

ТАЊА ДАМЉАНОВИЋ

ЛВА ХРАМА ЗА ЛВЕ
КОНФЕСИЈЕ: ТРАГАЊЕ ЗА
МОДЕРНО-ВИЗАНТИЈСКИМ

П

итање византијских узора у модерној архитектури Београда безмало би се могло поистоветити с модерним сакралним градитељством, имајући у виду да је од укупног броја изграђених храмова ретко који одступио од модерно-византијског обрасца. За разлику од сакралног градитељства, број репрезентативних профаних објеката који су у себе укључили византијске референце скоро да је занемарљив у односу на целокупну градитељску активност престонице до Другог светског рата. Стога је увек изнова изазовно преиспитивати промишљања и стремљења градитеља који су покушали да при стварању храмова у модерном времену утисну печат византијског.

Да приступ модерном цитирању византијске традиције може бити вишезначан говоре два, скоро истовремено пројектована, београдска храма – један замишљен као спомен-храм највећем српском просветитељу св. Сави, а други, конципиран за потребе фрањевачког реда у Београду, посвећен св. Антуну Падованском. Иако је значај св. Саве и у урбаном и у историјском контексту Београда далеко већи од скромнијег остварења фрањевачке цркве, треба имати у виду да је Св. Антун архитектонско ремек-дело цењеног средњоевропског архитекте Јосипа Плечника, обично сматраног »оцем« словеначке националне архитектуре.

Идеја о подизању храма Св. Саве, да се подсетимо, иако зачета још с првим урбанистичким корацима у европеизацији Србије, почела је да се реализује тек крајем 20-их година XX века, када је расписан конкурс за идејно решење ове најрепрезентативније престоничке катедрале. За разлику од првобитних, деветнаестовековних намера у реализацији спомен-храма на Врачару, који је подразумевао меморијалну функцију остварену на мањој квадратури и размери, у новоформираној држави Срба, Хрвата и Словенаца објекат је, барем декларативно, требало да постане национални симбол свих

уједињених јужнословенских народа, па је стога и амбициозност пројекта постала већа.¹

За разлику од потенцијално уједињујуће функције Светосавског храма, централног и универзалног јужнословенског националног споменика, црква Св. Антуна је замишљена са сасвим другачијим идеолошким задатком. Уместо претензија да синтетиче хетерогени идентитет кроз његово прилагођавање доминантном маниру, њена намера је била да управо нагласи присуство различите групе, која се по први пут појавила на овом простору. Парадоксално, коришћење историјских предлога из византијске традиције, изабраних да послуже као симболичка потпора овим два различитим идеолошким концепцијама – једној за храм Св. Саве, а другој за цркву Св. Антуна, кретали су се, на први поглед, у супротном правцу од очекиваног. Наиме, модел који је предложен обрађивачима у конкурсним пропозицијама за Светосавски храм подразумевао је уско локални оквир српског градитељства позног средњовековља, пре-

цизније доба кнеза Лазара, док је Плечников репертоар исказивао много шири опсег референци из византијске традиције, не искључујући ни мешање разноврсних поднебља, историјских епоха, пређашњих и потоњих стилских опредељења.

Иако на први поглед много пута обрађивана тема,² конкурс за храм Св. Саве,³ као и његова још увек актуелна реализација, и даље, поред неизбежног разматрања улоге архитектуре у служби националног идентитета, пружају могућности за шире преиспитивање односа модерности према историјском контексту. Ако бисмо се позвали на пропозиције јавног расписа за Светосавски храм, које су налагале да »конкуренти обраде скице у модернизованом српско-византијском стилу Лазареве епохе (поглавито)«⁴ већ бисмо се суочили са наизглед неспојивим захтевом да стил буде модернизован а, уједно, историјски усмерен на специфичну просторно-временску раван. На отворено питање шта су састављачи пропозиција подразумевали под термином модерниз-

