

НАСЛЕЂЕ

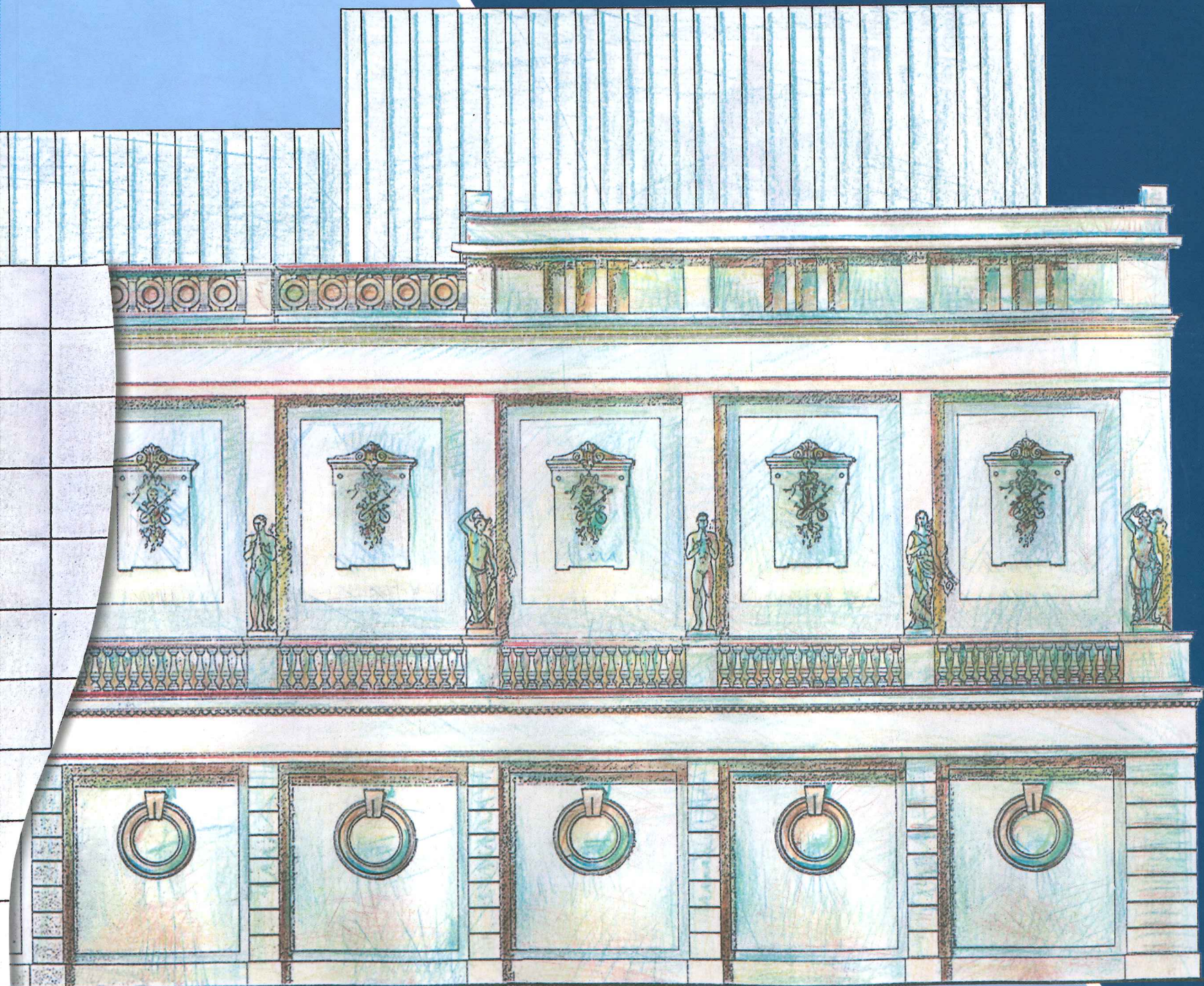
Завод за заштиту споменика
културе града Београда

Број V
Београд 2004



Heritage

Number V
Belgrade 2004



YU ISSN 1450-605X



Александар Иџњатиновић

ДВЕ БЕОГРАДСКЕ КУЋЕ АРХИТЕКТЕ ДРАГИШЕ БРАШОВАНА

Палата Есконтне банке

Фотографија тек завршене Палате Есконтне банке у Нушићевој улици бр. 4 у Београду – документ по коме је ова грађевина редовно презентована у историографији – снимљена је с таванског прозора зграде на углу Теразија и некадашње Скопљанске, данас Нушићеве улице (сл. 1). Фотографију је, по свој прилици, израдио сам архитекта зграде, Драгиша Брашован, желећи да забележи целовит изглед свог првог остварења у престоници Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, у коју је ступио крајем 1920. године након више од тридесет година проведених у Аустроугарској монархији. Фотографија открива приказ веома сличан репрезентативном цртежу Есконтне банке којим се Брашован годинама дичио, још од марта 1923. године, када је зграда коначно била завршена, будући да је – како то сведочи једна заборављена фотографија – заузимао централну позицију на зиду његовог београдског атељеа. Место са кога је фотографски апарат забележио приказ новоподигнуте палате, у самом срцу тадашњег Београда, био је стан имућне вршачке породице Јосимовић-Вла¹ с којом је Брашован, рођени Вршчанин, био близак. Брашованове персоналне везе нису само омогућиле фотографско сагледавање ове грађевине из тако необичног угла, већ су му, штавише, омогућиле да постане градитељ ове палате, једне од првих монументалних зграда у послератном Београду. Захваљујући познанству с породицом супруге будућег директора »Есконтне банке а.д.« Драгише Матејића – који је »у првим годинама после Првог светског рата [био] један од најбогатијих људи у београдској чаршији«² – познанству које је досезало до година проведених у Будимпешти пре избијања Првог светског рата, Брашован је имао прилику да се оп-

роба у новој средини, на тако значајном подухвату. Осим тога, Брашованов пословни ангажман био је припремљен, захваљујући политичким везама др Славка Жупанског, супруга његове старије сестре Анице, који је био један од утицајних интелектуалаца и чланова српске заједнице у Будимпешти и Војводини.³ Штавише, од 22. новембра 1918. године Жупански је постао велики жупан некадашње Торонталске жупаније и градоначелник Великог Бечкерека.⁴

Рецидиви Брашовановог будимпештанског искуства читљиви су не само у историји грађења Палате Есконтне банке, већ и у њеној архитектури. Архитектонску концепцију ове грађевине, пре свега њену необичну фасаду, коментарисали су готово сви досадашњи истраживачи Брашовановог дела.⁵ У серији атрибута који су приписивани овој згради, најчешће су коришћени: »пештански еклектицизам«, »комбинација барокно-класицистичке еклектике«, »утицај касне сепесије и мађарског смисла за раскошну орнаментацију« итд. Палата Есконтне банке, међутим, не представља само сведочанство утицаја Брашовановог »пештанског« периода на његово доцније стваралаштво, већ изузетан пример прилагођавања одређених идеја архитектонском, културолошком и политичком контексту Београда на почетку треће деценије XX века.

Осмог септембра 1921. године »Есконтна банка а. д.« упутила је молбу Грађевинском одбору Општине града Београда да подигне нову зграду, која »би имала, осим подрума, приземље, где би биле смештене банчине просторије и још 4 спрата, који би служили делом за становање а делом за канцеларије, [док би] мансарда такође била искоришћена«⁶ – ортак Драгише Брашована и сувласник њиховог заједничког бироа »Архитект« – предвидео

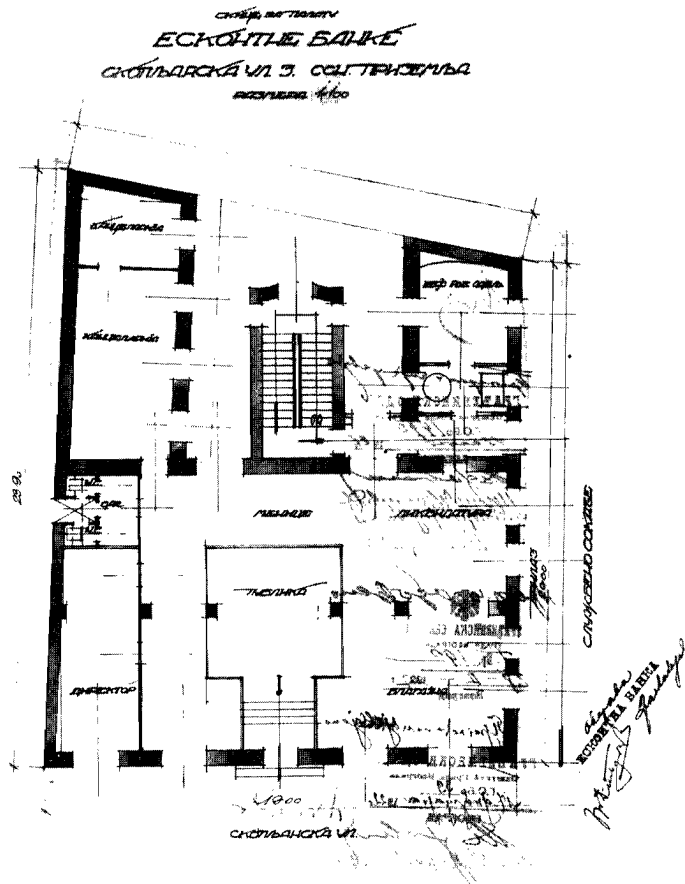


Сл. 1. Палата Есконтне банке, око 1923. године

је да будућа зграда Есконтне банке заузме више од 85% укупне површине локације (тај проценат изведена зграда чак је и прекорачила). Вероватно услед тога, негативном одлуком Грађевинског одбора од 23. септембра исте године, Есконтној банци није одобрен поменути захтев. Будући да је директор и први акционар Банке Матејић био веома утицајна личност и да је чак био пословни партнер Александра I Карађорђевића,⁷ који је месец дана пре тога и формално постао краљ нове јужнословенске државе, није необично што је већ 12. октобра министар грађевина Јовановић, позивајући се на одређена нормативна акта,⁸ поништио одлуку Грађевинског одбора и »одобрио подизање зграде Есконтне банке из Београда на њеном имању у улици Скопљанској бр. 3 по приложеној скици [...]«. Након ове одлуке Матејић је имао све предуслове да започне изградњу Банке. Међу-

