

МАРКО СТОЈАНОВИЋ, ИВАН СТАНОЈЕВ

ТРАЖЕЊЕ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА КРАЉЕВИНЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ – ОД ВИДОВДАНСКОГ ДО СВЕТОСАВСКОГ ХРАМА

Сажетак: У раду ће бити расправљано о тражењу националног идентитета Краљевине СХС/Југославије на пољу сакрално-меморијалне архитектуре. Упоредиће се концепт Видовданског, вајара Ивана Мештровића, и Светосавског храма, архитеката Богдана Несторовића и Александра Дерока. Истражиће се идеје и концепти на којима су замишљени објекти и фактори који су условили њихову (не)изградњу. Упоредивањем ових двају, потпуно различитих, архитектонских приступа у формулисању визуелног израза даће се осврт на покушај стварања јединственог националног идентитета међуратне државне творевине.

Кључне речи: храм, видовдански, светосавски, идентитет, нација

Abstract: The paper discusses the quest for the national identity of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/Yugoslavia in the field of religious/memorial architecture. It compares the concept of the Vidovdan (St Vitus Day) Temple authored by the sculptor Ivan Meštrović and the design for the Church of St Sava by the architects Bogdan Nestorović and Aleksandar Deroko, and examines their underlying ideas as well as the factors leading to their (not) being realised. The comparison of these two completely different architectural approaches to visual expression provides the opportunity to shed light on the attempts to construct a unified national identity of the interwar country.

Keywords: temple/church, Vidovdan (St Vitus Day), St Sava, identity, nation

Увод

О Косовском храму Ивана Мештровића писано је много у протеклих стотину година, колико је прошло од израде макете те куће. Намера нам је да га овом приликом проблематизујемо у пројектантском приступу и делу контекстуалног оквира у којем настаје и бива разматран упоредо са Светосавским храмом.

У бити сторије о два храма провлачи се тема националног стила, односно српског стила или, на крају, српско-византијског стила и то понајвише из пера Косте Страјнића, који се јавно успротивио градњи Светосавског храма¹ и залагао за широко прихватање и популаризацију достигнућа архитектуре у то доба највећих југословенских савременика: Николе Добровића, Јоже Плечника и Ивана Мештровића.² Он директно супротставља идеје о два храма, залажући се за градњу Мештровићевог *Косовског храма*, као храма који би

припадао свим грађанима Краљевине СХС, а не само *једној конфесији*. Расписивачи конкурса из 1926. године свакако јесу били свесни ширих политичких конотација, јер у распису пише да Храм Светог Саве треба да представља *један национални симоник који би, у исти мах, могао да служи и за Пантеон*³, дакле да не окупља само вернике Уједињене Српске православне цркве.

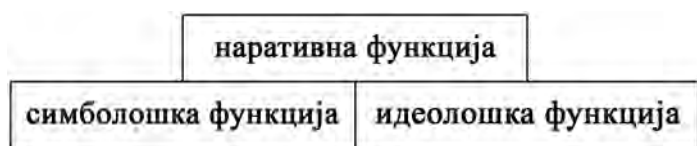
Тако звана *српско-византијска архитектура наших средњовековних задужбина не може да буде једина база за наш будући архитектонски стил*, јер није *искључиво наша национална креација*⁴, биле су само неке од речи које су указивале у ком правцу треба да крене визуелна изградња националног идентитета. Одбор за организацију уметничких послова Србије и југословенства основан је 1913. године, а њен члан, поред престолонаследника Александра, Јована Цвијића, Богдана

Поповића, Андре Стевановића, Јоже Плечника, био је и Иван Мештровић. У програму Одбора пише се о тежњи за стварањем *самоникле југословенске културе*⁵. Према Страјнићу пише⁶ да је Мештровић творац како оригиналне југословенске скулптуре тако и архитектуре, данас са историјске дистанце од једног века можемо потврдити да Мештровић на пољу архитектуре остаје изоловани и једини стваралац аутохтоног израза којем се може дати придев југословенски.

Видовдански храм

Идеја о *Косовском храму*, који први пут *ојросио-рава* косовски мит, родила се код Мештровића још 1905, односно 1908. године, према сопственом сведочењу из предјугословенског периода. Прво излагање фрагмента из *косовског циклуса скулптуре*, који су неодојиви део замисли о објекту, било је најпре у Павиљону бечке сецесије, но под *косовским* именом тек 1911. године у павиљону Краљевине Србије на великој изложби у Риму. Макета храма, изграђена годину дана касније, први пут је изложена у Лондону 1915. године на Мештровићевој самосталној изложби *Ivan Meštrović: The Southern Slav Sculptor*, у „Викторија и Алберт“ музеју (*Victoria&Albert*) у Лондону.

Мештровић замисао о грађевини заснива на миту, јер је народна песма од историје створила мит, а идејом о кући аутор твори нову наративну композицију, овога пута просторну, која је на неки начин хипербола те реалности. Наша је теза да Мештровић као скулптор без архитектонског образовања *иради*, односно замишља, један простор без јасне утилитарне функције. Писали смо раније о функцијама архитектуре и пирамиди функција као покушају графичке валоризације спреге различитих функција једног објекта.⁷ Наративна, симболичка



Сл. 1. Пирамида функција за Видовдански храм

и идеолошка су најизразитије функције које је аутор учићао у идеју о Видовданском храму.

