

ГОДИШЊАК ГРАДА БЕОГРАДА



Књ. XLIX - L,

2002-2003.

МУЗЕЈ ГРАДА БЕОГРАДА, ЗМАЈ ЈОВИНА 1, БЕОГРАД

UDK 93/ 99(497.11)

ISSN 0436-1105

ГОДИШЊАК ГРАДА БЕОГРАДА

Књ. XLIX - L

2002-2003.

МУЗЕЈ ГРАДА БЕОГРАДА, ЗМАЈ ЈОВИНА 1, БЕОГРАД

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР

Јованка Калић, Ђорђе Трифуновић, Ирина Суботић, Марица
Шупут, Александар Палавестра, Марија Бајаловић – Хаџи-
Пешић, Бранко Бојовић, Драгољуб Бојовић, Бојан Ковачевић,
Силвана Хаџи-Ђокић

УРЕДНИК

Бојан Ковачевић

СЕКРЕТАР УРЕЂИВАЧКОГ ОДБОРА

Силвана Хаџи-Ђокић

UDK 93/ 99(497.11)

ISSN 0436-1105

ANNUAL

OF THE CITY OF BELGRADE

VOL. XLIX - L

2002-2003.

THE BELGRADE CITY MUSEUM, ZMAJ JOVINA 1, BELGRADE

EDITORIAL BOARD

Jovanka Kalić, Đorđe Trifunović, Irina Subotić, Marica Šuput,
Aleksandar Palavestra, Marija Bajalović – Hadži-Pešić, Branko
Bojović, Dragoljub Bojović, Bojan Kovačević, Silvana Hadži-Đokić

EDITOR-IN-CHIEF

Bojan Kovačević

SECRETARY OF THE EDITORIAL BOARD

Silvana Hadži-Đokić

СРЕДЊОЕВРОПСКИ КОНТЕКСТ У РАНОМ ДЕЛУ ДРАГИШЕ БРАШОВАНА

Проблем архитектонских почетака Драгише Брашована (Вршац 1887 – Београд 1965), и поред бројних истраживања његовог дела,¹ остао је отворен до данас. Архитектонска поетика овог градитеља, који је у Београду провео највећи део свог живота, и у коме је оставио нека од својих најзначајнијих дела, у великој мери је заснована на његовим младалачким искуствима. Тумачење тих искустава, у извесном смислу, може указати на одређене аспекте који су остали трајно наслеђе Брашованове архитектуре. Њих је могуће осветлити на различите начине, различитим теоријским и методолошким приступима. Међутим, опште је познато да је сваки историјски феномен непрегледно семиотичко поље, отворено за тумачења и интерпретације. При томе, постоји уверење да културни контекст представља незаобилазан чинилац конструкције, рецепције и тумачења архитектуре у сваком временском и просторном оквиру. Контекст, наима, открива суму околности за тумачење,

претпоставке, конвенције и семиотичке кодове, којима се бесконачно поље значења неког архитектонског поретка преводи у смислен, интерпретативан језик. Полазећи од претпоставке да је архитектура специфичан конструкт идеја које су формирале и друге текстове културе, односно друге мање или више кохерентне семиотичке поретке у одређеном временском, просторном и политичком контексту, поставља се питање интерпретације Брашованових архитектонских почетака, као и њихове релације према доцнијем опусу овог градитеља. На који начин у оквиру таквих стратегија осветлити магловите уметничке почетке Драгише Брашована, за које се верује да су на пресудан начин обликовали његово доцније дело? На који начин разрешити сложене односе његовог дела, идеолошке конструкције која је стајала иза њега и контекста у коме је настало и у коме је функционисало као део дискурса? Пре свега, потребно је упознати механизме, културне кодове и конвенције којима су се

¹ Dobrović N., *Stvaranje arh. Dragiše Brašovana, Arhitektura i urbanizam* 33-34, Beograd 1965, 42-44; Anonim, Brašovan, *IT novine* 697-732, Beograd 1976-1977; Manević Z., *Arhitektura Dragiše Brašovana, Umetnost* 6, Beograd 1966, 60-69; Аноним, Дело архитектке Драгише Брашована, *Зборник ликовних уметности Матице Српске* 6, Нови Сад 1970, 187-208; Id., *Naši neimari: Dragiša Brašovan, Izgradnja* 8/80, Beograd 1980, 49-57; Anonim, *Život jednog graditelja, IT novine* 697-710, Beograd, 16. VII 1976 - 15. X 1976;