тим, он је израду новог пројекта поверио Драгиши Брашовану који је планове завршио почетком наредне године. За разлику од уобичајене праксе тога времена, када се највећи број зграда изводио по пројектима нацртаним у размери 1:100,⁹ Брашован је израдио детаљне планове у размери 1:50, у знатној мери изменивши првобитан идејни пројекат. Зграда је завршена почетком 1923. године о чему, поред архивских докумената, сведочи и један кратак новински чланак.¹⁰

Палата Есконтне Банке конципирана је као троспратна зграда с мезанином и мансардом, обликована у синтакси решења пословно-стамбених зграда која је била уобичајена у Средњој Европи крајем XIX и првих деценија XX века. Није тешко закључити да су и Брашован и Секулић, будући да су обојица били будимпештански ђаци, без много размишљања усвојили такво типско решење. Штавише, Брашован је у свом дотадашњем опусу већ имао неколико пројеката сличне намене и концепције – Дом Панчевачке кредитне банке д.д. из 1913. године, Стамбено-пословну зграду у Вршцу из 1918, а будимпештански атеље »Тери и Погањ«, где је неколико година био запослен, имао је велико искуство и разгранату пројектантску праксу управо на грађевинама сличних намена. Такав »метрополитенски тип«¹¹ зграде мешовите намене подразумевао је јасну вертикалну дистрибуцију функција – у приземљу и мезанину по правилу су се налазили пословни или трговачки садржаји, док су на спратовима били станови. Функционална детерминисаност често је представљала најзначајнији аспект архитектонског решења уличне фасаде ових зграда. Наиме, приземље и мезанин обликовани су употребом великих стаклених површина разапетих између конструктивних стубаца, док су стамбени спратови затварани масивним зидовима који су перфорирани мањим прозорским отворима. Најрепрезентативнији простор ових зграда свакако се налазио у приземљу, док је мезанин по правилу био резервисан за слабије осветљене канцеларије. То је уједно било главно обележје зграда банака и штедионица које су подизане широм Средње Европе деценију пре и након Првог светског рата. Искуство пројектаната Палате Есконтне банке било је у том смислу одлучујуће за будући изглед ове грађевине.¹² Осим тога, о средњоевропском пореклу сведочи и начин организације станова: основе спратова организоване су као двотракти с централним степеништима и бочним крилима и са два низа соба, од којих је дворитни низ осветљен посредно, преко уских галерија. То је био уобичајени систем хоризонталне дистрибуције просторија у стамбеним зградама не само у Средњој Европи, већ и оним подручјима која су на известан начин гравитирала Аустрији и Мађарској.¹³ Овај тип организације стамбеног простора био је познат и београдској средини



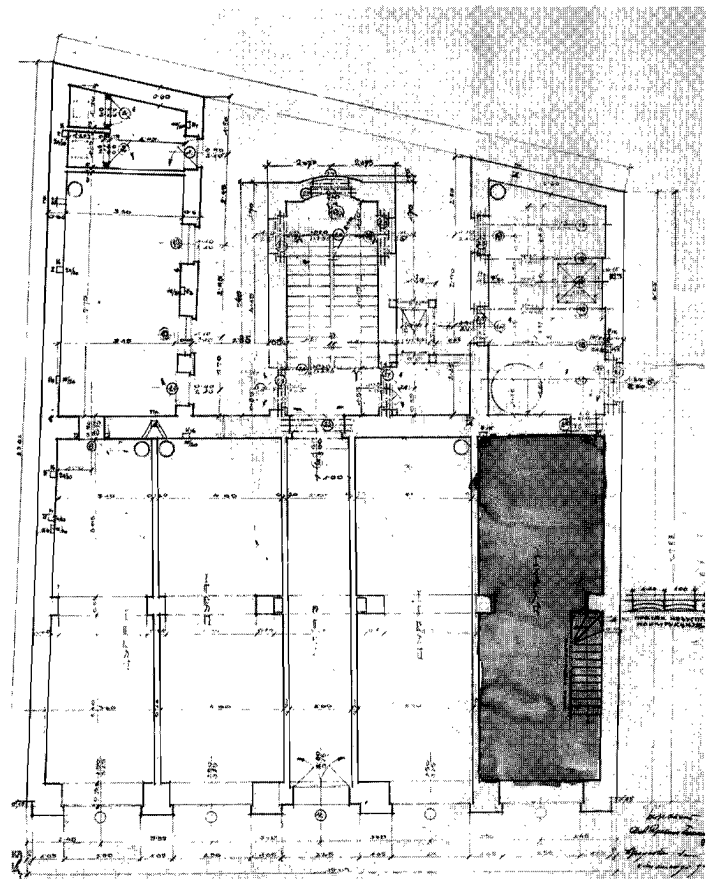
Сл. 2. Палата Есконтне банке, основа приземља, први пројекат, 1921. год.

још од друге половине XIX века, када је пренет из Војводине.¹⁴ На Палати Есконтне банке он је доследно спроведен, упркос уској парцели која је пружила могућност за другачија решења, пре свега за развијање само једног дворишног крила. Но, у том случају позиција ступеништа морала би да буде више латерална, што би свакако било у несагласју с намераваним симетричним решењем фасаде, које је представљало основни естетски критеријум академски конципиране архитектуре. На усвојеном пројекту Банке дворишне галерије сведене су на прилазе дуге свега 2,80 m, који свакако нису били довољни за осветљавање дворишног тракта просторија. Поред тога, површина светларника била је чак и мања него што су то допуштали тадашњи законски прописи,¹⁵ који су иначе остављали много места различитим злоупотребима. У периоду након Првог светског рата, када је услед различитих фактора нагло порасла цена грађевинског земљишта у Београду, није била ретка шпекулативна изградња у којој су дворишни светларници нарочито злоупотребљавани.¹⁶

На првом пројекту Есконтне банке приземље је резервисано за просторије банке, са великом шалтерском

салом у средишту подигнутом за неколико степеника од нивоа улице (сл. 2). Међутим, за разлику од највећег броја сличних средњоевропских решења у којима је таква организација подразумевала зенитално осветљење шалтерске сале, по правилу најрепрезентативније уобличеног простора, код Палате Есконтне банке то није био случај. Будући да је ширина грађевинског плаца износила свега 19,00 m, није постојала могућност да централни простор буде добро осветљен, а да истовремено буде испуњен захтев за максималним искоришћењем локације за стамбену функцију. Стога је постигнуто компромисно решење у коме су просторије банке лишене обилног природног светла, иако су организоване по типском предлошку који подразумева зенитално осветљење. Међутим, током разраде пројекта дошло је до још знатнијег удаљавања од почетне замисли. Наиме, у главном пројекту по коме је зграда саграђена просторије банке из приземља пресељене су на мезанин (који је назван »први спрат«), док је приземни део подељен на четири велика локала, изразито издужених пропорција. До просторија банке и

Сл. 3. Палата Есконтне банке, основа приземља, други пројекат, 1922. год.



шалтерске сале морало се приступити најпре уским ходником у приземљу, дугим преко 11 m, а потом степеништем које је било заједничка вертикална комуникација за публику, запослене чиновнике и житеље станова на спратовима (сл. 3). Парадокс да су доминантан и функционално најповољнији положај у згради заузеле изнајмљени локали сведочи о механизмима закаснеле либералне *laissez-faire* привреде, као и о периферијском карактеру локалних елита. Дистрибуција функција, волумен и положај простора, као и глобална организација фасаде постали су ироничан израз намераваног приказивања репрезентативног идентитета саме банке. Штавише, већ 1925. године из централног ходника у приземљу пробијена су бочна врата која су водила у фризерски салон постојеће бербернице.¹⁷ Сачуване фотографије сведоче да је фасадна реклама за фризерску радњу била чак уочљивија од фирме Есконтне банке. Тако је низ архитектонских измена, заправо, био условљен карактером локалних економских прилика, као и жељом за што бржом зарадом. На месту где се очекивало да буду просторије банке били су смештени дућани, чији су власници плаћали огромне ренте Есконтној банци.

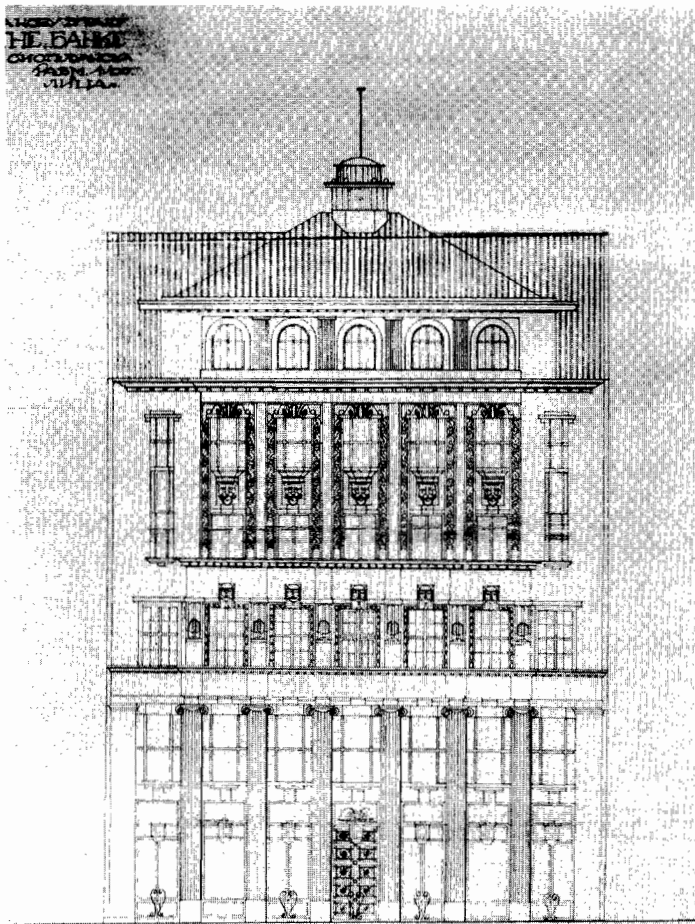
Социјални контекст условио је и непосредну вертикалну везу просторија банке и стамбеног простора на првом спрату који је, по свој прилици, припадао директору Банке Драгиши Матејићу. Планови сведоче да је веза остварена малим споредним степеништем, које је из предсобља директорове канцеларије на мезанину водило у стан изнад. Подређеност ауторитету власника била је додатно исказана архитектонском реториком фасаде, на којој је значај централне позиције првог спрата потенциран обиљем различитих примењених мотива, а пре свега континуалним балконом и полукружно завршеним прозорским отворима. Други и трећи спрат били су намењени канцеларијама Банке, док је у стану на четвртом спрату—мансарди годинама становао сам Драгиша Брашован.