У контексту раних југословенских криза већ 1924. године, а залажући се за коначну градњу, Мештровић⁸ свој објекат назива *Храм Јединства*, а њим би требало да се *обележи да су браћиска љубав, правда и просвета циљ једне нације*. Просвета се не помиње случајно, јер је по нашем уверењу управо просвета – односно

нарација, предање и образовање једног народа – и била доминантни циљ замисли о *Храму*. Снага давања лица, тела и покрета јунацима косовских легенди први пут, кроз скулптуру, требало је да у маниру средњовековних катедрала западног света носи и преноси народу поруку, легенду, односно једну *истину*.

Идеја о кући, храму и простору творена је кроз наративно слагање симбола. Према Мештровићевој замисли, а по тексту скулптора Леонарда Бистолфија (*Leonardo Bistolfi*)⁹ и према графичкој реконструкцији М. Олића¹⁰, храм је облика латинског крста, дужине две стотине метара и ширине стотину и четрдесет метара. Архитектура храма се ослања на карактеристике византијских куполних цркава. Централна купола је *већа од оне Пејрове цркве у Риму*, док је карактеристика објекта кула на месту укрштања грчког и латинског крста, висине *преко стоишину мешара* (према Олићевој реконструкцији око 85 м). Много више подсећајући на архитектуру индијских храмова (нпр. Кутуб Минар [*Qutub Minar*] у Делхију), кула има изразиту симболичку и реперну функцију. *Кула њеи векова ројсџива*, како ју је аутор назвао, кроз пет елевација сужава се ка врху, стремићи у висину, да би коначно завршила гориоником с *вечном ватром*, где су *душе јунака у сџалном конџакџу са овоземаљским*.

Симбологија бројева комбинована је са симбологијом елемената. Главни портал окружују осам коња, девет соколова и девет лавова. Сфинга у оси брода са дванаест каријатида, заједно с лавовима, представља укључивање универзалних симболичких елемената који се не могу директно везати за народне приповести. Велики камени лавови налазе се у подножју храма и у подножју стубова главног портала те, колико можемо наслутити, слични су оном који се налазио у подножју павиљона Краљевине Србије у Риму 1911. године (чији је коаутор Мештровић)¹¹. Једину штампану фотографију овог лава (која нам је позната) објавио је немачки часопис *Der Architekt*.

Уз симболичке приказе дивљине Балкана и снаге његове сировости кроз тела јунака и бораца, те мучеништво и тугу удовица, Мештровић у сложу наратију уводи Слепца-гуслара, којем даје улогу свештеника *Храма*, и Мајку коју назива чуварком *Храма*, која утелотворује у себи *мучеништво и везу према надању којег се није никада одрекла*. Слепац је према припремљеној сторији један једини преживели војник *свџе Лазарево војске* којем су *Турци очи искојали, да буде као симбол њојаженога народа који је имао да луџа њо њмини овога свијеџа*¹².

Да би се оваква кућа, да је изграђена, схватила, било би неопходно тумачење аутора, зато што је ово дело у својој суштини концептуално. Мештровићев



Сл. 2. Скулптура лава, уметнички павиљон Краљевине Србије на Међународној изложби у Риму 1911. године. Извор: *Der Architekt XVIII (1912): 22*

Видовдански или *Косовски храм*, премда је најчешће упоређиван са Спомеником Лиги народа у Лајпцигу и другим грађевинама периода са *иреласка векова*, сматрамо да би најпре могао и требало да буде упоређен с неким од савремених објеката такозване *монументалне-концептуалне архитектуре*¹³. Један од примера такве архитектуре, Музеј Холокауста у Берлину, архитекте Данијела Либескинда (Daniel Libeskind), пројектован је такође као наративно и симболичко опросторавање једне идеје (1993–1998). Архитекта је осмислио просторе музеја, условљавао кретање, продоре светла, скулптуралне елементе (у смислу проширеног поља скулптуре XX века), у јасној и изразитој функцији стварања доживљаја код посетиоца, уз претходно сазнање о историји/причи/миту јеврејског народа и судбини Јевреја у Немачкој. Изграђена архитектура је тако сама по себи експонат.

Коначно, замисао о *Видовданском храму* неодвојива је од контекста у којем настаје и кроз чије читање долази до изражаја снажна идеолошка функција овог дела. Једна од основних карактеристика и најснажнијих побуда у стварању *Храма* била је агитација за југословенску идеју кроз један лични уметнички пројекат. Ширење идеје јужнословенског заједништва у Мештровићевом делу тече паралелно на локалном и глобалном плану. Радом и изложбама¹⁴ на којима учествују чланови друштва *Медулић*, кроз дела групе

скулптора и сликара у тематском оквиру *косовској циклуса* ширен је култ херојства, отпора и јунаштва. На међународној уметничкој изложби у Риму 1911. године, учествујући као коаутор павиљона Краљевине Србије и најзаступљенији уметник-учесник, Иван Мештровић концептуално први пут прави просторни оквир и поставља изложбене просторе за делове *косовској циклуса*. Од шест изложбених соба, четири су распоређене у форму латинског крста и биле су посвећене *циклусу Краљевића Марка*¹⁵. Годину дана после римске изложбе почиње Први балкански рат, у којем након Кумановске битке Краљевина Србија заузима поново територију Косова, а тиме сан и идеја постају још реалнији. Колико је важно било асоцирати значај Косова и косовског мита као универзално југословенског, јасно се чита у једном од Мештровићевих описа те идеје. Он наводи¹⁶ да је *наш народ* имао и друга *своја Косова*: прво је 1102. године на Петровој гори погинуо *последњи хрватски краљ народне крви* Петар Свачић, затим 1371. године на Марици *кад је њала Македонија њог њурско ројство* након погибије краља Вукашина и на крају 1463. године код Јајца *кад су Турци освојили Босну*, а када је погинуо краљ Стјепан Томашевић.