Сл. 1. Скица за Храм св. Саве





Сл. 2. Б. Несџоровић и А. Дероко, Храм св. Саве, 1927–1941, појмом Б. Пешић, 1985–2005
(савремена фототографија аутора текста)

ван никада нећемо наћи аутентичан одговор, али ипак, на основу текстова учесника у критици конкурса, а такође и на основу приспелих радова, објављених у часопису *Рашка*,⁵ можемо да наслутимо смерове разматрања дискурса модерности међу међуратним творцима и критичарима архитектуре. Ако занемаримо подједнако важан проблем порекла градитеља који су могли узети учешће на конкурс,⁶ остају нам две суштинске теоријске теме, искрсле и у расправи и у радовима. Једна би се односила на кључну дихотомију модерности – однос између универзалног и локалног, а друга – на њен амбивалентан однос према историји, у коме се историја, било негирана или потенцирана, намеће као својеврсна опсесија.

За стицање што сликовитијег прегледа комплексности ставова о односу према историјским референцама ваљало би нагласити да у расправи о Светосавском хра-

му нема учесника који су заступали искључиво модернистички карактер. Чак и најватренији заговорници «савремених форми», попут Ђурђа Бошковића,⁷ више приговарају због изричитих захтева да се примењују конкретни предлози, другим речима копије, Лазарице, Грачанице или Свете Софије у Цариграду, него што искључују концептуалну везу са византијским грађитељством, наглашавајући штавише значај повезивања између «средњовековне мистике и данашњег рационализма».⁸ Наиме, после првог захтева из конкурсног расписа да се за узор користе цркве из Лазаревог времена, у неком тренутку се појавила као узор прво Грачаница, а потом и Света Софија. Велика је вероватноћа да је за стицање Грачанице заслужан, много пута помињан, Други међународни конгрес византолога, одржан у Београду у априлу 1927 – управо у тренутку када су учесници

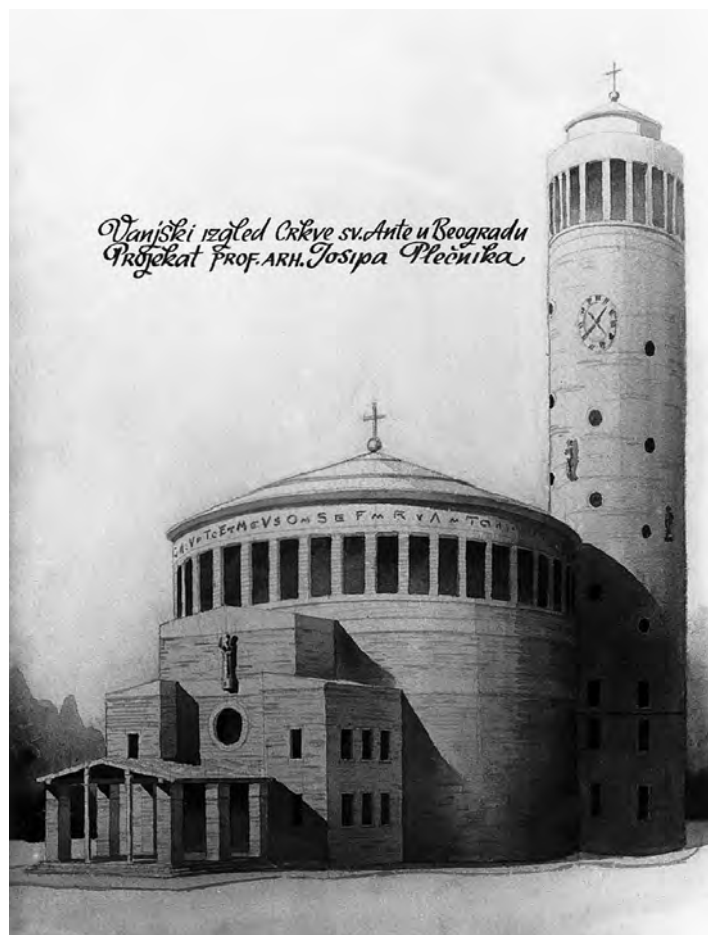
конкурса били у фази разраде својих идејних скица, скуп на коме се теза о вредности и јединствености Грачанице на читавом византијском простору могла чути и потврдити. Занимљиво је да се почев од конкурса за Храм св. Саве до данас Грачаница често појављује као угледни модел за реализацију нових црквених грађевина, а још је занимљивије да Грачаница није бирана нити због величине, нити због афирмисања најрелевантнијих историјских личности или догађаја из времена српске средњовековне државе, већ искључиво према естетичким критеријумима успостављеним теоријом архитектуре и уметности.