Архитектура ове зграде сведочи о механизмима конструисања пожељног социјалног идентитета у специфичном просторном, културолошком и политичком окружењу. Будући да је директор Банке Матејић непосредно партиципирао у самом центру економске и политичке моћи нове јужнословенске заједнице, разумљиво је да је његова намера била да архитектуром своје зграде створи и потврди одговарајући социјални идентитет. Семиотичка димензија његове нове зграде, у социјалном и културолошком пољу тадашњих прилика, функционисала је као својеврсан угледни пример, као узор који је ваљало следити. Стога не изненађује више пута истицана чињеница да је фасада Есконтне банке наишла на опште допадање београдске јавности.¹⁸ Другим речима, Матејић је

архитектонском структуром своје Банке створио иконографску представу друштвене и економске моћи, упркос поремећеној дистрибуцији функција: фасада Есконтне банке постала је јасан пример конструисања пожељног идентитета у културној клими опште кризе одговарајуће традиције.

Чињеница да је урамљена перспектива Есконтне банке с поменуте фотографије употпуњена с два симетрично постављена цртежа, који приказују женске фигуре налик онима у париским модним журналима из средине двадесетих година, указује на позицију архитектуре у тадашњим оквирима културе као система приказивања друштвеног статуса и идентитета, на сличан начин како су то чинили дискурси одевања.¹⁹ На фасади Есконтне банке употреба елемената архитектуре историјских стилова значила је конструисање утиска о историчности, континуитету и везаности домаће за европску културну традицију, утиска који је на културолошкој равни значао поистовећивање власника зграде са доминантним идеолошким курсом тадашње културне политике. Наиме, важан део обликовања идеје о европском карактеру нове југословенске државе подразумевао је усвајање архитектонске семантике »официјелних« историјских стилова европског Запада, чиме се потврђивала политички мотивисана жеља за стварањем представе о Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца као модерној европској држави. Штавише, архитектонски стилови европског Запада били су доминантан систем исказивања политичке и економске моћи у дискурсима архитектуре у свим средњоевропским и балканским срединама, још од средине XIX века, и као такви били су екстензивно коришћени и након Првог светског рата. Они су, осим тога, имали магнетску привлачност за периферијске елите које су трагале за сопственим идентитетом, покушавајући да дискурсима архитектуре премосте социјалне, националне и културне антагонизме у друштву. Употребу историјских стилова на фасади Есконтне банке потребно је сагледати пре свега у таквом контексту. Осим тога, зграда Банке налазила се у самом средишту политичког живота Београда. У њеном непосредном суседству, на спрату зграде на углу Теразија и Скопљанске улице, становао је Никола Пашић, а оближњи хотел »Париз« био је традиционално састајалиште чланова Радикалне странке, најутјицајније политичке организације у Краљевини.

У свим досадашњим приказима архитектуре Есконтне банке примећена је стилска еkleктичност фасаде и доминација барокног стилског идиома. Ове оцене кретале су се од препознавања »некаквог пештанског модернизованог барока«,²⁰ преко констатације да је Брашованов бујан еkleктицизам »окренут барокном пре него ренесансном моделу«,²¹ до става који говори да се Брашован

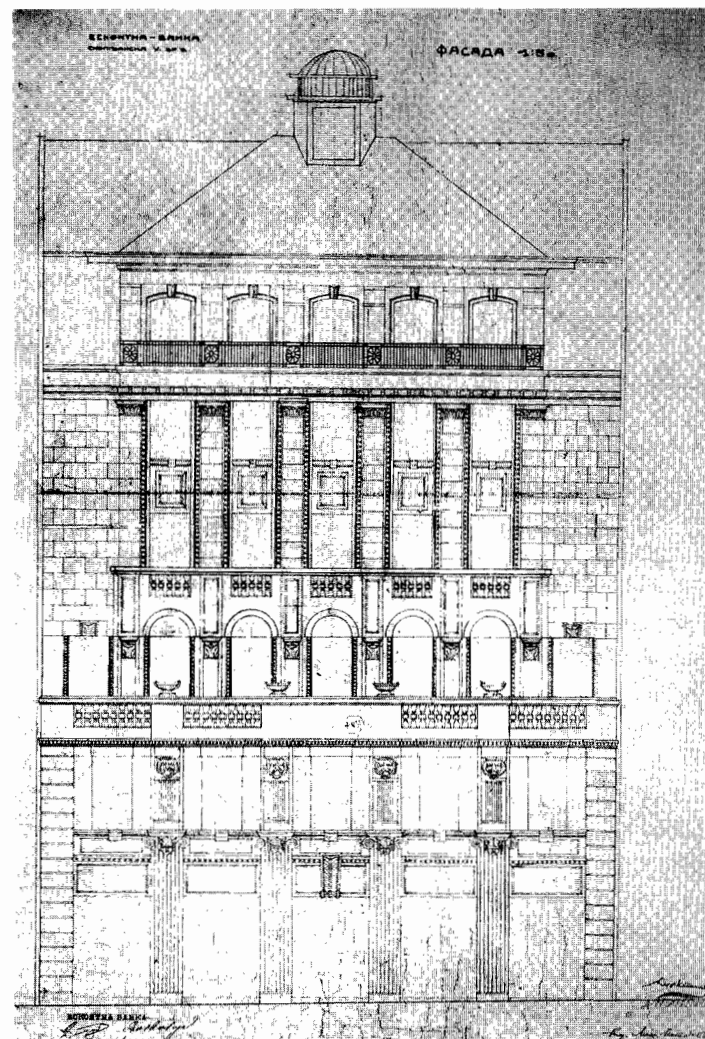


Сл. 4. Палата Есконтне банке, фасада, први пројекат, 1921.

»определио за комбинацију барокно-класицистичке еkleктике, за коју је најзначајнији подстицај добио у Будимпешти.«²² Иако је од карактеристичних обележја необарокне архитектонске семантике присутна тек неколицина – као што су, на пример, симплификоване конзоле мезанина, које својом наглашеном кривином евоцирају покренутост барокних фасада, или глобална слојевитост уличног фронта – фасада Есконтне банке пре указује на други комплекс утицаја. Док је наглашена плошност прве варијанте фасаде (сл. 4) замењена тектонски израженијим системом ангажованих полустубова, који се ослањају на конзолни аркадни низ, на другом пројекту – по коме је фасада изведена – приметно је поједностављивање орнаменталног склопа (сл. 5). По многим карактеристикама, фасада Есконтне банке припада идиому *Neobiedermeier* архитектуре која је током друге деценије двадесетог века постала доминантна архитектонска парадигма широм Средње Европе. Сам Брашован је током свог боравка и

рада у Будимпешти стварао у маниру пуританске *Neobiedermeier* архитектуре, што је значило потпуну супротност помпезном необарокном стилу. Неки од радова фирме »Тери и Погањ«, у којој је Брашован годинама био запослен, били су обликовани на сличан начин као и бројна савремена остварења у Бечу, Прагу и другим средњоевропским срединама, остварења која су негирала раскошну орнаменту необарока, неоренесансе и сецесије. Њихова заједничка карактеристика била је усвајање обележја *Biedermeier*, класицизирајућег стила грађења из прве половине XIX века, блиског француском ампиру. Наглашена једноставност и плошност, репетиција геометријски конципираних панела и слободна, али дисциплинована употреба елемената класичне профилације и орнаментике јесу његова најзначајнија обележја. Такви

Сл. 5. Палата Есконтне банке, фасада, други пројекат, 1922.



мотиви присутни су на фасади Есконтне банке, нпр. папетни панели спратова, издужена правоугаона поља изнад конзола, дискретна употреба *regalia* античке архитектуре (као што су бројне маске и акорни на првом пројекту фасаде, палмете над главним улазом, кружне патере на огради мансарде, хипертрофирани астрагали и меандри, као и дионизијске купе с држаљама у облику главе јарца. Међутим, Брашованова фасада сведочи о свесном напуштању стилске конзистентности, пре свега кроз систем рашчлањавања који није био иманентан пуризму *Neobiedermeiera*. Брашован је употребио и бројне елементе чија стилизација, поврх тога, говори о терету наслеђа средњевропских формалних експеримената из друге деценије XX столећа. То је првенствено уочљиво на сецесијским гримским маскама постављеним на конзоле балкона другог спрата, које је извео вајар Живојин Лукић,²³ на дубоко истуреном венцу из кога зраче одблесци *Wagnerschule*, на малој слепој куполи којој је подређен систем кровних равни или на апстрактним бочним површинама које сведоче о рецидивима идеја средњоевропског *fin-de-siècle*-a.