На отварању изложбе у Лондону 1915. године (првој изложби у том простору неког живог уметника до тада), у време голготе на Балкану, Мештровић након поздравног наступа домаћина у изразито политичком говору каже да његов живот има оправдање *ако су моја замисао Видовданској Храма и мој уметнички рад израз уједињеној Југословенској, а ако њо Словенској, уједињено, буде хумано и европејско у духу*¹⁷. Мештровић кроз свој концептуални пројекат, који прате текстуална објашњења и тумачења, јасно и константно прави отклон од било које вере и конфесије као оквира за објекат. Он каже: [...] *У идеалном смислу – средишње Храма [је] жеља за њравдом, и њежња за најрејком ка вишем животиу човечанској, а они који је исповедају и њројоведају њени су свећеници. Тај Храм не може бити посвећен ниједној конфесији или њојединачној секцији, већ свима њима заједно, свима онима који верују у идеале исказане у народним њесмама. То одговара духу нашега народа, који је њобожан али не њрејобожан, и који држи да је сваки онај 'њравоверник' који је њраведан и њоштен, ма којој вероисповести њрипадао*¹⁸. Зато Страјнић инсистира¹⁹ да *Видовдански храм* јесте јужнословенски пантеон. Иван Мештровић је заправо скројивши сложену нарацију, коју је уткао у идеју објекта и прожео је њоме, несумњиво на њу желео да ослони идентитет државе за чије се формирање борио.

Искључиви недостатак Мештровићеве оригиналне замисли, по нама, јесте неосмишљавање ритуала који би пратио постојање оваквог објекта и подстакао

вољу за његово грађење. Знано је да су најстарија уметничка дела настала у служби ритуала, најпре магијског, а потом религијског. Бенјамин каже да је *јединствена вредности аутентичној уметничкој дела ушмељена у ритуалу у којем је поседовала своју изворну и прву ушмељену вредности*²⁰, а Костоф тврди: *ритуал је његова функција*²¹. Нити један запис од тренутка првог излагања макете до Другог светског рата не пружа података о некој конкретной замисли о коришћењу овог храма, а нарочито не о неком обреду који би заправо пратио посете њему. Меморијална архитектура је по правилу место обреда и мит и обред су ту неодвојиви. *Мит је догађај који се, у извесном смислу, збио некада, али се он збива и у свим временима*.²²

Концептуална надградња оригиналне замисли дејала се тек објављивањем *Успомена на политичке људе и догађаје*²³, када откривамо ауторову замисао о градњи Храма кроз време, односно кроз неколико генерација, али према једном плану. Тек кроз ову надградњу оригиналне идеје, Мештровић први пут уводи ритуал у своју замисао о објекту. Наш је став да је до изградње, или макар конкретнијег почетка градње куће-храма (чак и у сложеном политичко-уметничко-економском контексту предратне Југославије), могло доћи да је овај кључни елемент био саставни део објављене оригиналне замисли. Храм као место на којем стасавају генерације уметника, едукујући се и градећи једну идеју и једну сторију, могао је тако изаћи ван оквира *архитектуре на папиру*.

Светосавски храм

Изградња Храма Св. Саве на Врачару, на основу свих чињеница које се везују за ток одабира архитектонског решења, као и на основу изведеног објекта, може се довести у везу с тражењем и изградњом националног идентитета у Краљевини Југославији. Како је Светосавски храм након Првог светског рата, иако још неизграђен, почео да се доживљава као централни катедрални храм, лоциран у престоници Краљевине СХС/Југославије, проблем његове архитектуре уздигнут је на највиши ниво профаних и секуларних државних институција. Након јавног конкурса и опширне постконкурсне расправе, која је уследила у дневном листу *Време*, стручној и широј јавности било је јасно да су тадашње политичке оријентације директно утицале на архитектонски стил будућег храма.²⁴

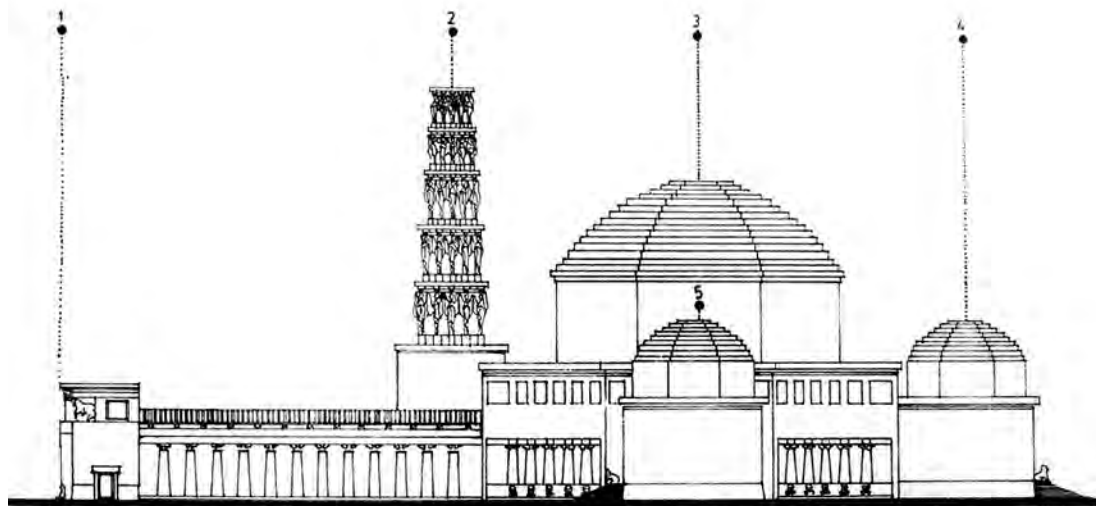
Иницијатива за подизање Светосавског храма појавила се неколико деценија пре било каквих назнака да ће он прерасти у централни катедрални храм. Св. Сава се у већој мери поштује и обележава тек од средине XIX века, нарочито међу српским становништвом на простору Аустријског царства. Као пример значаја