Тешко је порећи да је победнички рад Богдана Несторовића, прецизније, једини награђени од 22 предата за конкурс, био најприближнији грачаничком моделу. Његове су пропорције и размера, додуше као и код осталих радова, били далеко од деликатне грацилности Грачанице; с друге стране, издуженост силуете, нагласак на виткости ободних купола и фасада решена у опеци били су елементи који су покушавали да успоставе сличност са славним узором. Ипак, Несторовићево другонаграђено решење се у даљој разради, по усвајању одлуке о коначном пројекту за Светосавски храм из 1932. године, знатно померило од грачаничког ка светософијском обрасцу. Самим тим се знатно више приближило како откупљеном раду Александра Дерока, с којим се на крају синтетисало у реализацији (сл. 1), тако и општепреовлађујућем формалном изразу осталих приспелих радова, који су се махом позивали на силуету Свете Софије у Цариграду. Није за чуђење због чега је цариградски модел преовладао. Подсетивши се да је средњовизантијско и позновизантијско црквено градитељство углавном познато кроз храмове скромнијих димензија, који се преваходно налазе у оквиру манастирских комплекса, иако знатно старија, монументална Света Софија, конципирана за потребе урбаног окружења, наметнула се као најочигледнији и најпогоднији пример византијског градитељства великих размера, погодан за престоничку катедралу. Једино што преостаје као интригирајуће јесте како се десило да се без много скепсе, ако изузмемо став Ђурђа Бошковића,⁹ Света Софија преузме као модел који се подразумева »нашим«, шта год да атрибут »наш« подразумева.

Коментари у прилог Свете Софије могли су се чути и у јавној дебати, која се највише распламсала након што је изненада, на самом почетку 1932,¹⁰ објављена вест да ће се храм зидати према пројекту синтетизованом из два награђена конкурсна предлога – другонаграђеног решења Богдана Несторовића и откупљеног рада Александра Дерока. Упркос узору Грачанице, још више подстакнутим током византолошке конференције, учесници у разматрању проблема Светосавског храма нашли

су мало аргумената у прилог њој као узорном моделу. Тако, на пример, Милан Злоковић одбија могућност коришћења форми Грачанице објашњавајући да »она не садржи један основни тип великог стила... а светосавски храм се замишља од свију нас као грађевина највећих димензија и јединственог унутрашњег простора«.¹¹ Он такође припада реду оних скептичних опонената »одушевљеног гледања у прошлост... нарочито онда када културни и уметнички развитак представљају задатак и циљ једне нове генерације«. Без обзира на то како тумачимо Злоковићев скептичан тон у односу према реплицирању форми Грачанице – да ли због њене немогућности да одговори захтевима урбаног окружења или услед уопштеног неслагања са »одушевљеним гледањем у прошлост« – његове аргументе против »опонашања« можемо ишчитати као типичан начин промишљања архитектуре у првој половини XX века – добу »мита о модерној« – када је архитектура поимана кроз категорију еволуционог прогреса, другим речима, развоја као кулминирајуће процесије стилова. И поред овог, препознатљиво модернистичког става Злоковића, треба имати на уму да он, осим што спори »одушевљено« загледање у прошлост и пуко преузимање декоративног украса са средњовековних споменика, нигде експлицитно не пориче остваривање историјског континуитета подражавањем суштинских концепата.