Познато је да је својеврсна стилска еклектичност била препознатљива особеност архитектонског опуса Драгише Брашована. Овај феномен, међутим, у контексту културе Средње Европе првих деценија XX века није био непознат и представљао је нешто више од субјективне воље ствараоца. Дифузија различитих облика и елемената који потичу из неколико обликовних парадигми, као и њихов синтетички амалгам, били су од суштинске важности за покушај стварања пожељног културног идентитета који се базирао на синтези различитих традиција. Оригиналност архитектонског дела није зависила од аутентичности облика, већ пре свега од умешности ствараоца да комбиновањем разноликих елемената створи аутономну целину, чијом ће композиционом структуром и формалним обликовним речником доминирати идеја синтезе. Заправо, та идеја била је од суштинског значаја за конструкцију пожељног идентитета сопственика одговарајуће архитектуре, или пак скупа идеја који је она могла да конотира. Брашованову смелу комбинацију архитектонских стилова, као и орнаментални склоп фасаде Есконтне банке стога ваља разумети као стратегију стварања слике о идентитету њеног власника – европски оријентисаног, модерног индустријалца и банкара; положај и карактер скулптуралног програма као облик приказивања друштвеног статуса,²⁴ а читаву зграду као својеврстан модел друштвене идентификације. У том смислу Брашованово рашчлањавање фасаде постаје веома значајно, будући да открива механизме такве конструкције. За разлику од првобитног пројекта Есконтне банке, у коме је главна функција зграде репре-

зентована »колосалним« псеудо јонским стубовима, жеља да се потенцира значај саме банке и истовремена нужност смештања њених просторија на међуспрат довели су до измена архитектонске синтаксе. Зона капитела померена је на ниво мезанина, чију просторну стегнутост додатно потенцирају орнаментални склоп и кривина конзола. Истовремено, централни сегмент фасаде обрађен је најраскошније, будући да се иза њега налазио директоров стан и да је на одговарајући начин требало приказати његов друштвени статус и економску моћ. У формалном смислу, применом полукружно завршених прозора усечених у масивну аркадну супраструктуру на конзолама, Брашован је цитирао решења развијана још током својих будимпештанских студија. Таква конфигурација први пут је употребљена на његовом конкурсном пројекту за градско позориште у Бестерцебањи (данас Банска Бистрица у Словачкој) из 1912. године, да би већ на његовом првом изведеном делу у Југославији – на фасади куће Милер у Великом Бечкереку (Зрењанину) из 1920. године – постала јасно дефинисан облик који ће се доцније поновити на још неколико београдских пројеката.

Средишњи део Есконтне банке нарочито је занимљив из посве другог разлога. Поред формалног сукобљавања полукружне аркаде и ригидне правоугаоне схематичности континуалног балкона, на овом сегменту фасаде Брашован је сукобио два независна геометријска система. Наиме, између доњих и горњих делова грађевине постоји упадљива разлика у синтактичкој организацији фасаде: доњи део има четири централне вертикалне осовине, док горњи има шест – при чему се ниједна од ових осовина не подудара. Тако необична пројектантска стратегија, свакако, није била тек плод случајности. Слична атектонска конфигурација уочљива је на неким од ранијих Брашованових радова, међу којима се истиче пројекат из 1918. године за најамну зграду извесног Јована Ђорђевића из Вршца. На фасади ове провинцијске зграде, Брашован је искористио читав низ архитектонских стратегија којима је створен упадљив отклон од чврстог и кохерентног идеалитета класичне архитектонске синтаксе. Једну од њих, где се осовине трифора бочних ризалита подударају с осом конструктивног ступца у приземљу, Брашован је применио на фасади Есконтне банке, као и на најамној згради Хаима Елијаса, подигнутој на Дорћолу 1923. године.²⁵ Такав пројектантски поступак заправо је био наслеђе средњоевропских архитектонских експеримената током прве и друге деценије XX века, пре свега радова Јозефа Хофмана и Јосипа Плечника, који су потекли из специфичних услова кризе рецепције класичне традиције. Веома је значајно приметити да таква геометријска синкопичност и тектонска ирационалност не само што су потпуно страни архитектури историјских

стилова, већ негирају основне законитости академских метода обликовања. У том смислу Брашованова фасада представља симптоматичан израз идентитета који је Палата Есконтне банке требало да искаже. Намеравано приказивање друштвене, политичке и економске моћи конструисано употребом неокласичне синтаксе, архитектуре историјских стилова и помпезном орнаментиком, заправо је пародирано. Иако неупадљива, атектонска композиција целине сведочи о дубокој кризи идентитета на исти начин као што то чини вертикална дистрибуција функција у овој монументалној згради.

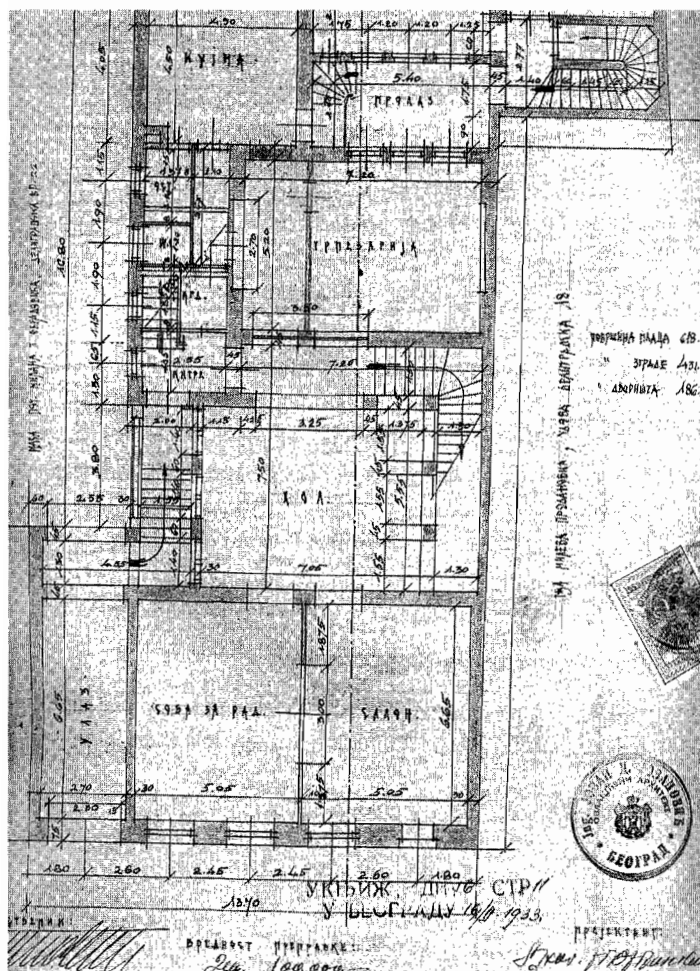
Кућа Алексе Павловића

Једна занимљива породична кућа у Делиградској улици бр. 12 у Београду, дело архитекте Драгише Брашована, остала је на маргини истраживања београдске архитектуре треће деценије XX века, упркос својој необичној архитектонској структури, стилском еклектицизму и изразитој сликовитости.²⁶ За разлику од оближње виле Рихарда Шкарке, која је постала незаобилазни предмет бављења сваког проучаваоца Брашованове архитектуре, кућа Алексе Павловића остала је неоправдано у сенци истраживања, упркос бројним аналогијама које се између њих могу повући. Обе куће сведоче о интересантним покушајима за стварањем специфичног културног и персоналног идентитета, и оне се могу посматрати као део исте културолошке структуре у контексту Београдске архитектонске културе двадесетих година прошлог столећа. Штавише, Кућом Алексе Павловића, као и Палатом Есконтне Банке, Брашован је у београдску архитектонску средину увео неколико нових архитектонских тема. Као и Есконтна банка, и ова кућа сведочи не толико о карактеристичним одликама Брашовановог архитектонског језика, већ пре свега о архитектури као дискурсу конструисања модела идентификације у одређеном културном и политичком контексту. Управо зато постоји потреба да се архитектура ове заборављене куће поближе осветли и отргне из неоправдане анонимности.

У новембру 1933. године у листу »Недељне илустрације« објављена је кратка вест да је амбасада Сједињених Америчких Држава пресељена у зграду у Делиградској улици код Славије. У вести се наводи да је »Нови амерички посланик г. Чарлс Вилсон, који воли друштвени живот иако је самац, сматрао [...] за потребно да прошири просторије посланства [...] у много удобнију зграду«.²⁷ »Много удобнија зграда« била је власништво београдског индустријалца Алексе (Александра) Павловића, његова приватна кућа саграђена 1925. године.²⁸ Судећи по специфичној позицији ове куће, оно што је било за-

једничко и за америчког амбасадора—нежењу и богатог српског индустријалца могла је да буде тежња за стварањем специфичног персоналног идентитета, у коме ће потреба за издвајањем и аутономношћу бити остварена кроз дискурс архитектуре. Наиме, у културолошком пољу београдске и српске архитектуре тога времена Павловићева кућа представљала је својеврсни егзотизам, иако приватне виле сличне архитектонске концепције нису биле неуобичајене.²⁹ Егзотизам је могао да се препозна кроз оно што је новински извештач описао као »романска фасада и ентеријер«,³⁰ будући да је у српској архитектонској средини, за разлику од највећег дела западно и средњоевропске архитектуре историцизма XIX и XX века, неороманика била ретка, далека и непозната. О правилу да су најбољи кандидати за улогу егзотичког идеала управо најмање познате културе³¹ сведочи редуктивна интерпретација сложене стилске структуре ове куће као »романске«, упркос чињеници да су њене фасаде и ентеријери — чију фотографију доноси поменути новински чланак — заправо прави амалгам стилова и разноликих архитектонских елемената. Оно што је на европском западу функционисало као део »историјске традиције«, у Србији је представљало својеврсни егзотизам. С друге стране, све што је оријент конотирао за сваког просечног западњака, а свакако и за поменутог америчког амбасадора, за припадника српске друштвене елите могао бити »романски стил«. Штавише, у политичким околностима треће деценије XX века позивање на романику имало је, као што ћемо видети, додатну идеолошку мотивацију. Дифузија »романике« и обиља псеудоисламских архитектонских мотива, који су уочљиви како на фасади, тако и у ентеријеру, указује на симптоматичну потребу задоцнеле либералне елите да усвоји стереотипне западне моделе конструкције слике приватног живота као »бекства од цивилизације«,³² упркос дубокој и традиционалној антиисламској реторици, која је била карактеристична за Србију. У контексту београдске културне средине тога времена архитектура куће могла је послужити као својеврстан модел идентификације и Павловића и Вилсона, као потврда отклона од уобичајеног модела персоналног идентитета (»Вилсон воли друштвени живот иако је самац«). Конструисани архитектонски егзотизам био је аналоган ексцентричности њеног власника. Стога је веома важно да се утврде механизми таквих процеса идентификације, а почетни корак при томе свакако јесте суочавање са одликама архитектуре као својеврсног текста културе.

