне елите, већ други који је квантитативно доминирао и био прихватљивији масовној публици, исказујући се на грађевинама малих габарита и монументалним *иконичним* (које су у највећој мери одредиле урбани дизајн градова у Србији), онда дилеме нема – академизам је од 1865. до 1941. године предњачио као најпопуларнији и најзаступљенији ток.⁵⁴ Иако су многи тумачи главне токове видели у опонирајућим правцима, то се тешко може правдати објективним мерилима. Краткотрајни сецесијски узлет није имао одлике главног тока, јер није имао подршку већине инвеститора и архитеката, због чега се његова позиција не може сматрати доминантном попут оне у мађарском градитељству тог

времена. Исто важи и за национални српско-византијски стил, који је представљао главни ток у сакралној и меморијалној архитектури до 1941. године, али не и у профаној.

Међуратном модернизму се са данашње дистанце олако приписује улога главног тока са квалитативних и реформаторских становишта, иако он то по осталим параметрима није био.⁵⁵ Пре су то биле домаћа варијанта фасадистичког еkleктицизма и ар декоа, репродуковане у далеко већој мери, уз низ квалитетних решења. Подсећамо да модернизам није успео да парира ни тоталитарном хипермонументализму с краја четврте деценије двадесетог века,⁵⁶ због чега ће потпуна превласт модерне архитектуре наступити 1952. године, када је након периода соцреализма постала непомућени главни ток, не допуштајући ни постмодернизму да се дубље укорени од 1980. године.

Да друштвено окружење темељно доприноси кристализацији и успостављању главних токова, потврђује пример агитпроп архитектуре југословенског соцреализма од краја 1944. до средине 1952. године. Међутим, део њених истакнутих протагониста са дистанце негира учешће у том специфичном главном току, преувеличавајући улогу *Дубровачкој савешћована архитекта Јујославије* (1950), као тачку заокрета (као да је у архитектури могуће након тродневног скупа ефикасно прекинути доминацију увржене естетике).⁵⁷ Са друге стране, како је већ напоменуто, не поставља се питање да ли је ауторска архитектура високе модерне (1952–1980) оличавала главни ток, јер није имала стваралачку алтернативу. Међутим, пошто је није предводила само једна личност већ више њих (Никола Добровић, Ратомир Богојевић, Алексеј Бркић, Милорад Пантовић, Иван Антић, Богдан Богдановић, Урош Мартиновић, Михајло Митровић), (сл. 10) намеће се логично питање да ли ју је обележило више паралелних *школа* у оквиру главног?

На том трагу, због недовољне укоренености у архитектонској пракси, јавља се проблем с позиционирањем српског архитектонског постмодернизма у еволуцији главних токова. Покренута у Италији и САД, та архитектонска идеологија је у свету заи-



Сл. 10. Иван Антић (1923–2005).
Извор: Библиографско одељење САНУ

ста постала главни ток крајем седамдесетих година прошлог века, док се у нас доминантно развила у теорији и на *плату*. Да ли је због тога неомодернизам тако лако, уз *хај-тек*, постао парадигма домаћег главног тока током деведесетих до појаве глобализацијске архитектуре, која је данас без икакве дилеме доминантни мејнстрим?⁵⁸ Њеној маркетиншкој естетици се скромно опире ауторска групација српских архитеката која заступа идеје критичког регионализма и националног легитимизма.⁵⁹

Тиме стижемо до кључне дилеме, да ли је главни ток у колективној перцепцији оно што у архитектури највише вреди или оно што се највише истиче и распростире у свом времену, постајући пример који би требало следити? Верујући у ово друго, диктаторски режими су увек инсистирали на једнозначном и непомућеном главном току, али ни данашњи примери униформног глобализма нису далеко од њих.