Кадиевић А., *Живот и дело архитектке Драгише Брашована (1887-1965), Годишњак града Београда XXXVII*, Београд 1990, 141-173; Anonim, *Dragiša Brašovan (1887-1965), klasik jugoslovenske arhitekture dvadesetog veka, Moment* 13, Beograd 1989, 87-94; Duranci B., *Duga nad akademijom, Pančevo* 1991, 33-36; Blagojević Lj., *Dragiša Brašovan (1887-1965): The Style Master, Modernism in Serbia. The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941*, Cambridge, Mass. and London 2003, 176-188 et passim.

одређене архитектонске форме, стилови или концепције доводили у везу с извесним стабилним значењима. Пажљиво сагледавање Брашовановог дела у оквиру таквих стратегија омогућава не само разрешење дилеме о природи његовог осведоченог стилског и формалног еклектицизма, већ, пре свега, упознавање начина конструисања одговарајућег културног идентитета средине у којој је Брашован стварао. Будући да је сваки идентитет заснован на прихватању извесних система вредности и чврстом позиционирању у друштвеном, политичком и културном пољу, „стилску неконзистентност“ Брашовановог дела требало би посматрати не само као условљену његовом персоналном историјом, и не само као имплицитан израз „захтева“ средине у којој је стварао, већ је важно сагледати све њене културолошке аспекте.

Основно обележје средине у којој је Брашован стварао све до почетка Другог светског рата била је дубока и константна криза националног, културног и социјалног идентитета. У том погледу, и Хабзбуршка монархија и Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца (Југославија) представљале су део исте културолошке конструкције, која се у систему социо-политичких класификација већ више од једног столећа назива *Средња Европа*. Многобројна истраживања у различитим дисциплинама указала су на чињеницу да је криза идентитета средњоевропских друштава била условљена својеврсним партикуларизмима у доминантним системима вредности, који су били последица периферијског карактера *Средње Европе* у глобалном европском геополитичком систему. Међутим, ваља имати на уму да *Средња Европа* ни у ком

случају не постоји као онтолошка категорија – она је део разрађеног и софистицираног модела односа доминације у системима евроцентричне политике и културе. Тако *Средња Европа* као феномен постоји само у односу на наметнуту дихотомију Запад – Исток, за коју се верује да је егзистирала још у антици, али која се од доба просветитељства наметнула као стратешки механизам спровођења политичке и економске моћи Запада. У суштини, *Средња Европа* као концепт не излази из оквира позитивистичке традиције мишљења, које верује у идеју прогреса и напредовања ка „савршенијим“ облицима друштва.

Новија историја ове идеје позната је и на њој се не треба много задржавати. Почев од друге деценије двадесетог века и синкретичког концепта *Mitteleuropa* (који је, иронично, изникао на распаднутим остацима Хабзбуршке монархије), у којем је деценијама стваран симулакрум потраге за решењима глобалне политичке и културне кризе, преко политички мотивисане реакције европских интелектуалаца на хегемонију Совјетског Савеза у источној Европи осамдесетих година, до оперативног политичког концепта последње деценије двадесетог века, *Средња Европа* функционише као препознатљив систем обележја и вредности. Идеја *Средње Европе* почива на наводној заједничкој традицији неколико нација, традицији која је различита од наметнутог културног модела с Истока, који се у глобалном систему културолошких регулација везује за временски и просторно тако различите ентитете као што су Византија, Османлијско царство или Совјетски Савез. Истовремено, верује се да *Средњу Европу* карактеришу нека обележја културе Запада и да је она

класичан пример метафоре разапетости између Запада и Истока. Магловити и дифузни идентитет *Средње Европе* обележио је све области хуманистичких и друштвених наука, и као такав неприметно ушао и у архитектонску историографију.² На тај начин је и архитектура, као део система културе, постала полуга у репродуковању оперативних образаца моћи, подједнако као и дискурси високе међународне политике.