Злоковићев исказ могао би се протумачити и као заступање универзалних вредности архитектуре, насупрот афирмисању уско локалне традиције. Слично њему, и Бошковић прокламује тезу да се »уметност данас не руководи националним, него општечовечанским тежњама«,¹² а жеља Драгише Брашована је да Светосавски »храм буде на висини осталих светских познатих уметничких споменика«. ¹³ Ипак, Брашованов став не можемо прихватити као једнозначан с обзиром на то да он тежи остварењу врхунских естетских квалитета »било употребом византијских мотива или слободно«. ¹⁴ Штавише, када говори о византијском карактеру Брашован не заговара ни изричито локално-српски, ни ширевизантијски универзални концепт. Двосмеран исказ налазимо и код најистакнутијег српског теоретичара архитектуре, рекло би се свих времена, Милутина Борисављевића, који истовремено заступа универзалне естетске вредности, али такође и неопходност постизања локалног карактера без пуког копирања. Оно против чега се Борисављевић најизричитоје бори јесте својство универзалности модерне архитектуре које води томе да би се »једна таква катедрала модерног стила могла зидати подједнако у Београду, Риму, Паризу и Њујорку, и могла би се све једно звати *Свейој Анџуна Падованској*, Светог Саве, или чак Брамин храм«. ¹⁵ Код ове Борисављевићеве опаске стижемо до питања храма Светог Антуна, чије фор-



Сл. 3. Црква Св. Анђуна Падованској, омишљи изгледе из пројекта Јосипа Плечника



Сл. 4. Јосип Плечник, црква Св. Анђуна Падованској, 1929–1932 (савремена фотодографија аутора текста)

ме, према Борисављевићу, не би требало да буду исте као код Храма светог Саве.

За разлику од споменика српском просветитељу, чији је пројекат настао превасходно као последица неусаглашених, каткад и неочекиваних околности, скоро истовремено замишљан Свети Антун се од почетка кретао по јасној концепцијској линији настанка. Инвеститор је имао недвосмислену замисао да обликовни идентитет храма не зависи од његовог предубеђења каква је симболичка порука архитектонског израза, већ је њено остварење у потпуности препустио архитекти-креатору, кога је пробирљиво ангажовао да посебно одговори том задатку.¹⁶ Тако је, уз пуно поштовање стваралачког ауторитета, Јосипу Плечнику дата моћ да у свом делу, самим тим што је његово, симболизује не само монашки ред коме је било намењено већ и целокупну различитост католичанства, која се у архитектури није често исказивала у Београду. Оно што је крајње поучно у Плечниковом пројекту јесте чињеница да он на »другости« није инсистирао користећи метод супротстављања

локалном историјском контексту, већ напротив, потенцирајући уклапање у културно-историјски оквир локације. Тако је настало конзистентно замишљено, а по значењу слојевито остварење које је, без обзира на то што опонаша византијску традицију, постало незаобилазан репрезент у свим прегледима словеначке националне архитектуре.

Иако Плечник није био склон писаним потпорама, другим речима, теоријским објашњењима својих архитектонских замисли, само његово дело пружа инспирацију за богато интерпретирање симболичких значења архитектуре коју је замислио. Оно што се чини најочигледнијим у пројекту Св. Антуна јесте његово утемељење у рановизантијској традицији, прецизније, преузимање идеје централног плана са конхама, који се препознаје, између осталог, и на равенској Сан Витале. Кружна кула-звоник, у основи мања кружница придодата доминирајућој кружници наоса, такође је инспирисана равенским узорима. Иако Плечниково име следи за једно од најчвршћих упоришта словеначког националног идентитета,

његов Св. Антун, у приказима словеначке архитектуре често приказиван као најрепрезентативнији пример,¹⁷ није постао симбол словеначког духа тиме што је опонашао ондашње фолклорно, или непостојеће, »исконско« средњовековно сакрално градитељство, већ само због тога што је остварио показност својим врхунским уметничким надахнућем.