Да ли то значи да је *Београд на води* парадигма главног тока у савременој српској архитектури и поред отпора најелитнијег дела домаће стручне и културне јавности? Није, али мерено цивилизацијским стандардима најшире публике и инвеститора – он то недвосмислено постаје (без обзира на оправдане критике). Уосталом, да ли је архитектура Скупштине Србије, коју су од 1891. до 1936. године уобличавали различити архитекти и владари, представљала вредносну *пирамиду* главног тока с путоказном усмеравајућом улогом (поготово што се ради о највишем органу државне законодавне власти), иако је њен завршни склоп средином тридесетих представљао очигледну архитектонску ретардацију?⁶⁰

Поставља се и питање у којој мери главни ток одређују руководиоци архитектонских установа и удружења (изабрани и почасни председници, министри грађевина, декани архитектонских факултета, градски урбанисти и архитекти)? Искуства у Србији показују да су у деветнаестом веку ауторитети из државних бироа без алтернативе усмеравали главне токове на плану стила и типологије грађења, да би касније приватни овлашћени градитељи и професори београдског Архитектонског факултета преузели примат у уобличавању главних токова.

Од личности које су владале Србијом, а касније и Југославијом, највећи утицај на развој архитектуре, па и њених главних токова, имали су кнез Милош Обреновић, краљ Александар Први Карађорђевић и Јосип Броз Тито (иако се овај последњи није знатније мешао у питања грађења, омогућујући да архитекти несметано преносе најсавременија светска искуства). Међутим, концентрација друштвене и стручне моћи, позиција у архитектонском естаблишменту у Србији двадесетог века није била гарант да ће неко заиста предводити главни ток, чија је спонтана природа често измицала покушајима контроле. Иако је демократизација струке перманентно слабила значај *главнoг центрира*, пре су самостална решења него неконзистентни ауторски опуси доприносили кристализацији главних архитектонских токова.

Прогресистичко-дијалектичка претпоставка да се главни ток намеће тако што потискује кон-

курентске стилове, води догматском закључку да у архитектури увек превладавају једно средиште и воља, јер се само о победницима *више историја*, иако извори то често демантују. Отуд би при историографским уопштавањима било потребно разликовати појаве које су кроз грађевине и манифесте експлицитно тежиле да постану главни ток (понекад успевајући привремено у томе), од оних које су у урбаним амбијентима према квантитативним и упоредним мерилима то заиста и биле.

Може се закључити да главни ток представља уврежени нормативни квалификатив у саморефлексији савременог грађења и историографским просуђивањима наслеђа прошлости. Тесно повезана с култом главних личности и школа које усмеравају и територијални развој националне архитектуре, та синтагма представља још један проблематичан конструкт који заслужује преиспитивање.

Сва је прилика да је главни ток могуће одредити с већом прецизношћу у епохама које нису развијале плурализам стилова, потенцирајући једну темељну матрицу кроз коју се могао исказати однос према друштвеним идеологијама и културним обрасцима. Но у друштву које има неразрађене, па и сукобљене културне обрасце, као што је српско, не може се увек говорити о постојању једног доминантног, већ о више паралелних главних токова, од којих су неки повремено предњачили. У сваком случају, да би се у историографији нешто приказало као главни ток, мора се бити јако селективан и обазрив, и то само када постоје чврсти показатељи доминације таквог супстрата, мерљиви објективним критеријумима (квантитативним, компаративним и квалитативним).

У социолошком смислу, главни ток није фикција, нити недостижан утопистички идеал, јер у архитектонској струци увек постоје снаге које у садејству с наручиоцима покушавају да га успоставе, наметну и одрже (попут тржишног брэнда), чему се опирају конкурентске групације, жељне да заузму њихово место и исцрпи *шок* замене новим. Но да ли *шеатиралан* успон и *неславан* пад сваког главног тога представља победу негативне дијалектике која се вечито понавља, смењујући парадигме с тро-

на? Или је у питању позитивна промена која на врх поставља ново уместо превазиђеног старог? Да ли је то победа иновативности или стваралачког радикализма, на којем је почивала већина главних токова у Србији? Новог које није увек боље и вредније од старог само зато што је *савремено* или *друшачије*, макар се еклектички оденуло у заводљиво рухо?