овог српског просветитеља, може се навести податак да је Матица српска основана још 1826. године на Дан Св. Саве. Током друге половине XIX века, овај светац увелико се прославља као школска слава.²⁵ Временски јаз од XVI до XIX века, током којег је култ Св. Саве готово заборављен, оправдава се немилим догађајем спаљивања његових моштију, који се догодио у Београду 1594. (1595) године. Да би култ светитеља био поново успостављен, многи истраживачи покушавали су да утврде тачно место спаљивања моштију како би дело и лик светитеља на пригодан начин били овековечени одређеним меморијалом. Након многобројних несугласица око тачне године и места спаљивања моштију Св. Саве, 1894. године покренуто је обележавање тристогодишњице од овог немилог чина²⁶, када је одлучено да би меморисање лика Св. Саве могло бити изведено кроз изградњу спомен-храма. Наредне, 1895. године основано је Друштво за подизање храма.²⁷ Као потенцијална локација спаљивања моштију одабран је простор Енглезовца (данашњи Врачар), који је добио име по Шкоту Франсису Макензију, који је даровао најзначајнији део грађевинског земљишта на којем је планирано да се изгради сакрални објекат.²⁸ Због недостатка новца изграђена је привремена црква, подужне форме с једном куполом. Тај првобитни дрвени објекат изграђен је за само недељу дана. На основу значаја култа Св. Саве, првог српског архиепископа и светитеља, као и чињенице да је он директно учествовао у изградњи независне средњовековне српске државе и цркве²⁹, краљевим указом из 1900. године Храм Св. Саве проглашен је општенародном грађевином.³⁰

Први архитектонски конкурс за потребе изградње значајнијег и солиднијег објекта расписан је 1906. године³¹, када су, од пет пристиглих радова, награђена решења архитеката Саве Димитријевића, Светозара Ивачковића и Димитрија Т. Лека. Радове је организациони одбор послао Петроградској академији на увид и процену. Иако је Академија, уз одређене примедбе, начелно дала позитивно мишљење за један рад³², крајњи закључак те институције био је да ниједан пројекат не може препоручити за извођење.³³

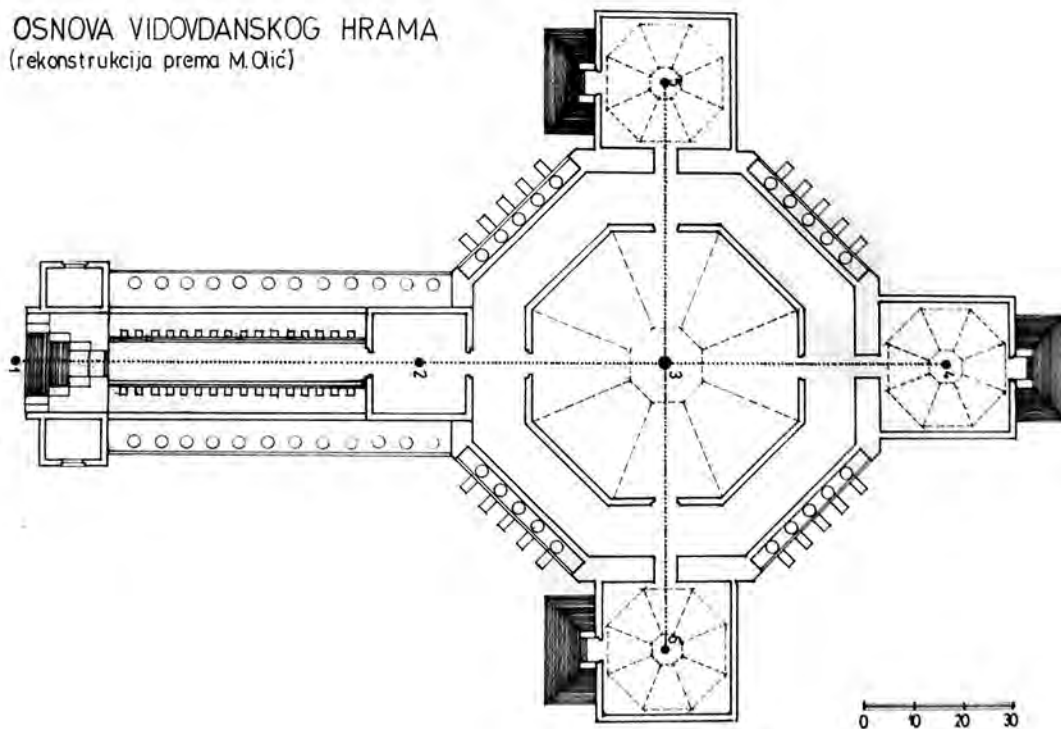
Балкански ратови и Први светски рат заустављају даљи рад на подизању Храма, а наставак иницијативе уследио је тек 1926/1927. године, када је расписан нови конкурс.³⁴ Пројектни задатак је био знатно обимнији него претходни и предвиђао је, поред средишњег сакралног објекта, и зграде Патријаршије, Министарства вера, Богословије и Великог духовног суда. Задатак је предвиђао да ови објекти буду потковичасто позиционирани с јужне стране Храма, док би се плато отварао према северу, ка Улици Св. Саве и Тргу Славија. Предислови за сам храм налагали су да црква буде замишљена