Тешко је наћи аутора који је писао о Св. Антуну, а да није нагласио успостављање везе концепта храма са локалним византијским поднебљем.¹⁸ Осим поменутог ранохришћанског плана, у оригиналној Плечниковој замисли склоп је требало да одише још византинским карактером, с обзиром на то да је предвиђао да структура буде засведена монументалном куполом, што би био крајње логичан исход код структуре централног плана. Ипак, у току реализације се одустало од куполе, наместо које се, сасвим неприродно, појављује равна, касетирана таваница (сл. 3).¹⁹ Иако би доследност у јединству плана и горњег постројења грађевине била убедљивија у случају да је купола реализована, чак и равна, ипак, као код куполе Пантеона, касетирана таваница говори у прилог историјски утемељеном референтном систему с којим је Плечник баратао. Као доказ о отворености Плечникових обликовних референци може нам потврдити чињеница да је изабрани централни план једно од најчешће коришћених архетипских решења, трансформисаних од римског Пантеона,²⁰ преко ранохришћанских баптистеријума, равенске Сан Витале, цариградске цркве Св. Сергија и Вакха, све до много доцнијих ренесансних и барокних реинтерпретација. Ипак, за Плечников план не можемо рећи нити да изричито опонаша своје претходнике, нити да их, из позиције времена модерности, претендује надрасти у »еволуционој утрци«. Напротив, он без напора и напетости синтетизује прошло са садашњим, што изгледа да успева непрепаднут »цурењем« времена, искрено верујући у везу између тренутног са вечитим и универзалним. Поред засведеног кружног плана са кампанилом, елемент који се везује за ранохришћанску, а и каснију византијску традицију јесте фасада изведена у опеци. Њена снага остварена је првенствено инсистирањем на тектоничности материјала фасадне обраде, успостављајући тако дијалог између »давнашњег« византијског и »револуционарног« модерног, какво су предлагали ентузијастички из времена прелома XIX у XX век, попут Плечнику блиских Ота Вагнера и Јана Котјере или мало удаљенијих Хенрик Петрус Берлагеа и Френк Лојд Рајта.

Ако на крају покушамо да сумирамо како су два, скоро истовремено настала, београдска храма у модерно доба рефлектовала византијску традицију, поново ћемо се суочити са парадоксом. Док су се учесницима у конкурсима и каснијим градитељима Св. Саве наметале

сасвим нејасне, притом обавезујуће инструкције у погледу лика будућег храма, једином одабраном архитекти Св. Антуна, Јосипу Плечнику, дата је пуна стваралачка слобода. Док су првима били налагани прецизни узорци из византијске традиције, Јосип Плечник није имао прописаних ограничења, а ипак је оставио снажно дело у модерно-византијском духу. Занимљива је и чињеница да је један од коаутора Светосавског храма, Александар Дероко, позитивно говорио о Св. Антуну²¹ у тренутку када су се београдски архитекти и шира београдска јавност негативно изјашњавали о пројекту за Храм св. Саве,²² а такође имали и љубоморне примедбе на рачун подизања фрањевачке цркве.²³

Можда је ипак најпарадоксалнија чињеница да су и поред свих разлика – од приступа проналажењу ауторских решења до различитих конфесија које су репрезентовали – модерно-византијски узорци за оба храма пронађени у истом, најранијем и најраскошнијем, периоду византијске уметности – Јустинијановом. И док је Београд још 30-их година XX века постао срећан исходом реализације храма Св. Антуна Падованског (сл. 4), још увек – на почетку XXI века – не знамо када ће постати срећан исходом реализације храма највећем српском просветитељу св. Сави (сл. 2).

НАПОМЕНЕ:

1] Полемичким тоном је о храму Св. Саве као споменику југословенства писано у: К. Страјнић, *Светосавски храм, јавни ајел званичним факторима српске цркве и југословенске државе*, Београд 1926.