Схваћен као пожељна *савршена* слика стварности којој сви одушевљено стреме, главни ток је немогуће потиснути са уметничке сцене, поготово у епохи масовне културе у којој вешто и правовремено мења *блистава* обличја. Усталом, колико је жилав и отпоран, па и културолошки доминантан, у двадесетом веку су се уверили представници архитектонске авангарде на чијем се путу ис-

пречио, не допуштајући им да доследно спроведу своје планове.

На послетку, може се закључити да би одговоре на неразјашњена питања и контрадикције које појам главног тока имплицира, требало потражити у антрополошкој равни доживљавања његових променљивих историјских перформанси, али и кроз праћење у савременом архитектонском стваралаштву, поштујући право пројектаната да му стреме или опонирају.

Проф. др Александар Ђ. Кадјевић,

историчар уметности

Универзитет у Београду –Филозофски факултет
aleksandarkadije@sbb.rs

НАПОМЕНЕ:

- 1] Kadijević 2007.
- 2] Иако појам *новије* у широј комуникацијској збиљи означава ближу прошлост, у српској архитектонској историографији се под њим подразумева обједињено нововековно, модерно и савремено раздобље (1690–2020). Manević 1972; Јовановић 1987; Маневић 2008: I–VIII; Kadijević 2011.
- 3] Zevi 2007.
- 4] Тиме се врши логичка инверзија субјекта и објекта разматрања, у којој превладава став писца, који не мора да се подудара са ставовима стручне критике из оригиналног времена и стварним донетима приказаног опуса.
- 5] Маневић 2010.
- 6] То не значи да би комплетна запажања претходних тумача о новијој српској архитектури требало превредновати, већ само она која теме сагледавају преуско и клишеизирано.
- 7] *Кључни еманицијашор*, према устаљеном клишеу, увек мора бити свестран и признат на различитим пољима, без обзира на то што је у време наглашене специјализације стручног рада то било веома тешко постићи.
- 8] Несторовић 1937.
- 9] Несторовић 2006.
- 10] Babić 1960; 1961.
- 11] Коларић 1959; Ђурић Замоло 1981.
- 12] Dobrović 1952; 1955; 1963; 1965; 1971.
- 13] Pevsner 1957; Manević 1962.
- 14] Manević 1967; Кадјевић 2019а.
- 15] Gordić 1972.
- 16] Маневић 1994.
- 17] *Истии* 1999.
- 18] *Истии* 2008.
- 19] На постепено повећање тог броја утицало је и омасовљење продуктивног историографског кадра.
- 20] Bogunović 2005.
- 21] Ванушић 2013.
- 22] Његован Поповић 2022.
- 23] Међу њима се истичу: Константин Јовановић за парламент; Јосиф Најман и Богдан Несторовић за објекте Народне банке Југославије; Вилхелм фон Баумгартен за филијале Хипотекарне банке; Момир Корунковић за соколске домове; за индустријске објекте Јан Дубови, Драгиша Брашован, Јосиф Најман, Милица Штерић, Бранко Бон и Божидар Петровић; за здравствене Станко Клиска, Милан Злоковић, Зоја Думенгић и Рајко Татић; за бањске Владимир Поповић, Драгутин Маслаћ, Милан Минић и Михајло Митровић; за среска начелства Фридрих Гизел, Никола Несторовић, Петар Поповић и Драгутин Маслаћ; за школе Јелисавета Начић, Душан Живановић, Драгутин Ђорђевић, Драгутин Маслаћ, Милан Злоковић, Драгиша Брашован и Алексеј Бркић; за хотеле Милан Минић, Михајло Митровић, Јованка Јефтановић и Александар Кековић; за зграде СДК Петар Вуловић; за филмске центре Игор Скопин; за винарије Станко Фабрис; за католичке цркве Јоже Плечник и Блаж Катушић; за православне цркве, гробљанске капеле и јавне споменике Владимир Николић, Светозар Ивачковић, Петар Ј. Поповић, Момир Корунковић, Александар Васић, Александар Дероко, Николај Краснов, Роман Верховски, Василиј Андросов, Богдан Богдановић, Свети-