BOČNI IZGLED VIDOVDANSKOG HRAMA
 (rekonstrukcija prema M.Olić)



Сл. 3.
 Видовдански храм,
 основа и изгледи
 (према графичкој
 реконструкцији М. Олића),
 фотодографија макејше
 (приватна колекција
 проф. Слободана – Данка
 Селинкића)

OSNOVA VIDOVDANSKOG HRAMA
 (rekonstrukcija prema M.Olić)



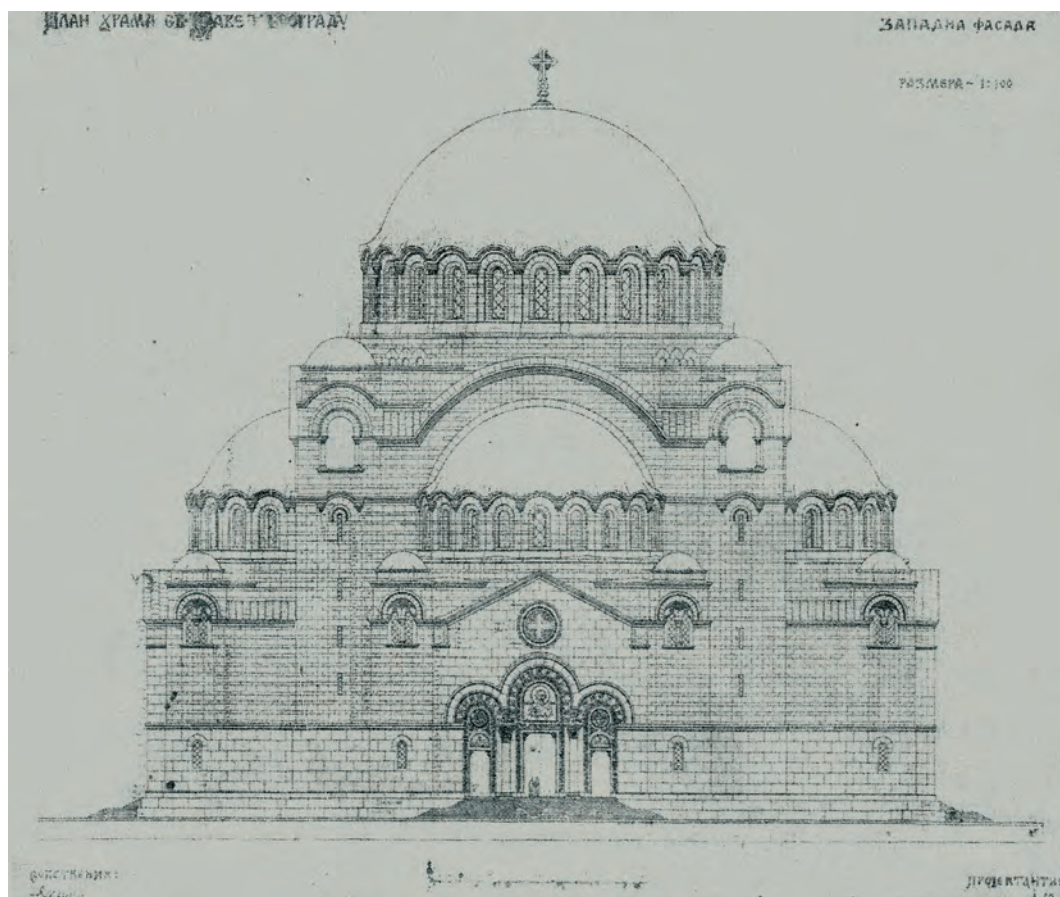
у српско-византијском стилу из доба кнеза Лазара³⁵, а да звоник буде поред ње одвојен или повезан аркадама.³⁶ Једна од, по неким проблематичних, пропозиција била је да на конкурс могу учествовати једино архитекти из Краљевине СХС и руски архитекти који у њој живе. На основу сведочења архитекте Дерока, на конкурс су суделовала 24 аутора, међу којима: Богдан Несторовић, Милан Злоковић, Милутин Борисављевић,

браћа Бранко и Петар Крстић, Жарко Татић, Андреј Васиљевич Папков, Миладин Прљевић, Бранислав Маринковић, Живојин Пиперски, Александар Васић, Александар Дероко, Василиј Андросов, Душан Бабић и Драгиша Брашован.³⁷ Резултат конкурса био је да прва и трећа награда нису додељене, али је најзапаженији био рад архитекте Богдана Несторовића, који је освојио друго место. У својим белешкама, арх. Дероко прескаче



Сл. 4.
Светосавски храм,
конкурсни пројекат из
1926. године, арх. Бојдана
Несћоровића. Извор:
Годишњак града Београда
XXXVII (1990): 246.

Сл. 5.
Светосавски храм,
финални пројекат из
1932. године, архитеката
Бојдана Несћоровића и
Александра Дерока. Извор:
Годишњак града Београда
XXXVII (1990): 246.



дешавања и полемику који су трајали неколико година и износи информацију да је жири одлучио да њему, који је освојио један од откупа, и арх. Несторовићу додели да заједно разраде идејни пројекат.³⁸ Међутим, након конкурса, у периоду од 1927. до 1932. године, уследила је оштра полемика између архитеката и других уметника који су учествовали на конкурс или директно пратили развој ситуације. За почетак, награђени рад арх. Несторовића по многим није заслужио споменути степен награде. Структура храма осмишљена је помало неразговорно, с тринаест пирамидално степенованих купола и декоративним елементима који су и лаичког посматрача подсећали на Грачаницу.³⁹ Решење је у потпуности испуњавало све пропозиције конкурса, али је с правом доведена у питање његова инвентивност.⁴⁰ Скица је убрзо објављена у неколико дневних листова и уследиле су очекиване критике.