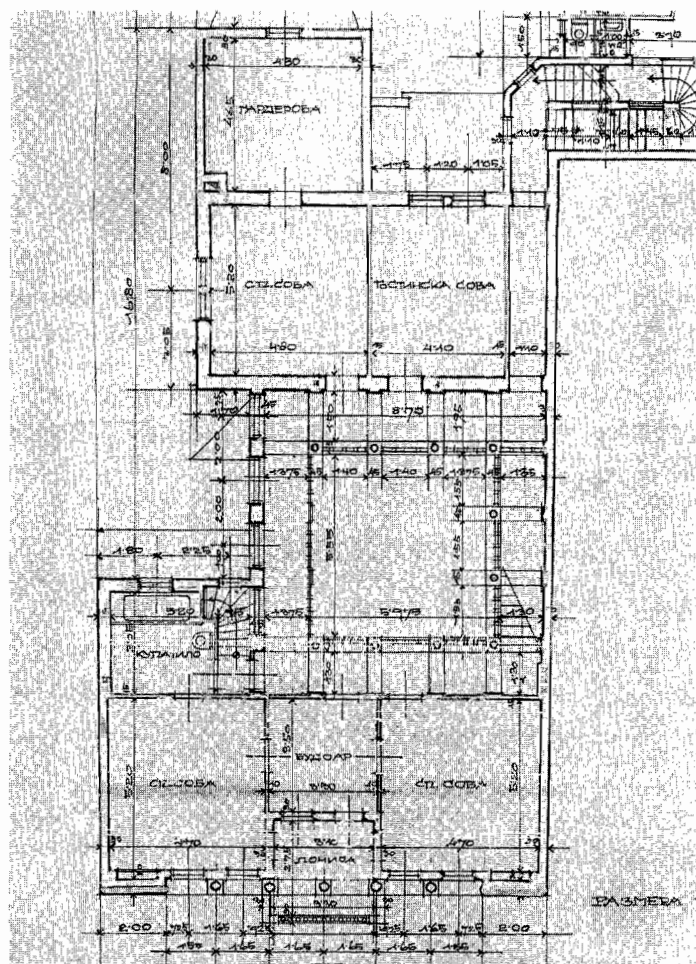
Почетком 1924. године Алекса Павловић ангажовао је архитектонски биро »Архитект« за израду идејног пројекта сопствене куће. Планове је потписао Драгиша Брашован и убрзо након тога започели су радови на



Сл. 6. Кућа Алексе Павловића, основа приземља, 1925.

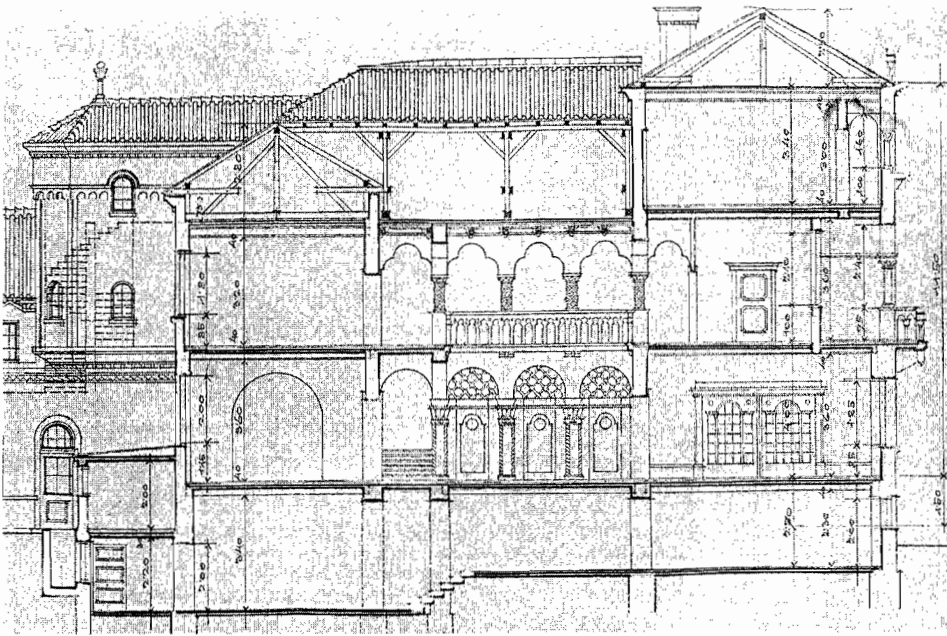
изградњи, који су окончани крајем августа 1925. године. У међувремену, услед измена насталих током извођења куће, Брашован је урадио нов пројекат који је одобрен решењем Грађевинске секције Општине града Београда.³³ Већ у марту 1926. године, Павловић је одлучио да подигне још један спрат у предњем делу куће, ангажујући извесног инжењера Ивана Добросављевића за пројекат надзиђивања. Надзиђивање је одобрила Грађевинска секција, али у архиви Грађевинског одбора нема евиденције да ли је ово надзиђивање извршено и када. Међутим, будући да је у наредном »плану за преправке куће«, који је у фебруару 1933. израдио архитекта Јован Јовановић,³⁴ пројекат на основу кога је извршена реконструкција ентеријера за потребе Америчког посланства, други спрат третиран као постојећи, нема сумње да је поменуто надзиђивање и извршено. У таквом облику кућа је сачувана до данас.

План куће организован је око централно позиционираног хола који се протеже кроз две спратне висине



Сл. 7. Кућа А. Павловића, основа првог спрата, 1925.

(приземље и спрат) и који заузима знатан део површине куће (сл. 6, 7). Око тог језгра организоване су све стамбене просторије, док је дворишно крило с помоћним просторима делимично издвојено од целине, захваљујући, пре свега, облику парцеле и умешности Брашована да успешно разреши дистрибуцију функција. Велики проценат изграђености површине парцеле, као и поменуто надзиђивање које није било предвиђено одобреним пројектом, били су заправо последица шпекулација са земљиштем, што је током треће деценије двадесетог века представљало опште место београдског архитектонског и урбанистичког миљеа. Упркос општој разуђености основе, план куће организован је на устаљеним принципима класичне синтаксе и диспозиције простора, какви су били уобичајени за академски конципиране грађевине. Централни простор хола или ауле, оперважен стубовима и покривен касетираним плафоном, који подсећа на орнаментисане дрвене таванице оријенталних кућа, истовремено представља уобичајену тему средњоевропске грађанске



Сл. 8. Кућа А. Павловића,
поуужни пресек, 1925.

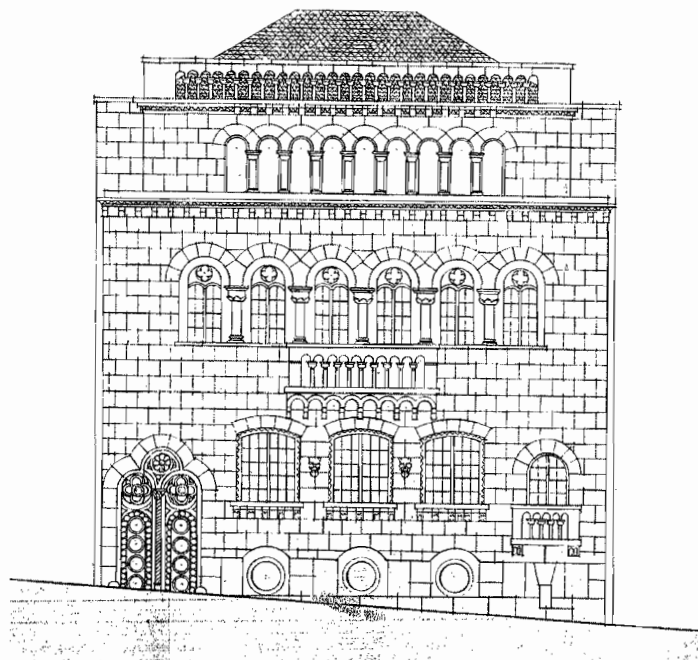
архитектуре и рецидив градске куће оријенталног типа, познате широм Балканског полуострва. Централни хол као језгро композиције био је и главна особеност познатог и често примењиваног типа слободностојеће градске виле из првих деценија XX века, који се градио широм Средње Европе. У условима веће густине насељености оваква организација могла је бити редукована на облик који је примењен на кући Алексе Павловића. Када се определио за такву просторну организацију Брашован је, по свој прилици, имао на уму низ сличних примера које је могао видети у Будимпешти. Штавише, и сам је учествовао у пројектовању виле породице Линдмајер у Будиму 1912. године, у чијој чврстој композиционој структури доминира централни двостажни хол. О сличности концепције ове виле и куће Алексе Павловића сведочи низ детаља, а посебно централно постављена лођа, избачена из равни фасаде. Поред тога, сличне концепције нису биле ретке у архитектури београдских резиденцијалних објеката, посебно крајем XIX и почетком XX века, када је уобичајено двотрактно решење основа почело да уступа место симетричним тротрактима, организованим око централних аула.³⁵ Треба поменути да је у таквој синтакси Брашован, исте године када и Павловићеву кућу, пројектовао вилу Владимира Душманића на Топчидерском брду.³⁶ Идентитет добро осветљеног ентеријера куће Алексе Павловића додатно је потенциран архитектонском обрадом појединих елемената (сл. 8). Унутрашњост хола обликована је наротивном употребом разноликих мотива – псеудомаварских, псевдовизантијских и »романских«, чија дифузија у оквиру једног простора сведочи о потреби за стварањем центра микросоцијалног

живота као места личног егзотизма и одклона од свакодневице (сл. 9). Псеудомаварски тролисни луци на првом спрату употпуњени су исламским арабескама у лунетама приземних полукружних лукова; сличну синтаксу има и раскошна дрвена ограда, као и облици капитела. Употребу таквих оријентализирајућих детаља Брашован је имао могућност да види на бројним остварењима мађарских архитеката током свог дугогодишњег рада у Будимпешти, где је националистичка опсесија етногенезом створила сложене дискурсе оријентализма, који су били мобилисани у системима конструисања мађарског националног идентитета. И Брашованови здепасти стубови, на пример, били су уобичајен део богатог вокабулара мађарског националног романтизма – почев од монументалних будимпештанских остварења Едена Лехнера, преко софистицираних облика које је примењивао Аладар Аркај, све до примитивистичких форми Бенеа Антала, Брашовановог пријатеља и колеге са студија. Штавише, орнаментална синтакса коју је Брашован применио на стаблу стубова спрата представља цитатни елемент из ауле Лехнерове Поштанске штедионице у Будимпешти (1902), на сличан начин као што глобална концепција двоспратног хола с обиљем оријентализирајућих мотива јесте мотивисани фрагмент Лехнеровог Музеја примењених уметности – грађевине која се у ширим средњоевропским оквирима конституисала као потпуно отеловљење егзотичког идеала. Стилску и семиотичку сложеност употпуњују квази романички фигурални капители у приземљу централног хола, чији импости сугеришу и византијске облике, као и репетитивни *Neobiedermeier* панели. Нема сумње да је Брашован, вођен потребом за стварањем



Сл. 9. Кућа А. Павловића, ентеријер, 1933.