- слав Личина и Спасоје Крунић; за цркве у дијаспори Предраг Ристић. У домену стамбене архитектуре истакли су се: Константин Јовановић, Јован Илкић, Никола Несторовић, Милутин Борисављевић, Светозар Јовановић, Драгиша Брашован, Александар Ђорђевић, Владислав Владисављевић, Миливоје Тричковић, Војин Симеоновић, Милан Злоковић, Бранислав Митровић, Мустафа Мусић, Дејан Миљковић и Јован Митровић; у архитектури војних објеката Јан Неволе, Димитрије Т. Леко, Драгутин Ђорђевић, Данило Владисављевић, Јанко Шафарик, Вилхелм фон Баумгартен, Никола Добровић и Милорад Мацура; библиотека Иво Куртовић; сајамских објеката Драгиша Брашован и Милорад Пантовић; музеја Иван Антић; стамбених насеља и блокова Божидар Јанковић, Александар Стјепановић, Бранислав Караћић, Урош Мартиновић, Милосав Митић, Боривоје Јовановић, Предраг Цагић, Милан Лојаница, Михајло Чанак, Александар Ђокић, Миленија и Дарко Марушић; позоришта и центара културе Александар Бугарски, Иво Куртовић, Михајло Митровић, Зоран Б. Петровић, Стојан Максимовић, Ранко Радовић, Александар Радојевић и Милан Марић.
- 24] Kadijević 2008a.
- 25] И покретање награда названих по заслужним стручњацима (Веселину Лучићу, Јелисавети Начић, Александру Дероку, Ђорђу Табаковићу, Алексеју Бркићу, Ранку Радовићу, Александру Шалетићу, Зорану Маневићу и др.), иза којих стоје специфични критеријуми, додатно јача култ *кључних личности*, што некада није био случај, када су се додељивале награде за *Најлепшу фасаду*, *Светосавски ѿемај*, Савезна награда листа *Борба*, Награда листа *Новостии* и др.
- 26] Колоквијално распрострањена синтагма *архитектонска школа* подразумева широк спектар кохезивних и квалитативних чинилаца који издвајају рад једног градитељског круга. Најчешће се везује за најугледније стручне и едукативне центре (париска, римска, бечка, минхенска, берлинска, прашка, атинска, београдска, љубљанска, загребачка и сарајевска *школа*), или за харизматичне личности које су их креативно обликовале (Земперова, Вагнерова, Рајтова, Корбизјеова, Мисова, Плечникова, Иблерова, Добровићева, Богдановићева и Равникарова *школа*), а на послетку и на одређени архитектонски стил, правац или тип који је у неком центру предњачио, попут *париске школе академизма*, *амстердамске школе експресионизма*, *функционализма школе Баухаус*, *београдске школе сјановања* и сл. Припадност одређеној школи је шира од припадности архитектонском правцу, групи или удружењу, јер подразумева исто образовање, заједничке афинитете и циљеве. И поред пропагиране уметничке слободе, у многим школама је одступање од прокламованих начела доживљавано као изневеравање полазних циљева.
- 27] Бркић 1977; 1992.
- 28] Kadijević 1995; Ignjatović 2012.
- 29] Дамљановић Conley 2021; Kadijević 2021.
- 30] Folić 2017.
- 31] Дуловић и Миловановић 2017.
- 32] Тачан тренутак настанка или гашења неког стила није увек могуће прецизно утврдити, што показује и проблематичан покушај Чарлса Џенкса да рушење комплекса Прит-Ајго у Сент Луису, архитекте Минору Јамасакија, 15. јула 1972. године, означи као *гаишум смрти* модерне архитектуре. (Dženkš 1985: 37–39) Проблем продубљује и дијахронијска перспектива посматрања архитектонских феномена, која инсистирањем на њиховој реверзибилности ремети устаљену синхронијску перцепцију. (Polak 1991: 66–67)
- 33] Тиме се питање граница додатно релативизује, иако би требало да се из научних побуда конкретизује, барем када је реч о архитектонској продукцији минулих епоха. У данашњем свету напредних информационих технологија, дисеминација архитектонских идеја тече неометано на глобалном нивоу, због чега се губи разлика између центара и периферија, граничних и провинцијских области, а скраћује време асимилације. Тиме се релативизује улога главног тока, јер симултанizam најразноврснијих архитектонских праваца који се преко ноћи умножавају онемогућава превласт једног на глобалном нивоу.
- 34] Успостављају се из сазнајних и техничких побуда, као параметри научних уопштавања и поделе историјских епоха за потребе едукације и организације научног рада (што не значи да се не преиспитују).
- 35] Жид 1967.
- 36] Макуљевић 2006.
- 37] Vladojević 2015.
- 38] Ignjatović 2007.
- 39] Станић 2020.
- 40] Кадијевић 2022.
- 41] Turniokotis 2001; Bell 2008; Uluengina, Kaymaz 2014.
- 42] Squires, Byrne 2002; Buchli 2014; Stender 2015; Mc Dougall-Weil 2015.
- 43] Кадијевић 2010.
- 44] Пијановић 2020.
- 45] Јовановић 2004
- 46] Костић 2021.
- 47] Маневић 1995; Вујковић 1996.
- 48] Manević 1967; Кадијевић 1997; 2005.
- 49] Медаковић 1967; Пијановић 2020.
- 50] Јовановић 1985.
- 51] Шкаламера 1985; Кадијевић 2004; Банковић, Сикошек 2023.
- 52] Ковић 2015.
- 53] Ванушић 2013; Pavlović 2020.
- 54] Кадијевић 2005a.
- 55] Маневић 1979.
- 56] Kadijević 2005b.
- 57] Кадијевић 2008b.
- 58] Милетић Абрамовић 2007.
- 59] Кадијевић 2019b.
- 60] Ротер Благојевић 2022.