Највећи опонент – не само награђеном решењу већ конкурс уопште – био је Коста Страјнић. Он је још 1926. године, пре званичног расписа конкурса, саставио полемички текст упућен Српској православној цркви, али ниједан лист није желео да га објави.⁴¹ У том својеврсном апелу, историчар уметности Страјнић доводи у питање неколико ставки конкурса, међу којима и ону која се тиче националности учесника, тј. да сви учесници морају бити искључиво држављани Краљевине СХС. Са друге стране, Страјнић критикује одлуку Одбора да решење храма мора бити искључиво у српско-византијском стилу, јер је он пре свега био заговорник изградње југословенског пантеона (*Видовданској храма*)⁴², а не српског пантеона⁴³, каква је, на основу првобитних пропозиција, требало да буде улога Храма Св. Саве. По њему, идеја националног пантеона није могла бити заснована на мотивима Лазареве задужбине, јер би то био симбол само једног од три племена нове државе.⁴⁴ У овој тези подржао га је и Мештровић, који је инсистирао на стварању посебног југословенског стила, уместо сакралне архитектуре која би одговарала само једној конфесији.⁴⁵ Критици се касније прикључује и архитекта Милутин Борисављевић, али критикујући пре свега архитектонско-урбанистичке проблеме расписа и Несторовићевог решења, без уплитања у политичку проблематику.⁴⁶

Доласком патријарха Варнаве на чело СПЦ 1932. године, учињени су одлучнији кораци ка реализацији пројекта Храма. Друштво за подизање Светосавског храма, уз сагласност Цркве, одлучује да се Несторовићев пројекат коригује уз сарадњу арх. Дерока, а њима је прикључен и конструктор Војислав Зађина. То је изнедрило ново решење, које више није било под утицајем Грачанице, већ је као нови узор послужила Црква Св. Софије у Цариграду. Исте године у *Полицији*

излази Несторовићев текст, у којем се описује изглед будућег храма и наводи да ће објекат у основи имати форму правилног византијског крста, а да ће силуета задржати пирамидални облик, који би остављао утисак постепеног подизања ка небу.⁴⁷ Такође, основа цркве је од првобитних 60 м x 60 м увећана на приближно 80 м x 90 м.⁴⁸ Те чињенице додатно су разгневиле стручну јавност. Архитекта Борисављевић је ново решење назвао компилацијом неколико конкурсних пројеката, док је арх. Ђурђе Бошковић износио примедбе верско-националне природе, наводећи да Црква Св. Софије није српски нити православни храм, тј. да је изграђена пре настанка Православне цркве.⁴⁹ Изненадна промена узорног решења може се пратити кроз серију полемичких текстова у листу *Време* од 18. јануара до 13. фебруара 1932. године, у јединственој рубрици *Како би морао изгледати сјоменхрам Светом Сави. Од Грачанице до Аја-Софије*.

Не зна се поуздано шта би могао бити узрок промене идејног курса у реализацији пројекта Храма Св. Саве. Претпоставља се да одговор треба тражити у новом државном уређењу, али и заинтересованости краља Александра за питање изградње новог храма. Када је расписан први конкурс 1905/1906. године, Светосавски храм је био замишљен као национални пантеон Краљевине Србије, у којој је живело српско становништво претежно православне вероисповести. Након Првог светског рата и формирања Краљевине СХС, претпоставља се да поимање нације почиње да се доживљава и манифестује кроз другачији визуелни идентитет, а самим тим и кроз другачију архитектуру јавних објеката. На основу тога, модел средњовековног православног храма није могао да задовољи потребу промовисања идентитета нове државе, у којој су се наша три народа и најмање три вероисповести.⁵⁰ Црква Св. Софије могла је да послужи као помирљиво решење бар између хришћанског становништва, јер је саграђена 537. године, скоро пет векова пре раскола између католичанства и православља. По некима, архитектура која је настала спојем Несторовићевих и Дерокових идеја, а под утицајем модела Св. Софије, може се окарактерисати као неовизантијска⁵¹, али искључиво по неким стилским елементима, док су њена идеја и порука коју шаље својом формом условљене комплексним духом епохе и политичким идеологијама током којих архитектонски пројекат настаје.⁵²

Закључак

На основу супротстављених чињеница о замисли/изградњи двају потпуно различитих централних храмова једне државе, можемо закључити да је тражење националног идентитета Краљевине СХС/Југославије на

пољу архитектуре централног сакрално-меморијалног објекта подстицано кроз неколико идеолошких, концептуалних и стилских становишта. Највећи проблем његовог коначног формирања било је управо непостојање јасне идеје о идентитету јединствене југословенске нације, док су њена етничка и верска структура остале оштро подељене на најмање три словенска народа и три веће верске конфесије. Да би се превазишле њихове разлике и приказао бар привидан јединствени идентитет, почело се размишљати о аутохтоној југословенској архитектури, чији је можда једини протагониста био вајар Иван Мештровић. Идеја да се на бази једног мита, који се правда као општејугословенски, изгради монументални сакрално-меморијални објекат који ће бити стожер формирања заједничког идентитета – остала је, како смо већ навели, без успеха услед неосмишљеног ритуала те нове *вере*. Са друге стране, изградњом Светосавског храма постигнут је миноран компромис двеју доминантних хришћанских конфесија, јер се његова архитектура упадљиво позивала на сакрални објекат настао пре раскола унутар хришћанске заједнице, а заснивала се на устаљеним црквеним ритуалима. На тај начин, поново је наглашена бивалентна структура

југословенске идеологије, која се у овом случају нашла под значајним утицајем православно-српског националног идентитета. Добијено архитектонско решење настало је више као продукт тадашњих друштвено-политичких околности него као потреба меморисања лика и дела светитеља којем је храм посвећен. Овим примерима доказано је да је у тражењу националног идентитета Краљевине СХС/Југославије поље сакрално-меморијалне архитектуре било готово у потпуности неподесно за експериментисање и стварање јединственог, аутохтоног уметничког израза.