пута ка личном егзотизму који је одговарао жељи власника за местом самоидентификације, посегнуо за примерима који су му били добро познати. Они су, с друге стране, представљали својеврсне архитектонске стереотипе у ширим, европским оквирима. Кроз синтезу архитектонских елемената који потичу из различитих историјских и културних традиција Брашован је, на семиотичком пољу, извршио својеврсну дифузију Истока и Запада. Тај феномен јесте кључна позиција којом се конструисао социјални идентитет власника куће и социјалног круга који се у њој окупљао. Брашован је понудио модел који је морао бити близак самом власнику, будући да је оријент за сваког Европљанина вековима представљао »егзотично и имагинарно царство [...] оличење његових жудњи и могућа алтернатива прозаичном и профаном свету Запада«. ³⁷ Друштвене елите у Београду двадесетих година имале су више разлога за усвајање таквих културних стереотипија, упркос трауми вишевековне османлијске доминације Балканом. Наслеђе оријенталистичког дис-



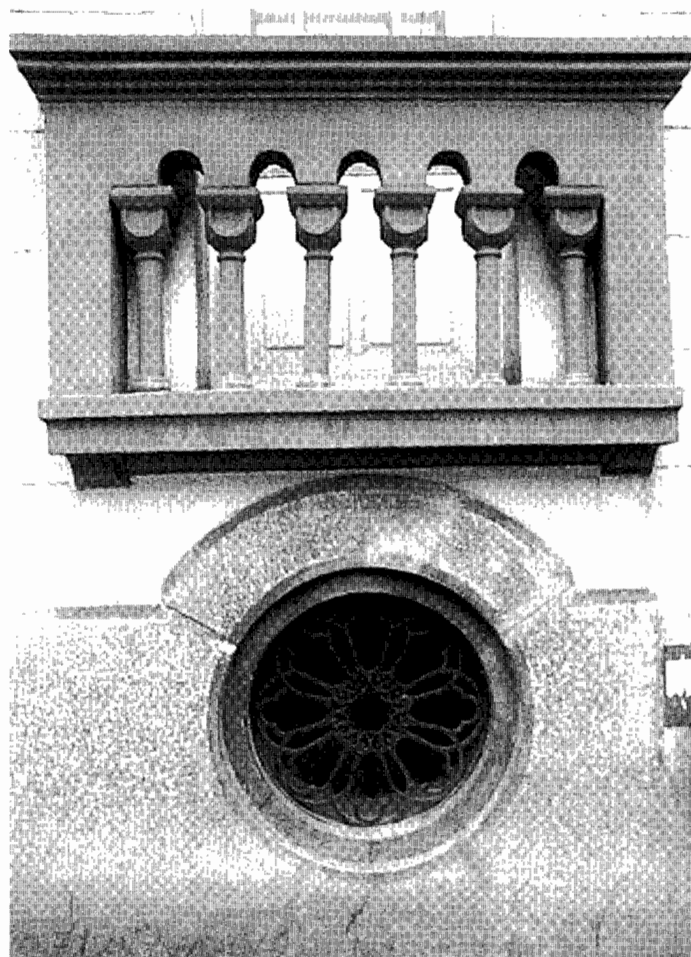
Сл. 10. Кућа А. Павловића, пројекат уличне фасаде, 1925.

курса у архитектури путем стварања егзотичних и јединствених, непоновљивих искустава, ³⁸ функционисало је кроз псеудо оријенталне ентеријере, собе за уживање дувана и хашиша, интимне салоне за кафу или чај, који су на прагматичкој равни учврстили доминантан стереотип о оријенталном као ознаци за ласцивно, ексцентрично и »забрањено«. У случају куће Павловића стилска конзистентност није била значајна – сваки архитектонски елемент који је одударао од семиотичких модела уобичајених за »цивилно« друштво у првим деценијама XX века (архитектура историјских стилова, »српско-византијски стил«) био је потенцијални носилац таквог скупа идеја и система вредности. У културалном систему треће деценије, пак, оријенталистички егзотизми имали су додатну димензију, будући да су били део уобичајеног репертоара демонстрације официјелне синкретичке идеологије владајућих политичких елита, пре свега владарске династије Карађорђевић. Наиме, сам краљ Александар I је у оквиру својих резиденцијалних палата имао »Турску собу« и »Босанску собу«, о чему сведоче фотографије објављиване у »Недељним илустрацијама« – истом периодичном магазину у коме је кућа Александра Павловића добила читаву страницу. Склоност југословенског суверена да приказивањем и синтезом различитих културних традиција потврди идеолошке механизме култивације дивергентности и њихово обједињавање једним системом вред-



Сл. 11. Кућа А. Павловића (снимак 2003)

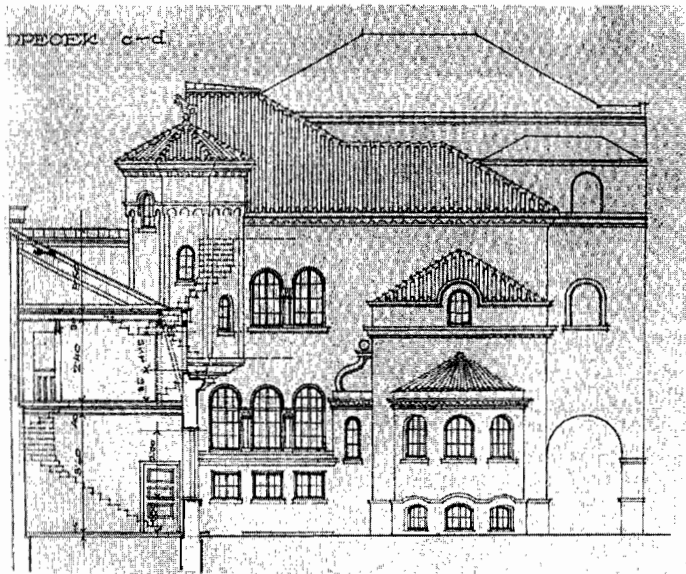
ности – склоност која је и формално била осведочена низом уставних и законских норматива – била је моћно средство за конструисање модела идентификације друштвених елита. У том систему, означавање које заступа одређени систем вредности било је од пресудног значаја: »сви знаци морају се остварити успостављањем извесног односа према свим другим знацима. Значење и идентитет подразумевају класификацију, или могућност класификовања, свих осталих«. ³⁹ Кроз такву игру идентитета, која има облик понављања и истоветности, систем моћи заправо се одржавао и потврђивао. Стога није необично што су неке од буржоаских резиденцијалних кућа у Београду тога времена имале своје оријенталне собе, ⁴⁰ баш као што је то желео и сам Алекса Павловић. У сличном кључу треба тумачити и обилну употребу псеудороманичких елемената на уличној фасади, који су у архитектонским дискурсима након Првог светског рата постали идеолошки погодан средство конструисања заједничке јужнословенске културе, будући да је романика представ-



Сл. 12. Кућа А. Павловића, детаљ фасаде (снимак 2003)

љала историјску традицију свих конститутивних народа нове јужнословенске политичке заједнице.

Фасаде куће Алексе Павловића, на исти начин као и ентеријер, сведоче о потреби за конструисањем персоналног идентитета власника кроз употребу посве различитих елемената који реферирају различитим историјским и културним традицијама. Улични фронт је у том смислу посебно симптоматичан (сл. 10). Романички или византијски аркадни низови употпуњени су маварским тролисним луком, чији облик кореспондира с луцима у ентеријеру, исламизирајућим цик-цак венцима и романичким четворолисним формама. Такав изразито еkleктички систем додатно усложњавају облици прозора у приземљу, као и кружни отвори сутерена (који понављају облике примењене на фасади виле Владимира Душманића на Топчидерском брду), али је изнова важно нагласити семиотичку кохерентност таквог поступка (сл. 11, 12). Формулу сопственог егзотизма, у синтези псеудо романичких, исламских, византијских и других мотива,



Сл. 13. Кућа А. Павловића,
пројекат дворишне фасаде, 1925.

Брашован је, пак, организовао кроз дисциплиновану, симетричну схему. Таква неокласична синтакса била је трајно обележје Брашованове архитектуре. На прагматичкој равни, она је функционисала као систем очекиваних решења и била је веома важан естетски критеријум рецепције архитектуре, упркос чињеници да су академски дискурси допуштали и другачија, асиметрична и компликованија решења, посебно за архитектуру неосредњовековних или оријентализирајућих стилова.