ЛИТЕРАТУРА:

- Babić, Lj.** (1960), *Život i rad arhitekta Konstantina A. Jovanovića (opšti deo)*, *Zbornik Arhitektonskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 6 (Beograd): 1–16.
- Babić, Lj.** (1961), *Život i rad arhitekta Konstantina A. Jovanovića (posebni deo)*, *Zbornik Arhitektonskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 2 (Beograd): 1–35.
- Банковић, А., Сикошек, М.** (2023), *Искорак ка модерности: сесија у архитектуре Београда*, Београд: Музеј града Београда.
- Bell, V.** (2008), *Expanding design, toward greater relevance. Expanding architecture: Design as activism*, New York: Bellerophon Publications.
- Влагојевић, Лј.** (2015), *Itinerari: Moderna i Mediteran. Tragovima arhitekata Nikole Dobrovića i Milana Zlokovića*, Beograd: Službeni glasnik.
- Bogunović, S. G.** (2005), *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka* (II), Beograd: Beogradska knjiga.
- Brkić, A.** (1977), *Idejne osnove Beogradske arhitektonske škole, Urbanizam Beograda* 38–39, (Beograd): 36–40.
- Бркић, А.** (1992), *Знакови у камену: српска модерна архитектура: 1930–1980*, Београд: Савез архитеката Србије.
- Buchli, V.** (2014), *An anthropology of architecture*, London: Bloomsbury.
- Ванушић, Д.** (2013), *Константијин А. Јовановић, архитекта велике форме*, Београд: Музеј града Београда.
- Вујовић, Б.** (1996), *Саборна црква у Београду*, Београд: Народна књига : Алфа.
- Gordić, G.** (1972), *Biografije*, u: *Srpska arhitektura 1900–1970*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 129–142.
- Damljanović Conley, T.** (2021), *Beogradska škola stanovanja 1960–1980. Kompleksnost ideja*, u: 16. Beogradska internacionalna nedelja arhitekture, ur. J. Ivanović Vojvodić, D. Jovović Prodanović i R. Sarić, Beograd: Kulturni centar Beograda, 66–87.
- Dobrović, N.** (1952), *Savremena arhitektura 1* : Postanak i poreklo, Beograd: autor.
- Dobrović, N.** (1955), *Savremena arhitektura 2* : Pobornici, Beograd: Građevinska knjiga.
- Dobrović, N.** (1963), *Savremena arhitektura 3* : Sledbenici, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika, Prosveta.
- Dobrović, N.** (1965), *Savremena arhitektura 4* : Misaone pritoke, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika, Prosveta.
- Dobrović, N.** (1971), *Savremena arhitektura 5* : Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije.
- Дуловић, В., Миловановић, М.** (2017), *Архитектура за комуникацију*, Београд: Тачка комуникације.
- Ђурић Замоло, Д.** (1981), *Градишће Београда 1815–1914*, Београд: Музеј града Београда.
- Жид, А.** (1967), *Границе уметности*, Београд: Култура.
- Zevi, B.** (2007), *Koncept za kontraistoriju arhitekture*, Kruševac: Centar VAM.
- Ignjatović, A.** (2007), *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd: Građevinska knjiga.
- Ignjatović, A.** (2012), *Mit o Trojanskom konju: Beogradska škola arhitekture*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, tom 2, ur. M. Šuvaković, Beograd: Orion art: 421–426.
- Јовановић, М.** (1985), *Теофил Ханзен, „ханзенатика“ и Ханзенови српски ученици, ЗЛУ Машице српске* 21 (Нови Сад): 235–258.
- Јовановић, М.** (1987), *Српско црквено традиционално и сликарство новије доба*, Београд: Друштво историчара уметности Србије : Крагујевац: Каленић.
- Јовановић, М.** (2004), *Почеци српског стила, Зборник Народне музеја XVII/2* (Београд): 303–310.
- Кадјевић, А.** (1995), *Od Dobrovića do Đokića: Aleksej Brkić, Znakovi u kamenu. Srpska moderna arhitektura 1930–1980, Likovni život* 51/52 (Zemun): 91–92.
- Кадјевић, А.** (1997), *Један век изражења националног стила у српској архитектуре (средина XIX – средина XX века)*, Београд: Грађевинска књига : Републички завод за заштиту споменика културе : Музеј науке и технике.
- Кадјевић, А.** (2004), *Два тока српског архитектонског Ар-Нувво: интернационални и национални, Наслеђе V* (Београд): 53–70.
- Кадјевић, А.** (2005а), *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, Београд: Грађевинска књига.
- Кадјевић, А.** (2005б), *Одјаци архитектуре тоталитаризма у Србији*, DaNS 51 (Novi Sad): 44–47.
- Кадјевић, А.** (2007), *Prilog metodologiji tumačenja arhitektonske istorije: Karakterisanje, klasifikovanje i periodizovanje izdvojenih pojava*, u: *Umetnost, arhitektura, dizajn*, ur. D. Jelenković, Pančevo: Kulturni centar : Galerija savremene umetnosti: 39–53.
- Кадјевић, А.** (2008а), *Poimanje čistote stila i autorskog izraza u novijoj srpskoj arhitekturi*, u: *Čist izraz. 13. Bijenale umetnosti*, ur. D. Jelenković, Pančevo: Centar za kulturu: 14–22.
- Кадјевић, А.** (2008б), *О соцреализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима, Наслеђе IX* (Београд): 75–88.
- Кадјевић, А.** (2010), *Архитектура и дух времена*, Београд: Грађевинска књига.
- Кадјевић, А.** (2011), *Newer Serbian Architecture and its Audience, ЗЛУ Машице српске* 39 (Нови Сад): 253–270.
- Кадјевић, А.** (2019а), *Зоран Маневић (1937–2019), Наслеђе XX* (Београд): 265–267.