Међутим, поред препознатљиве идеолошке мотивације, *Средњу Европу* би требало посматрати као погодно методолошко помагало. Поред аналогича у карактеру политичких система и друштава на централноевропским просторима,³ изразито шаренило етничких група, језика и културе уопште, као и препознатљива симултаност различитих система вредности који су стајали иза такве упадљиве шароликости, јесте можда најзначајније обележје ове проблематичне регије. Штавише, сукоб различитих система вредности, различитих идеологија национализма и истовремених покушаја превазилажења кризе идентитета, били су фундаментално обележје културне климе у којој је Брашован започињао своју уметничку каријеру – како у Будимпешти и Великом Бечкереку, данас Зрењанину (1906-1920), тако и у престоници новостворене државе Срба, Хрвата и Словенаца, у коју је Брашован ступио почетком треће деценије двадесетог столећа и у којој је провео читав свој дуги радни век. У тако сложенем културном контексту, архитектура је често представљала стратешки важно средство да

се принципи једне апстрактне идеологије – као што је то, на пример, национализам – учине опипљивим и веродостојним, као и да се конструише пожељни колективни или персонални идентитет. Архитектура је пружала могућност да се одређене традиције легитимишу приказивањем и да се наметну у свакодневном утилитарном коришћењу. Такви аспекти тумачења могу указати на вишеструке релације раног Брашовановог опуса и средњоевропског културног контекста.

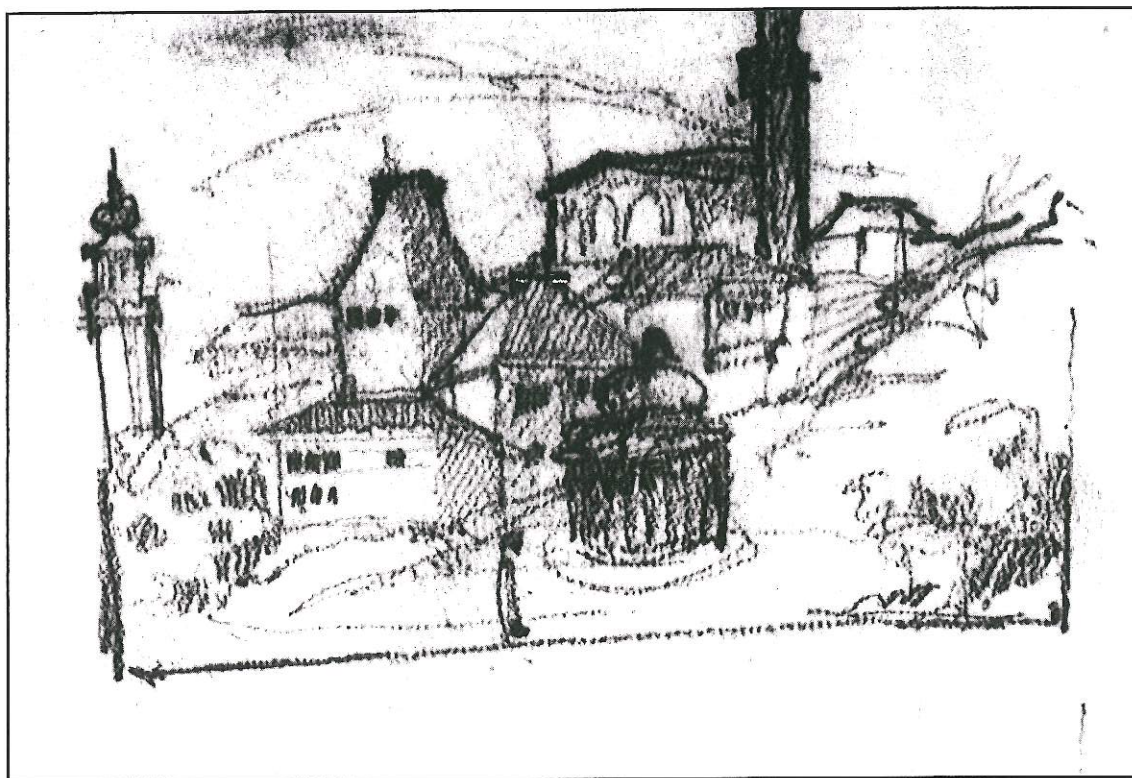
Идентитет замишљеног

У време Брашованове младости, сва средњоевропска друштва бурно је потресала дилема о сопственом идентитету. То се посебно односило на Мађарску – државу у којој је Брашован провео првих тридесетак година свог живота – у којој се учврстио општар сукоб између супротстављених политичких и културних елита, које су симболисали Беч и Будимпешта. Млади Брашован је био сведок процеса у којем се, на основу лингвистичке, етничке и опште антрополошко-културне дивергентности Мађара у односу на суседне етничке скупине, временом кристалисао политички мит о псеудо-источном, аутохтоном карактеру мађарске нације, као противтежа политичкој и културној хегемонији Хабзбурговаца и надмоћној бројности Словена и других етничких скупина. Истовремено, постојала је константна окренутост систему вредности који је конотирао Запад, пре свега код