2] Између осталих, у новијој историографији о конкурсима за Светосавски храм писали су: М. Јовановић, *Српско црквено традицијско и сликарско новејој доба*, ДИУС »Каленић«, Београд – Крагујевац 1987, 197–215; А. Кадиевић, *Један век изражења националног сјила у српској архитектури: средина 19 – средина 20. века*, Грађевинска књига, Београд 1997, 134–142; Б. Пешић, *Свомен храм Св. Саве на Врачару у Београду, 1895–1988*, Београд 1988, 32–58.

3] Распис конкурса у сажетој верзији објавиле су дневне новине: *Сјечај за храм Св. Саве*, Политика, 3. 11. 1926, и загребачки грађевински билтен: *Сјечај Друштва за подизање храма Св. Саве у Београду на Врачару*, Технички лист IX, 1927, 30. Целовитији приказ објаве конкурса из *Службених новина* бр. 6, 10/1. 1927, приказан је у: Б. Пешић, *нав. дело*, 33–39.

4] Б. Пешић, *нав. дело*, 36.

5] *Скице за светосавски храм у Београду*, Рашка 1, 1929, 56–63.

6] На конкурсима су имали право учешћа држављани Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, као и руски емигранти настањени на територији Краљевине, што је отворило једно поље дебате у јавној расправи. Тако су неки полемичари, попут Драгише Брашована, сматрали да се конкурс мора ограничити на локалне градитеље, чиме би се загрејали сви домаћи потенцијали (в.: Аноним, *Ин-*

интересантна дискусија у Клубу архитекаита – мишљење Драгише Брашована, *Време*, 30. 1. 1932), док су други, као, на пример, Милутин Борисављевић (в.: М. Борисављевић, *Како треба да изгледа будући храм Св. Саве*, *Време*, 29. 1. 1932) или Јован Ранковић (в.: Ј. Ранковић, *Како треба да изгледа будући монументални храм Св. Саве – мишљење Јована Ранковића*, *Време*, 24. 1. 1932) заговарали тезу да је неопходно расписати међународни конкурс.

7] Ђ. Бошковић, *Проблем светосавског храма*, Српски књижевни гласник 35 (1932), 368–371.

8] *Истио*, 370.

9] Ђ. Бошковић, *истио*, 269.

10] Аноним, *Решено је изабрање скице за светосавску катедралу у Београду*, *Политика*, 1. 1. 1932, и Аноним, *Какав ће бити синомен-храм Светио Саве у Београду*, *Политика*, 2. 1. 1932.

11] М. Злоковић, *Светосавски храм у Београду*, *Рашка* 1, 1927, 56.

12] Ђ. Бошковић, *истио*, 371.

13] Д. Брашован, *Како треба да изгледа будући монументални храм Св. Саве – мишљење Драгише Брашована и браће Крсинић*, *Време*, 22. јануар 1932.

14] *Истио*.

15] М. Борисављевић, *истио*, *Време*, 29. 1. 1932.

16] О томе како су Јосипа (Јожу) Плечника за израду пројекта Св. Антуна ангажовали фрањевци в.: М. Мушић, *Jože Plečnik*, *Partizanska knjižica*, Ljubljana 1986, 218–224. Још подробније о фра Јосипу Маркушићу, од кога је потекла идеја да се ангажује Плечник, в. у: М. Мушић, *Plečnik in Beograd*, ЗЛУМС IX, 1973, 327–335.

17] В., између осталих, и: Р. Кречић, *Plečnik: the complete works*, AD, London 1993; D. Prelovšek, *Jože Plečnik 1872–1957, Architectura Perennis*, Yale Un. Press, New Haven 1997; D. Prelovšek, *Plečnikova sakralna umetnost*, Ognjište, Koper 1999.

18] На пример: Р. Кречић, *Plečnik: the complete works*, 108; D. Prelovšek, *Plečnikova sakralna umetnost*, 137–138.