Марко Н. Стојановић,
историчар уметности
Београд
markostojke@gmail.com

Иван Д. Станојев,
архитекта
Факултет техничких наука, Нови Сад
ivan.stanojev@gmail.com

НАПОМЕНЕ:

- 1] Страјнић 1926.
- 2] У наведеном тексту Страјнић помиње и архитекту Луја Чачиновића, о којем данас аутори немају никаквих података.
- 3] Према: Страјнић 1926: 7.
- 4] Страјнић 1913: 910.
- 5] Према: Медаковић 1970.
- 6] 1915.
- 7] Станојев 2009; исти 2012.
- 8] Мештровић 1933: 14.
- 9] Према: Марјановић 1915.
- 10] Којима располажемо захваљујући љубазности професора Слободана – Данка Селинкића.
- 11] [...] *Ја сам то урадио с архивејом Пером Бајаловићем, који је водио и назирао градњу њавиљона.* (Мештровић 1969: 18)
- 12] Према: Марјановић 1915: 26.
- 13] Kingwell 2003.
- 14] *Нејуначком времену у њркос* 1910; Новак-Оштрић 1962.
- 15] Амброзић 1962: 253–254.
- 16] Према: Марјановић 1915: 26.
- 17] Мештровић 1933: 16.
- 18] *Нав. гело*: 14.
- 19] Страјнић 1915.
- 20] Вејјамин 1988: 31.
- 21] Kostof 1985: 19.
- 22] Армстронг 2005: 85.
- 23] Мештровић 1969.
- 24] Јовановић 2007: 40–51.
- 25] Макуљевић 2006: 56.
- 26] Јовановић 2007: 5–11.
- 27] Кадијевић 2007: 124.
- 28] Јовановић 2007: 12.
- 29] Тимотијевић 1998: 388.
- 30] Кадијевић 2007: 124.
- 31] По арх. Александру Дероку, конкурс је одржан 1904. године. Претпостављамо да су жирирање и процена Петроградске академије завршени до 1906. године, па се она узима као референтна (*прим. аутора*).
- 32] Кадијевић 2007: 124.
- 33] Јовановић 2007: 17.
- 34] Дероко 1985: 195.

ТРАЖЕЊЕ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА КРАЉЕВИНЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ
– ОД ВИДОВДАНСКОГ ДО СВЕТОСАВСКОГ ХРАМА

- 35] Комбинација српско-византијског и моравског стила (*прим. аушора*).
- 36] Јовановић 2007: 28.
- 37] 1985: 195.
- 38] *Исшо*.
- 39] Маневић 1981: 81.
- 40] Кадијевић 2007: 214–215.
- 41] Страјнић 1926; Јовановић 2007: 30.
- 42] Игњатовић 2007: 43–45.
- 43] Кадијевић 1996: 98.
- 44] Страјнић 1932.
- 45] Мештровић 1932.
- 46] Борисављевић 1930: 6.
- 47] Кадијевић 2007: 220.
- 48] Матичевић 1985: 243.
- 49] Кадијевић 2007: 222.
- 50] Стојановић 2011: 22–23.
- 51] Церанић 2005: 397–412.
- 52] Кадијевић 2010: 159.

ЛИТЕРАТУРА:

- Амброзић, К. (1962), *Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године*, у: Зборник радова Народног музеја 3, Београд: Народни музеј: 237–266.
- Армстронг, К. (2005), *Крајска историја митта*, Београд: Геопоетика.
- Benjamin, W. (1986), *Umetničko delo u razdoblju mehaničke reprodukcije*, у: *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga: 2.
- Борисављевић, М. (1930), Како треба подићи катедралу Св. Саве, *Полишика*, 30. 5. 1930: 6.
- Дероко, А. (1985), Наставак радова на зидању цркве Св. Саве, *Годишњак града Београда XXXII* (Београд): 193–198.
- Игњатовић, А. (2007), *Југословенство у архитектури 1904–1941*, Београд: Грађевинска књига.
- Јовановић, М. (2007), *Храм Светиої Саве у Београду*, Београд: Коларчева задужбина.
- Кадијевић, А. (1996), *Мамир Корунковић*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе : Музеј науке и технике : Музеј архитектуре.
- Кадијевић, А. (2010), *Архитектура и дух времена*, Београд: Грађевинска књига.
- Kingwell, M. (2003), Monumental/Conceptual architecture, у: *Harvard Design Magazine*, Cambridge: Harvard University Graduate School of Design: 19.
- Kostof, S. (1985), *A History of Architecture*, New York: Oxford University press.
- Лазаревић, Б. (1930), *Три највише југословенске вредности: Народна јесма – Горски вијенац – Иван Мештровић*, Београд: Геца Кон.
- Макуљевић, Н. (2006), *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Маневић, З. (1981), Богдан Несторовић : Наши неимари, *Изградња* 5 (Београд): 81–86.
- Марјановић, М. (1915), *Иван Мештровић : пророк и слава југославенства : живот, дјела и ријечи*, New York.
- Матичевић, В. (1990), Уређење простора око храма Светог Саве, *Годишњак града Београда XXXVII* (Београд): 241–263.
- Медаковић, Д. (1970), *Принципи и програми 'Одбора за организацију уметничких послова Србије и југословенства' из 1913. године*, у: Зборник Филозофског факултета XI-1, Београд: 671–682.
- Мештровић, И. (1932), Како треба да изгледа будући монументални храм Светог Саве?, *Време*, 27. 1. 1932: 5.
- Мештровић, И. (1933), *Мештровић*, Загреб: Нова Европа.
- Мештровић, И. (1969), *Успомене на пољскичке људе и догађаје*, Загреб: Матица хрватска.
- Mušić, M. (1959), Plečnik in Meštrović, *Naša sodobnost VII* (Ljubljana): 673–695.
- Нејуначком времену у ѿркос* (1910), Загреб: Дионичка Тискара.
- Нова Европа* (1920), Загреб: Графичко-накладни завод.
- Нова Европа* (1924), Загреб: Графичко-накладни завод.
- Новак-Оштрић, В. (1962), *Друштво хрватских уметника Медулић: 1908–1916*, Загреб: Модерна галерија.
- Станојевић, И. (2010), *Скулптура која краде архитектуру*, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Станојевић, И. (2012), Трансформације функција архитектонске форме: Јерменска и Јовановска црква у Новом Саду, *Раг Музеја Војводине* 54 (Нови Сад): 153–165.
- Stele, F. (1921), Ivan Meštrović, *Dom in svet* 34 (Ljubljana): 152–158.
- Stele, F. (1933), Ivan Meštrović: Ob petdesetletnici, *Dom in svet* 46 (Ljubljana): 440–445.
- Стојановић, М. (2011), Светосавски плато, *Архитектура 167/168*, новембар-децембар 2011: 22–23.
- Страјнић, К. (1913), Уметнички преглед : За нашу уметничку културу, *Српски књижевни гласник XXXI*: 902–911.
- Страјнић, К. (1915), Уметност Мештровића, *Савременик* 10 (Загреб): 113–121.
- Страјнић, К. (1919), *Иван Мештровић*, Београд: Пелап и Поповац.
- Страјнић, К. (1926), *Јавни ајел званичним факторима Српске Цркве и југословенске државе*, Београд.
- Страјнић, К. (1932), Како треба да изгледа будући монументални храм Светог Саве?, *Време*, 26. 1. 1932: 2.
- Тимотијевић, М. (1998), 'Serbia sacra' u 'Serbia sancta' у барокном верско-пољскичком програму Карловачке митрополије, у: Свети Сава у српској историји и традицији, Београд: Балканолошки институт, САНУ: 387–431.
- Церанић, М. (2005), *Неовизантијски елементи у архитектури храма Св. Саве на Врачару*, у: Ниш и Византија III, Ниш: 397–412.

Summary: MARKO STOJANOVIĆ
IVAN STANOJEV

**THE QUEST FOR THE NATIONAL IDENTITY OF THE KINGDOM OF YUGOSLAVIA:
FROM THE VIDOVDAN TEMPLE TO ST SAVA'S CHURCH**

The process of building the national identity of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/Yugoslavia began even before its creation in 1918 through two architectural expressions. One relied on the cultural foundations of two numerically strongest peoples, with the dominant role being played by the Serbo-Byzantine style which had begun to take shape in the Kingdom of Serbia in the late 19th century. The other, seeking to represent the population of the Kingdom of Yugoslavia as one nation with a common cultural past, relied on the art of ancient civilisations. An attempt at affirming the two architectural expressions was made through the idea of building a central shrine, the Vidovdan (St Vitus Day) Temple and the Church of St Sava respectively.

The central motif of the Vidovdan Temple was a common 'Yugoslav' history with its real and mythical heroes and events. The Vidovdan Temple had a clear concept of perpetuating the memory of persons and events from the period of Balkan peoples' struggle for the preservation of independence, which was where the author, the sculptor Ivan Meštrović, found his main source of inspiration. On the other hand, the initial motif of St Sava's Church was a Serbian 'pantheon' which would perpetuate the memory of the first Serbian educator and enlightener, the architect of an independent medieval Serbian state and an autocephalous Serbian church. After the creation of a multinational state, however, the two ideas had two completely different fates. The Vidovdan Temple remained an idea that was not developed beyond drawings and a scale model because its concept was too utopian and unconvincing in expressing a non-existent Yugoslav cultural identity, while St Sava's Church was transformed following the model that predated the split of the Christian Church, which involved a political compromise as regards the presentation of the unity of the Orthodox and Catholic sections of the population. The destiny of the two projects may lead to the conclusion that religious and memorial architecture was a very unsuitable field for constructing the national identity of the Kingdom of Yugoslavia.

ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 Pyramid of functions for the Vidovdan Temple
- Fig. 2 Lion sculpture, Pavilion of the Kingdom of Serbia at the International Art Exhibition in Rome in 1911 (*Der Architekt XVIII* (1912): 22)
- Fig. 3 Vidovdan Temple, plan and elevations (reconstruction by M. Olić); photograph of the scale model (Courtesy of Prof. Slobodan Selinkić)
- Fig. 4 Church of St Sava, Competition design by architect Bogdan Nestorović, 1926 (*Godišnjak grada Beograda XXXVII* (1990): 246)
- Fig. 5 Church of St Sava, Final version design by architects Bogdan Nestorović and Aleksandar Deroko (*Godišnjak grada Beograda XXXVII* (1990): 246)