² Занимљиво је, на пример, како је настао наслов утицајног дела Акоша Мораванског – *Такмичуће визије: естетска инвенција и социјална имагинација у средњоевропској архитектури, 1867-1918* (1998), када је у Америци објављен рукопис који је пре тога био доступан на немачком и мађарском језику под

сасвим другим насловом: *Архитектура Аустро-Угарске Монархије* (1988).

³ Hának P., Central Europe: A Historical Region in Modern Times, у: Schöpflin G., Wood N. (eds.), *In Search of Central Europe*, Cambridge 1989, 57-69.



Сл. 1. Д. Брашован, Скица са студија, око 1908.
Fig. 1 D. Brašovan, A student-day sketch, c. 1908

с кризом идентитета средине из које је потекао, Брашован је овом скицом изградио сопствену визију једним утопијским виђењем стварности, у којој су историјске традиције различитих извора и садржаја, па чак и елементи међусобно далеких култура – које су, разуме се, оставиле видне трагове у његовој домовини – пронашли своје место у јединственом и синтетичком пејзажу. Најзанимљивија димензија цртежа као да је разрешила уметникову дилему о припадању одређеној културној или етничкој традицији, центру или периферији социјалног система. Брашован је, наиме, једноставно искорачио из орбите дилема које су обележиле његово детињство проведено у мултикултуралном Вршцу, у којем су велике разлике у соци-

јалним ставовима и културним нормама различитих кругова у којима се кретао често бивале непремостиве. Брашованову скицу би требало посматрати на исти начин на који и његову персоналну историју: она је сведок покушаја да се културне разлике посматрају као једнако вредне и да се премосте размеђа дихотомије идентитета. Баш као што је сам Брашован избегао маргинални синдром и успео да сачува свој мађински етнички и културни идентитет, уз истовремено прихватање централног система вредности друштва, тако је и његова архитектонска конструкција света сведок покушаја да се успостави плуралистички идентитет, заснован на потреби за коегзистенцијом различитости.

Такав синкретички поглед је био трајно обележје средњоевропске културне климе, у којој су различити покушаји реформи друштва и културе изникли као највиталнији изданак интелектуалног и уметничког живота у првим деценијама двадесетог века. Наиме, готово да није било уметника или интелектуалца кога нису дотицале екстремна политизација друштвеног живота и општа криза идентитета. За разлику од оних који су чинили део централног система средњоевропских друштава, за интелектуалце и уметнике с културне периферије – припаднике етничких, националних и других мањина – проблем идентитета је био акутан, с обзиром на константан осећај егзистенцијалне и социјалне несигурности у свим друштвеним контекстима.⁷ Жудња за сигурношћу је била кључна одредница њихових покушаја стварања једног другачијег, демократског и мултикултуралног друштва. Потрага за сопственим местом у социјалној структури довела их је до утопијских конструкција, којима су покушали да разреше проблем свог идентитета; та конструкција постала је темељно обележје свих теоријских дискурса и уметничких пракси оних који су били рапачети између жудње за партиципацијом у средишњем систему вредности и потребе да одржавају сопствени културни, етнички или конфесионални идентитет. Круг

око будимпештанског часописа „Nyugat“⁸ (запад) био је најснажнија карика у ланцу различитих покрета који су се и критички и конструктивно односили према друштву, култури, политици и уметности. Најутицајнији међу њима су били окупљени око књижевног часописа „A Hét“⁹ (седмица), а посебно око реформистичких идеја Оскара Јасија¹⁰ и његовог листа „Huszádik Század“ (двадесети век), као и групе радикалних интелектуалаца *Galileo köründe*¹¹ (круг Галилеј). Проблем персоналног и колективног идентитета, раскорак између друштвено пожељног и остваривог, као и екстремна политизација живота нису били одлика само мађарске културе. На различите начине и у специфичним облицима, у свим срединама Хабзбуршке монархије, а нарочито тамо где су постојали заоштрени друштвени анимозитети, радикални појединци и групе с маргине друштва предлагали су сопствене реформе, којима су желели да превладају постојеће проблеме. Почев од самог Беча, из кога је потекла идеја тзв. аустро-социјализма, преко васкрслих идеала аустро-словенства Франтишека Палацког, про-југословенских идеја Хрватско-српске коалиције и многих других, затим различитих концепција прохазбуршког Румуна, Аурела Поповиција, реформистичких замисли најугајнијег српског политичара у Војводини, Михајла Полит-Десанчића, па