У формалном погледу на кући Алексе Павловића романички карактер имају полукружно завршени низови прозорских и других отвора, кратки ступци, конзоле, као и *Bogenfrieze* на дворишној фасади. Сложени систем рашчлањавања уличног фронта примењен је употребом чак пет суперпонираних аркадних низова – између конзола балкона, на огради, у облику прозорског низа првог спрата, на отворима лође и у облику перфорације атике.⁴¹ Сликковита композиција, у којој се комбинују различите аркаде, лучни прозорски отвори и други слични елементи заправо су били наслеђе Брашованових будимпештанских искустава. Многи архитектонски пројекти и остварења широм Мађарске и Средње Европе заснивали су се на сличној синтакси, а то се нарочито односило на радове уметника окупљених око професора Фриђеша Шулека и, доцније, Кароља Коша и групе »Млади« (А Fialok). Сложена наративна структура фасаде веома је блиска неороманичким концепцијама, које су се првих деценија XX века неговале на будимпештанском архитектонском факултету, где је Брашован студирао. Наиме, историја

романичке архитектуре и пројектовање у неороманичким стиливима били су тамо заступљени много више него што је то било уобичајено у другим европским срединама.⁴² Брашованови професори сматрали су да је нео-романика најпогоднији израз савремених тежњи за националним стилем, јер се древност романике подудара са временом доласка Мађара у Европу. Такви и слични ставови утицали су у великој мери на студенте будимпештанског архитектонског факултета,⁴³ а свакако и на самог Брашована. Сам Брашован је, већ на првим самосталним радовима у Будимпешти, радо примењивао такав сложен систем рашчлањавања фасаде кроз субординацију различитих лучних облика. Поменути пројекат за градско позориште у Бестерцебањи, који је излагао 1912. године на Четвртој југословенској уметничкој изложби у Београду, јесте први парадигматичан пример таквог синтактичког поретка. Поред тога, Брашован је и доцније радо примењивао слична решења, на првим остварењима насталим у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца. На вили породице Милер у Великом Бечкерек (Зрењанину) из 1920. године, еркер окренут реци Бегеј ослоњен је на низ полукружних лукова, који почивају на конзолама, у сличном маниру као на фасади Есконтне банке у Београду. У морфолошком смислу кућу Алексе Павловића треба посматрати као изданак једне специфичне струје средњоевропске архитектонске традиције која, уосталом, и није била ограничена само на Мађарску.⁴⁴

С друге стране, дворишне фасаде куће Алексе Павловића мање су репрезентативне и обликоване су као сугестивне, интимистичке композиције на којима се посебно рефлектује Брашованова склоност да комбинује разнолике архитектонске мотиве (сл. 13). Сложени амалгам различитих стилова и мање ригидна архитектонска синтакса потврђују идеју о архитектури као дискурсу система регулације свакодневног живота и персоналне идентификације. Наиме, разуђена, слободна композиција и обиље слободно употребљених архитектонских цитата на синтактичкој, односно семиотичкој равни могли су да потврде идентитет интимне породичне куће као места одмора, уживања и децентрираности приватног живота спрам јавног. У том смислу, разлика у односу на главну фасаду веома је упечатљива. Конструкција личног егзотизма овде је још више усложњена наративом који се заснива на елементима у својеврсној цитатној полемици, што представља школски пример интертекстуалних релација у архитектури. Овај феномен још је више уочљив на Брашовановом неизведеном пројекту за вилу др Мирка Печара из 1925. године (сл. 14). Тај пројекат заправо представља сублимацију Брашованових еклектичких експеримената и теоријски најчистији модел конструкције егзотичког персоналног идентитета у условима по-

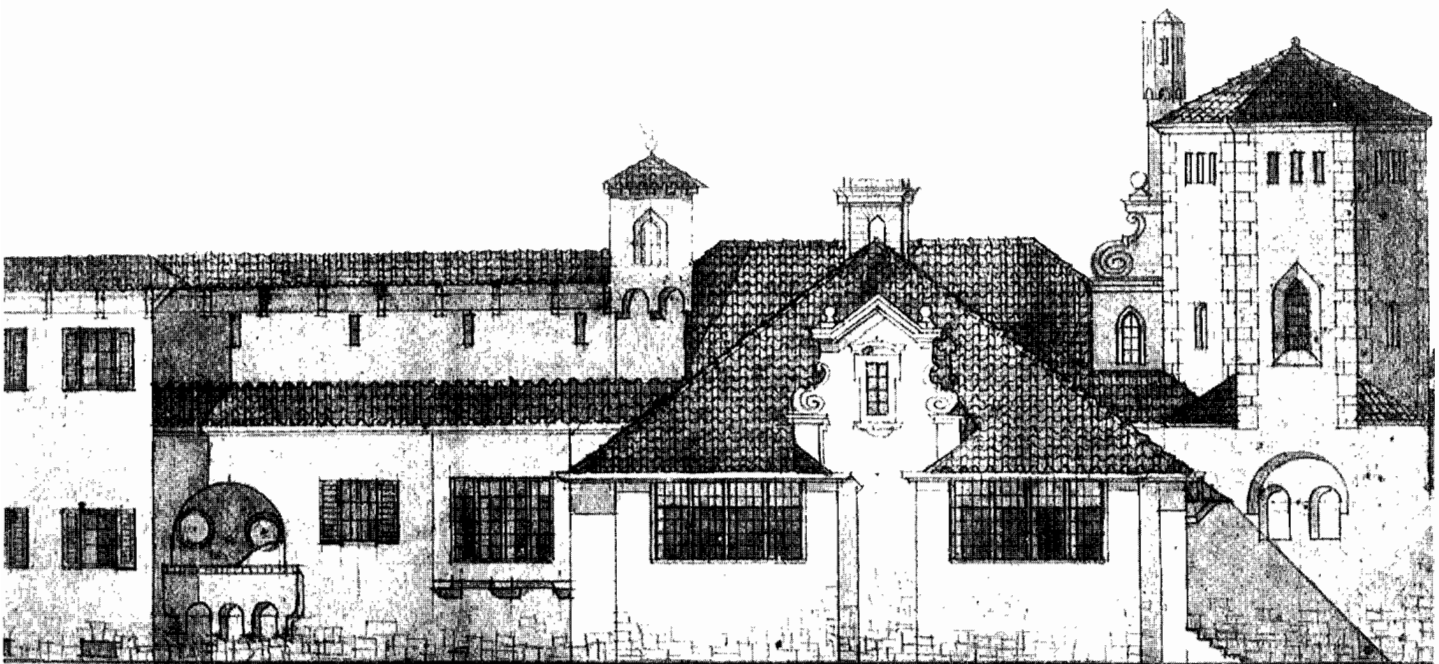
литичке, културолошке и опште социјалне нестабилности у трећој деценији XX века.

Сличан стваралачки поступак био је важно обележје средњоевропских архитектонских кругова, у којима је фантастичка синтеза разноликих стилова имала за циљ конструкцију плуралистичког културног идентитета. На тај начин историзам није представљао антикварни, већ стваралачки принцип,⁴⁵ а криза идентитета микро социјалних структура у оквиру Средње Европе могла је да се препозна и кроз слику таквог дифузног идентитета. С друге стране, сличне стратегије су у исти мах представљале покушај за превазилажењем кризе пожељне културне и историјске »традиције«, тако што је упадљива синтеза свих могућих стилова прошлости требало да евоцира онај синкретички идеал за који су се залагали бројни интелектуалци, уметници и социјални реформатори. У сложеном политичком контексту Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, такви експерименти имали су веома чврсту рецепцију. Стога, није необично што је Брашован сличну концепцију користио и много касније, на вили краљевог намесника др Раденка Станковића у Чортановцима из 1938. године, у време када је отворени историзам наизглед био посве анахрон. Међутим, вила др Станковића представља само један од примера обликовне парадигме која је опстала на домаћој архитектонској сцени све до раних четрдесетих година XX века. »Симбиоза елемената ломбардијских утврђења и српске средњовековне националне

[sic!] архитектуре«⁴⁶ на овом занимљивом Брашовановом остварењу функционисала је у глобалном културолошком систему на исти начин као и поменути пројекти из двадесетих година, па и онај за кућу Алексе Павловића. Штавише, такав дифузни модел био је додатно потврђен кроз систем идентификације онога ко поседује политичку моћ, односно кроз персонални идентитет власника – иначе, Брашовановог личног пријатеља.⁴⁷

Персоналне Брашованове везе изнова се могу показати као важан аспект дискурзивне анализе његове архитектуре. Као и у случају пословне зграде Драгише Матејића, куће политичара и министра Ђорђа Генчића или зграде директора Народне банке Добривоја Лазаревића – Брашован је, пројектујући приватну кућу богатог београдског индустријалца Алексе Павловића,⁴⁸ директно учествовао у процесима конструисања одређених модела социјалне идентификације путем архитектуре. Уколико се, поред тога, у обзир узме и Брашованов осведочени успех у пројектовању и грађењу седишта кључних државних институција у међуратном периоду, поменута констатација може се додатно потврдити. Штавише, такав аспект проучавања Брашовановог дела постаје суштински важан не само за стварање јасније представе о моделима социјалне и персоналне идентификације путем архитектуре, већ пре свега за упознавање са сложеним процесима конструкције југословенског националног и културног идентитета.

Сл. 14. Вила др Мирка Печара, пројекат фасаде, 1925.