- Кадиевић, А.** (20196), Глобализација као рестриктивна културна пракса и елементи њене предисторије у српској архитектури, *Наслеђе XX* (Београд): 115–135.
- Кадиевић, А.** (2021), *Beogradski arhitekti i stanovanje (1945–1990)*, u: 16. Beogradska internacionalna nedelja arhitekture, J. Ivanović Vojvodić, D. Jovović Prodanović i R. Sarić, Beograd: Kulturni centar Beograda: 88–106.
- Кадиевић, А.** (2022), Наслеђе и глобална криза – утицај геополитике на културну историографију и заштиту споменика, *Наслеђе XXIII* (Београд): 177–190.
- Ковић, М.** (прир.) (2015), *Срби 1903–1914 : Историја идеја*, Београд: Сlio.
- Коларић, М.** (1959), Грађевине и грађевинари Србије од 1790. до 1839. године, *Зборник Музеја Првој српској усјанка I* (Београд): 5–28.
- Костић, А.** (2021), Сакрално градитељство и градитељи црква у Кнежевини Србији у време прве владавине кнеза Милоша (1815–1839), *ЗЛУ Мајице српске* 49 (Нови Сад): 103–124.
- Макуљевић, Н.** (2006), *Уметносћ и национална идеја у XIX веку*, Београд: Завод за уџбенике.
- Maneвић, Z.** (1962), Pioniri moderne arhitekture Beograda, *Arhitektura urbanizam* 16 (Beograd): 46–49.
- Maneвић, Z.** (1967), Promenljivi ideali srpskih arhitekata u 19. veku, *Saopštenja IAUS 2* (Beograd): 57–63.
- Maneвић, Z.** (1972), *Novija srpska arhitektura*, u: Srpska arhitektura 1900–1970, Beograd: Muzej savremene umetnosti: 7–32.
- Maneвић, Z.** (1979), *Pojava moderne arhitekture u Srbiji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Маневић, З.** (ур.) (1994), Време архитектуре. Врхунске личности српског градитељства у двадесетом веку, у: *Време* 204 (додатак) (Београд): 19. септембар: 1–17.
- Маневић З.** (1995), *Сукоб између традицијног и модерног у српском црквеном грађевинарству новејој доба*, у: Традиција и савремено српско црквено градитељство, ур. З. Маневић, Б. Стојков, Београд: ИАУС: 135–140.
- Маневић, З.** (прир.) (1999), *Лексикон српских архитектонских споменика 19. и 20. века*, Београд: Грађевинска књига.
- Маневић, З.** (ред.) (2008), *Лексикон неумара*, Београд: Грађевинска књига : Подгорица: Архитектонски форум.
- Маневић, З.** (2010), *Вредновање урбаног наслеђа Београда*, у: Стварно и могуће : Очување градитељског наслеђа, зборник радова, ур. Н. Живковић, С. Димитријевић Марковић, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда: 49–56.
- Милетић Абрамовић, Љ.** (2007), *Паралеле и контрасти : Српска архитектонска историја 1980–2005*, Београд: Музеј примењене уметности.
- Медаковић, Д.** (1967), Историзам у српској уметности XIX века, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 3–4 (Београд): 197–211.