⁷ О томе видети класичан Ханаков есеј: Hanák P., *The Garden and the Workshop: Reflections on Fin-de-siècle Culture in Vienna and Budapest*, у: Hanák P. (eds.), *The Garden and the Workshop: Essays on the Cultural History of Vienna and Budapest*, Princeton 1998, 63-97.

⁸ Бан И., Барта Ј., Цине М., *Историја мађарске књижевности*, Нови Сад 1976, 197-207.

⁹ Hanák P., *op. cit.*, 77; Lukács J., *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture*, New York 1988, 154, 167.

¹⁰ Szász Z., *Hungary and Eastern Europe, 1849-*

1918, у: Syakály F., Péter K., Miskolczy A., Szász Z., Romiszcz I., Gyarmati Gy. (eds.), *Hungary and Eastern Europe: Research Report*, Studia historica. Academiae scientiarum hungaricae, Budapest 1980, 89-131; Hanák P., *Povijest Mađarske*, Zagreb 1995, 113-203; Anonim, *The Garden and the Workshop...*, 81 ff; Lukács J., *op. cit.*, 197-199.

¹¹ Sugar P. F., Hanák P., Frank T., *A History of Hungary*, Bloomington and Indianapolis 2001, 286; Molnar M., Magyar A., *A Concise History of Hungary*, Cambridge 2001, 286; Lukács J., *Ibid.*, 201, 210.

све до утопијских покушаја стварања универзалних језика, попут Заменхофовог есперанта,¹² средњоевропски интелектуалци су нудили сопствене визије будућности, које су заступале идеју синтезе као парадигму новог света и нове културе, и као покушај осујећивања катастрофе која се надвијала над политичким и егзистенцијалним хоризонтом. У ликовним уметностима и архитектури реформистичке идеје су се концентрисале око група *Nyolcak*, *Budapesti Műhely*, *Magyar Művész Munka* и др. Њихови синкретички експерименти, који су покушавали да споје урбано и вернакуларно, космополитско и национално, били су руковођени истим оним тежњама ка проналажењу специфичног *modus vivendi*, који је обележио културну сцену у Бечу, Прагу и другде широм региона. Средњоевропски уметници су били добро упознати с духовним струјањима у западноевропској култури. Они су усвојили реч „модерно“ као антитезу заосталој и популистичкој уметности која је величала национализам; усвојили су естетику симболизма и сецесије, али су од ње били исто толико далеко колико и од оног ретроградног и популистичког у уметности, чему су се отворено супротстављали. Међутим, у оквиру средњоевропске културе ипак је било значајних дивергенција. Мађарски интелектуални кругови, иако су се напајали на изворима слављења субјективног, ирационалног и нагонског, нису могли да прихвате оно што је трајно обележило бечку културу а што је Хуго фон Хофманстал назвао *das Gleitende* –