Напомене:

- ¹ М. Тодоровић, *Београд која више нема*, Београд, н. д. 70.
- ² N. Dobrović, *Brašovan*, IT novine – Organ Saveza inženjera i tehničara Jugoslavije 712, Beograd 29. 10. 1976.
- ³ Према усменом саопштењу архитекте Славка Жупанског, унука др Славка Жупанског, аутору овог рада.
- ⁴ D. Janković, B. Krizman, (priređivači), *Grada o stvaranju Jugoslovenske države*, Serija III – Grada, Beograd 1964, 688.
- ⁵ N. Dobrović, *Stvaranje arh. Dragiše Brašovana*, Arhitektura i urbanizam 33–34, Beograd 1965, 43; *Brašovan*, IT novine – Organ Saveza inženjera i tehničara Jugoslavije 712, Beograd 29.10.1976; Б. Несторовић, *Постакагемизам у архитектури Београда (1919–1941)*, Годишњак града Београда XX, Београд 1973, 346. (Несторовић зграду погрешно датије у 1927. годину); З. Маневић, *Дело архитектуре Драгише Брашована*, Зборник ликовних уметности Матице Српске 6, Нови Сад 1970, 189–190; Id, *Naši neimari: Dragiša Brašovan*, Izgradnja, 8/80, Beograd 1980, 51; A. Kadijević, *Dragiša Brašovan (1887–1965), klasik jugoslovenske arhitekture dvadesetog veka*, Moment 13, Beograd 1989, 90; Id, *Живот и дело Драгише Брашована (1887–1965)*, Годишњак града Београда XXXVII, Београд 1990, 151; Id, *Предлој за пројашење за национално културно добро: Есконтна банка у Београду*, Форум 11, Београд 1992, 8;
- ⁶ ИАБ ф. 6.7.1923.
- ⁷ Обојица су били сувласници рудника угља у Јелми, у источној Србији. Cf. N. Dobrović, *Brašovan*.
- ⁸ Члан 35. Грађевинског закона за варош Београд, са изменама и допунама од 6. децембра 1898. год. и 24. јануара 1901. године, гласио је: »Противу решења општинске власти или Грађевинског одбора подноси се жалба Управи Града Београда, а против решења ове, Министру Грађевина, чије је решење извршно«.
- ⁹ Cf. Б. Којић, *Друштвени услови развитка архитектонске струге у Београду 1920–1940. године*, Српска академија наука и уметности, Посебна издања DXVI, Одељење друштвених наука 81, Београд 1979, 8, 268.
- ¹⁰ У тексту »*Наши неимари: Драгиша Брашован*« др Зоран Маневић наводи да је у дневном листу »Политика« 3. јануара 1923. године објављен чланак »*Ново подигнућа палата Есконтне банке у Скопљанској улици*«. Иако чланак под тим насловом не постоји, у кратком тексту »*Крах на грађевини*«, који обавештава о несрећном догађају на градилишту нове зграде тик уз Палату Есконтне банке, налази се део реченице који казује да је палата у Скопљанској улици већ подигнута. Међутим, зграда је завршена тек у марту исте године, о чему сведочи Уверење Грађевинског Одбора града Београда од 14. маја 1923. године. ИАБ ф. 6.7.1923.
- ¹¹ Cf. Á. Moravánszky, *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1918*, Cambridge, Mass. 1998, 196 ff.
- ¹² Брашован је, напиме, током вишегодишњег рада у бироу »Тери и Погањ« имао прилику да учествује у пројектовању неколико банака – Будимпештанске банке у Будимпешти (1911–1912), Аустро-Угарске банке у Бечу (1912–1913) итд.
- ¹³ A. Ferkai, »Cottage« versus Apartment Block – Suburbanisation of Budapest, in G. Ernyey (ed.) *Britain and Hungary: contacts in architecture and design during the nineteenth and twentieth century*, Budapest 1999, 151–170; J. Sisa, *Hungarian Architecture from 1849 to 1900*, in: D. Wiebenson and J. Sisa (eds.) *The Architecture of Historic Hungary*, Cambridge, Mass. and London 1998, 194 f.
- ¹⁴ Б. Несторовић, *Еволуција београдској ситана*, Годишњак града Београда II, Београд 1955, 250 ff.
- ¹⁵ Члан 30. Грађевинског правилника за варош Београд из 1897, који је важио у време подизања Палате Есконтне банке, предвидео је да »окна (дворишта) за осветљење морају имати најмање 12 кв. мет. површине ако имају да осветле себе и кујне«.
- ¹⁶ Б. Несторовић, op. cit., 263.
- ¹⁷ Рентијери дућана у приземљу, Васа и Жива Сујић, поднели су захтев Грађевинском одбору града Београда, уз одобрење Есконтне банке, »да се из ходника отворе још једна врата [поред главних врата са улице] као засебни улаз за женски фризерски салон, јер је постојећа намена само берберска радња«. Молба је уважена а захтевана интервенција убрзо је извршена. ИАБ ф. 6.7.1923.
- ¹⁸ N. Dobrović, *Stvaranje arh.*, 43; Id, *Brašovan*; A. Kadijević, *Живот и дело....*, 151; Id., *Dragiša Brašovan (1887–1965), klasik....*, 90.
- ¹⁹ Cf. Ђ. Dorfles, *Moda. (Ikongrafsko istraživanje Bjanka Franketi)*, Novi Sad 1986, 50–61, 88–103 et passim.
- ²⁰ N. Dobrović, loc. cit.
- ²¹ Z. Manević, op. cit., 51.
- ²² А. Кадиевић, loc. cit.
- ²³ Ђ. Sikimić, *Fasadna skulptura u Beogradu*, Beograd 1965, 117.
- ²⁴ О генералним проблемима приказивања друштвеног статуса путем архитектонске скулптуре у првој половини XX века cf. P. Curtis, *Sculpture 1900–1945*, Oxford 1999, 5 ff.
- ²⁵ ИАБ ф. 1.19.1923.
- ²⁶ О Брашовановој кући Алексе Павловића до сада није писано, уколико се изузме једна реченица у којој Зоран Маневић наводи да је Брашован током треће деценије изградио неколико објеката, међу којима и »стамбену зграду у Делиградској улици бр. 12«. Cf. Z. Manević, *Naši neimari: Dragiša Brašovan....*, 51.
- ²⁷ Аноним, *Американско посланство у новој згради*, Недељне илустрације 47, Београд 19. 11. 1933.
- ²⁸ ИАБ ф. 1. 11. 1926.
- ²⁹ Б. Несторовић, *Постакагемизам....*, 357.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ С. Todorov, *Mi i drugi*, Beograd 1994, 257 f.
- ³² Cf. E. V. Said, *Orijentalizam*, Beograd 2000.

- ³³ ИАБ ф. I. 11. 1926.
- ³⁴ О арх. Јовану Д. Јовановићу cf. З. Маневић, (ур), Лексикон српских архитеката XIX и XX века, Београд 1999, 83 ф.
- ³⁵ Б. Несторовић, *Еволуција...*, 260.
- ³⁶ ИАБ ф. 15.22.1925.
- ³⁷ М. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd 1999, 32.
- ³⁸ E. V. Said, op. cit., 9.
- ³⁹ M. Foucault, *Arheologija znanja*, Sremski Karlovci i Novi Sad 1998, 144.
- ⁴⁰ Cf. Lj. Blagojević, *Modernism in Serbia: the elusive margins of Belgrade architecture 1919–1941*, Cambridge Mass, and London, 2003, 44 ff.
- ⁴¹ Такви системи рашчлањавања фасадних равни и ентеријера настали су на подлози римске архитектонске баштине и развијали су се како у Византијском царству, тако и на Западу, као и у рубним подручјима која су – попут средњовековне Србије – гравитирала различитим културама. Систем суперпонираних аркадних низова посебно је развијан у немачкој и француској романици, и као такав постао је главно обележје романтичарских нео-средњовековних стилова.
- ⁴² J. Gerle, A. Kovács, I. Makovecz, *A századforduló magyar építésze*, Békéscaba 1990, 14.
- ⁴³ J. Sisa, op. cit, 189.
- ⁴⁴ Наиме, сличне неороманичке концепције биле су уобичајене и у чешкој, словачкој, румунској, хрватској и другим средњоевропским и источноевропским архитектонским срединама. У извесном смислу оне су биле присутне на пројектима неких српских архитеката, пре свега у опусу архитекте Момира Корунковића. О неороманици видети: K. Curran, *The Romanesque Revival: Religion, Politic and Transnational Exchange*, Pennsylvania St. Un. Pr., 2003.
- ⁴⁵ Cf. Á Moravánszky, op. cit., 63 ff; C. Mignot, *Architecture of the 19th Century*, Köln 1994, 100.
- ⁴⁶ Д. Станчић, М. Лазовић, *Бановина*, Нови Сад 1999, 96.
- ⁴⁷ Ibid.
- ⁴⁸ Предвиђена вредност грађевинских радова износила је 1.500.000 динара. Поређења ради, предрачунска вредност раскошне слободностојеће виле проф. Душана Андријашевића, из 1925. године, била је 400.000 динара, а спратне виле Милана Лујановића, из исте године, свега 250.000 динара. Cf. ИАБ ф. I. 11. 1926, ф. 5. 13. 1925.

SUMMARY: *Aleksandar Ignjatović*

TWO BELGRADE HOUSES OF ARCHITECT DRAGIŠA BRAŠOVAN

Specifically significant in the impressive opus of architect Dragiša Brašovan are works created in the third decade of the twentieth century, since they reveal not only Brašovan's particular architectural poetics, but also the role and importance of architecture in the developmental cultural processes of the time. It is very important to perceive the role of architecture as the discourse of expression, construction and overcoming of the general identity crisis in the period of exceptional political instability. In that sense, the two Belgrade houses of Dragiša Brašovan are extremely indicative. The first, the building of the bank in Nušićeva Street, indicates the processes of the shaping of the representation of a desirable social identity that accepts European models of identification through the appropriation of architectural styles of the European West. At the same time, the architectural structure of this house retains the character of local, Belgrade circumstances. On the other hand, the house of Aleksa Pavlović in Deligradska Street is an important evidence of the construction of personal identity within the social context of Belgrade in the 1920s. By a series of architectural strategies, Brašovan created the image of personal exotic taste of the owner and established a recognizable model of social identification. Both examples, in fact, indicate the need to observe the inter-war architecture away from the dominant historiographic lines of interpretation and to

position the history of architecture as a part of the broader system of cultural research.

List of Illustrations:

- Fig. 1. The Credit Bank building, around 1923.*
Fig. 2. The Credit Bank building, ground floor plan, first design, 1921.
Fig. 3. The Credit Bank building, ground floor plan, second design, 1922.
Fig. 4. The Credit Bank building, facade, first design, 1921.
Fig. 5. The Credit Bank building, facade, second design, 1922.
Fig. 6. The house of Aleksa Pavlović, ground floor plan, 1925.
Fig. 7. The house of Aleksa Pavlović, first floor plan, 1925.
Fig. 8. The house of Aleksa Pavlović, elevation, 1925.
Fig. 9. The house of Aleksa Pavlović, interior, 1933.
Fig. 10. The house of Aleksa Pavlović, design of the street facade, 1925.
Fig. 11. The house of Aleksa Pavlović, photographed in 2003.
Fig. 12. The house of Aleksa Pavlović, a detail of the facade, photographed in 2003.
Fig. 13. The house of Aleksa Pavlović, design for the rear facade overlooking the garden, 1925.
Fig. 14. The house of Mirko Pečar, design of the facade, 1925.