- Mc Dougal-Weil, A.** (2015), *A design anthropology of contemporary architecture: proposing mainstream, contemporary, process-focused inquiry for future user-centred design*, in: Design Anthropological Futures, Copenhagen: The Research Network for Design Anthropology: 1–5.
- Несторовић, Б.** (2006), *Архитектура Србије у XIX веку*, Београд: Artpress.
- Несторовић, Н.** (1937), *Грађевине и архитектони у Београду прошлог столећа*, Београд: УЈИА : Клуб архитеката.
- Његован Поповић, Ј.** (2022), *Великани српског традиционалног инжињерства до данас*, Београд: Грађевински факултет Универзитета у Београду : Академска мисао.
- Pavlović, M.** (2020), *A New Understanding of the National Style of Dragutin Inkiostri Medenjak – Secession or Tradition, Design or Architecture*, in: SMARTART, Proceedings. First International Conference, ed. M. Prosen, Belgrade: Faculty of applied arts: 123–139.
- Pevsner, N.** (1957), *Wegbereiter moderner Formgebung, Von Morris bis Gropius*, Hamburg: Rowolht.
- Пијановић, П.** (2020), *Српска култура у XVIII и XIX веку*, Нови Сад: Матица српска.
- Polak, N.** (1991), О heterotopiji izmještene sobe, *De re Aedificatoria* 1 (Beograd): 61–68.
- Ротер Благојевић, М.** (2022), *Зграда Народне скупштине*, у: Народна скупштина : Огледало воље народа, ур. В. Дујмовић Росић, Београд: Народна скупштина Републике Србије : Православна реч: 273–330.
- Станић, Д.** (изд.) (2020), *Српски културни устројство* : устројство, проблеми, вредности, зборник радова 1, Нови Сад: Матица српска.
- Stender, M.** (2015). Architectural Anthropology - And why architects are afraid of users. Paper presented at the *Research Network for Design Anthropology Seminar 3: Collaborative Formation of Issues Moesgaard Museum*, Aarhus University.
- Squires, S., Byrne, B.** (2002). *Creating breakthrough ideas: the collaboration of anthropologists and designers in the product development industry*, Westport, CT: Bergin & Garvey.
- Tournikiotis, P.** (2001), *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge (Mass): The MIT Press.
- Uluengina, Ö., Kaymaz Kocab, S.** (2014), An examination of reflections of mainstream and architectural approaches in architectural design studios, *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 152 (ERPA International Congress on Education, ERPA Congress 2014, 6-8 June 2014, Istanbul): 19–24.
- Folić, Lj. B.** (2017), *Nova škola arhitekture u Beogradu*, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet.
- Dženks, Č.** (1985), *Jezik postmoderne arhitekture*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Шкаламера, Ж.** (1985), Сецесија у српској архитектури, *Зборник Народног музеја XII-2* (Београд): 7–12.