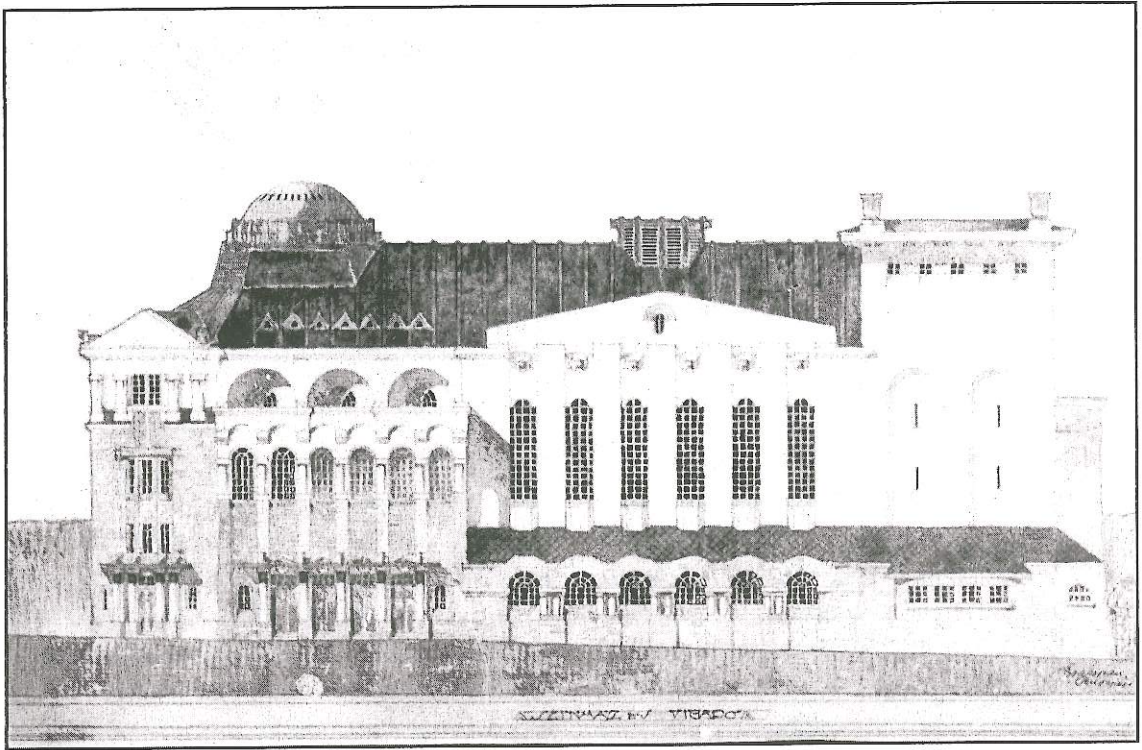
измицање од стварности и окренутост ка сопству и психи.¹³ За разлику од Беча, у Будимпешти је култура била питање учествовања у јавном и политичком животу, а не стварање езотеричне одступнице од света: „интелектуалци нису тумарали по својим осамљеним вртовима већ у форуму, и нису откривали сопствену стварност већ су проживљавали невоље и ускомешаност јавног живота, које су преобратили у сопствене проблеме“.¹⁴ Они су тежили реду, успостављању новог друштвеног поретка, владавини прогреса и слободе, а за то им је био потребан ослонац чвршћи него што је то био субјективизам бечких уметника и његови динамични, неухватљиви облици. Веровање у преображај мађарског друштва, из заосталог и феудалног у просвећено и европско, нагонило их је да прихвате рационалност, ред и аполонијску хармоничност као концептуалне оквири својих напора. Средњоевропски уметници с периферије и даље су гајили илузију оздрављења света путем уметности, а њихови покушаји конструисања пожељног културног и националног идентитета често су се завршавали изразито еклектичким остварењима, иза којих је стајала синкретичка идеологија. Уметност великог песника Ендреа Адија или композитора Беле Бартока јесте довољно убедљиво сведочанство тог феномена, баш као што је то и Брашованова скица са студија. У формалном смислу, слични синкретички напори у дискурсима архитектуре заснивали су се на чврстим и симетричним композицијама, које често

¹² Крајем XIX и почетком XX века постојао је низ покушаја стварања вештачких језика које су спроводили логотети. Сама идеја о универзалном језику се јавила као одговор на националну, политичку, културну и лингвистичку подељеност Европе и као таква била је својеврстан покушај

редефинисања друштва и културе. Упоредити: Calvet L. J., *Rat među jezicima: jezičke politike*, Beograd 1995, 310-322.

¹³ Schorske C. E., *Fin-de-siècle u Beču: politika i kultura*, Beograd 1998, 9.

¹⁴ Hanák P., *op. cit.*, 79.



Сл. 2. Д. Брашован, Позориште, Бестерцебања, конкурсни пројекат, 1912.
Fig. 2 D. Braşovan, Theatre, Besztertebánya, competition project, 1912

нису биле лишене неокласичне обликовне синтаксе, иако су, по правилу, одбацивале историзам. О томе говоре бројна остварења Беле Лајте, Лајоша Козме, Емила Терија, Морица Погања и многих других архитеката, чији су идејни хоризонти синтетисали различитости персоналних, социјалних и културних идентитета и покушали да уклоне дубока размеђа у средњоевропском и мађарском друштву.