19] Питање одустајања од реализације куполе на Св. Антуну поставио је Зоран Маневић (у: З. Маневић, *Плечник и Београд*, Свеске Друштва историчара уметности, 14, 132–133) наводећи, између осталог, и извор илустрације пројекта Св. Антуна с куполом (сл. 2). Иако Маневић износи претпоставку да одустајање од куполе као упечатљиво византијског мотива може имати идеолошки подтекст, пошто је као католичка богомоља у контексту београдске архитектуре могла исувише подсећати или на византијску или на муслиманску богомољу, чини се да није бесмислено образложење да се од куполе одустало из пуких утилитарних разлога. Наиме, равна армирано-бетонска таваница била је, по предању фрањеваца, јефтинија од куполног решења. Видети брошуру о објекту, која се може набавити у самој цркви.

20] Марјан Мушич нарочито истиче Пантеон као Плечникову инспирацију. В.: М. Мушић, *Jože Plečnik*, 219.

21] А. Дероко, *Први монументални храм Београда*, Српски књижевни гласник 36 (1932), 630–631.

22] Између осталих извора најсликовитије је пратити полемику вођену у дневном листу *Време* током јануара и фебруара 1932, после објављивања одлуке о пројекту по коме ће се храм градити.

23] Аноним, *Док се храм Св. Сави подиже деценијама београдски фрањевци ће ускоро завршити цркву Св. Антуна*, *Време*, 2. 2. 1932.

TWO CHURCHES FOR TWO CONFESSIONS: A QUEST FOR A MODERN BYZANTINE STYLE

That an approach to modern quotations from the Byzantine tradition may be polyvalent is illustrated by two almost simultaneously designed Belgrade churches, one conceived as a memorial to St Sava, the greatest Serbian educator, the other dedicated to St Anthony of Padua and intended for the Franciscan order freshly installed in Belgrade. A comparison between the two different churches for two different Christian confessions, both drawing from the Byzantine tradition, reveals some distinctive paradoxes. While the architects of the church dedicated to the greatest Serbian educator were to follow vague, and somewhat arrogant, instructions as to the structure's appearance, a single architect entrusted with designing the Franciscan church of St Anthony, Josip Plečnik, enjoyed complete creative freedom. And while the former were required to follow specific Byzantine models, Josip Plečnik, although in no way limited, left behind a powerful work in the modern Byzantine spirit.

In addition to the inescapable discussion of the role of architecture in promoting national identity, the two examples of interwar church architecture in Belgrade offer the possibility for a broader reassessment of the relationship of modernity to a historical context, including an inherent dichotomy in modernity, the relationship between the universal and the local. Plečnik's project for St Anthony's is exceptionally enlightening in that it did not insist on the »otherness« of Catholicism in a predominantly Orthodox environment by confronting it with the local historical context. On the contrary, it promoted smooth incorporation into the cultural and historical framework of the site.

An interesting fact is that one of the designers of St Sava's church, Aleksandar Deroko, spoke affirmatively of St Anthony's at the very moment that other Belgrade architects and public opinion criticized his project for St Sava's church and made jealous comments on the erection of the Franciscan church. Perhaps the most paradoxical of all is the fact that in spite of all differences – from those in the attitude towards the creative process to the different confessions the two churches represented – it was in the same, the earliest and the most sumptuous, period of Byzantine art that models for both modern Byzantine churches were found: Justinian's. And while Belgrade became happy with the outcome of the realization of the church of St Anthony of Padua as early as the 1930s, now, at the beginning of the twenty-first century, we still cannot know when it will become happy with the outcome of the realization of the church of St Sava, the greatest Serbian educator.

LIST OF ILLUSTRATIONS:

- Fig. 1. Sketch for the Church of St Sava
- Fig. 2. B. Nestorović, A. Deroko, Church of St Sava, 1927–41;
B. Pešić, 1985–2005
- Fig. 3. Sketch for the Church of St Anthony of Padua
- Fig. 4. Josip Plečnik, Church of St Anthony of Padua, 1929–32