Summary: ALEKSANDAR KADIJEVIĆ

BETWEEN REAL AND CONSTRUCTED HISTORY: KEY FIGURES AND SCHOOLS, BOUNDARIES AND MAIN CURRENTS IN RECENT SERBIAN ARCHITECTURE

In the architectural historiography of Serbia, established methodological principles are rarely re-examined, even when evidence exists to show that their cognitive capacity has been exhausted. This is especially true for outdated methods of classifying, periodizing and evaluating opuses, which is why it is necessary to offer more scientifically expedient methods.

On this occasion, we subject to criticism the most entrenched stereotypes and patterns, without the intention of presenting them as exclusively harmful, but rather to outline their cognitive limitations. However, a sustained and successful challenge to limiting conventions is not easy to implement, because in practice such conventions are slowly and inconsistently overcome. It is desirable that this critique does not dominate them independently, outside the wider context of the interpretative methodology in which they have been moulded for decades, but approaches them simultaneously and in a unified manner, since they are deeply intertwined within historiography.

In the heavily framed presentation of architectural history, the biggest problem is the overemphasis of the role of key figures, schools and key trends (resulting either from inertia or out of conviction), on which our understandings of the boundaries of national architectural culture rely. And, therefore, it is precisely these constructs that should first be dismantled.

Prof. Dr. Aleksandar Đ. Kadjević,
art historian
University of Belgrade – Faculty of Philosophy
aleksandarkadije@sbb.rs

List of Figures

- Fig. 1 1. Momir Korunović (1883-1969), held by the family.
- Fig. 2 2. Nikola Nestorović (1868-1957), Belgrade City Museum.
- Fig. 3 3. Aleksej Brkić (1922-1999), Archive of Aleksej Brkić.
- Fig. 4 4. Bogdan Bogdanović (1922-2010), SANU Archive.
- Fig. 5 5. Aleksandar Bugarski, Stari Dvor in Belgrade (1881-1884), postcard.
- Fig. 6 6. Dragiša Brašovan, State Printing House in Belgrade (1933-1940), Oliver Cvijović.
- Fig. 7 7. Nikola Dobrović, DSZPNO in Belgrade (1954-1963), Bibliographic Department of SANU.
- Fig. 8 8. Aleksandar Deroko, Osman Đikić's *turbe* (mausoleum) in Mostar (1934), Wikimedia Commons.
- Fig. 9 9. Milan Kapetanović and Milorad Ruvidić, Pavilion of the Kingdom of Serbia in Paris (1900), Collection of Aleksandar Kadjević.
- Fig. 10 10. Ivan Antić (1923-2005), Bibliographic Department of SANU.