Ношен таквим културним струјањима, Драгиша Брашован је своју архитектонску каријеру у Будимпешти започињао веома интензивно. У току и након завршених студија на Архитектонском одсеку Будимпештанског техничког универзитета (1906-1912) учествовао је у јавним архитектонским конкурсима, на којима је често постизао

запажен успех. Поред тога, опште је познато да је све до краја Првог светског рата био запослен у једном од најзначајнијих и најутицајнијих будимпештанских атељеа – *Töry és Pogány* (Тери и Погањ). Године проведене у Будимпешти оставиле су неизбрисиве трагове у његовом доцнијем архитектонском опусу. Поред формирања архитектонске поетике, будимпештанска искуства су му отворила врата у магловити свет архитектонских значења.

Једно од важних сведочанстава Брашованове архитектонске филозофије из тога времена, које јасно указује на комплекс средњоевропских искустава, јесте пројекат за *Градско позориште и дворану за скупове и плес* (*Színház és vigadó*), за који је град Бестерцебања¹⁵ расписао јавни

¹⁵ Данас Банска Бистрица у Словачкој.

архитектонски конкурс 1912. године (сл. 2). Проблем с којим се Брашован суочио пројектујући позориште био је веома симптоматичан. Поред тога што је требало дати одговор на сложене функционалне захтеве зграде мешовите намене, задатак је имплицитно подразумевао и нешто друго. На који се начин један јавни објекат, који је намењен свим корисницима етнички и културно подељене средине, односи према проблему њеног идентитета, односно како архитектура конструише тај колективни идентитет? Бестерцебања је, наиме, била главни град жупаније Зојом, на северу тадашње Угарске; становништво тог краја чинило је тешко размрсиво етничко клупко у коме је било исто толико Мађара и Немаца колико и Словака¹⁶ – ситуација сасвим налик оној у Брашовановој родној Војводини. Сви су изгледи да се Брашован на посебан начин односио према тим околностима, будући да се формална композиција његовог пројекта заснивала на преузимању елемената из неколико различитих архитектонских традиција. Целину фасаде карактерише упадљива еклектичност, настала као резултат дифузије различитих обликовних парадигми, које су у архитектонским дискурсима тога времена биле оптерећене специфичним идеолошким конотацијама. За разлику од стилски кохерентних, награђених радова – објављених у водећем архитектонском часопису источног дела Монархије¹⁷ – Брашованов пројекат је био посве другачији. Он представља сведочанство не само о специфичном методу пројектовања, већ и о једној идеологији културног синкретизма, која је стајала у корену таквог поступка. Кључно питање на које је Брашован дао



Сл. 3. Д. Брашован, Кућа Милер, Велики Бечкерек (Зрењанин), 1920.

Fig. 3 D. Brašovan, The Miller House, Veliki Bečkerek (Zrenjanin), 1920

одговор тичало се његове перцепције традиције, односно проблема легитимитета одређене традиције, а тиме и темељног проблема централноевропске културе – проблема колективног идентитета. Пројекат позоришта је био истовремено укорењен у општим, универзалним вредностима које је исказивала архитектонска грамика историјских стилова, као и у наслеђу новоконструисане вернакуларне културе – било да она потиче из мађарске, словачке или неке друге етничке традиције. Бра-

¹⁶ Macartney C. A., *Hungary and her Successors*, London, New York and Toronto 1965, 356-379.

¹⁷ *Magyar Építőművészet (Мађарска архитектура)* 1912/13.



Сл. 4. Д. Брашован, Палата Есконтне банке,
Београд, 1921-1923.
Fig. 4 D. Brašovan, Discount Bank Building,
Belgrade, 1921-23

шованова сликовита композиција, у којој се комбинују различите аркаде, прозорски отвори и неороманички *Bogenfrieze*, била је својствена и академски конципираној архитектури студената професора Фриђеша Шулека и члановима групе *A Fiatalok*, као и оним уметницима који су им били блиски. Сличну слојевитост фасаде и субординацију различитих лучних облика Брашован је и доцније радо примењивао, већ код првих радова насталих у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца. На кући *Милер* у Зрењанину¹⁸ (Велики Бечкерек), еркер на фасади окренутој реци Бегеј ослонио је на низ полукружних лукова који почивају

¹⁸ Кућа је саграђена 1920. године, а порушена крајем осамдесетих година двадесетог века, приликом регулације тока реке Бегеј.

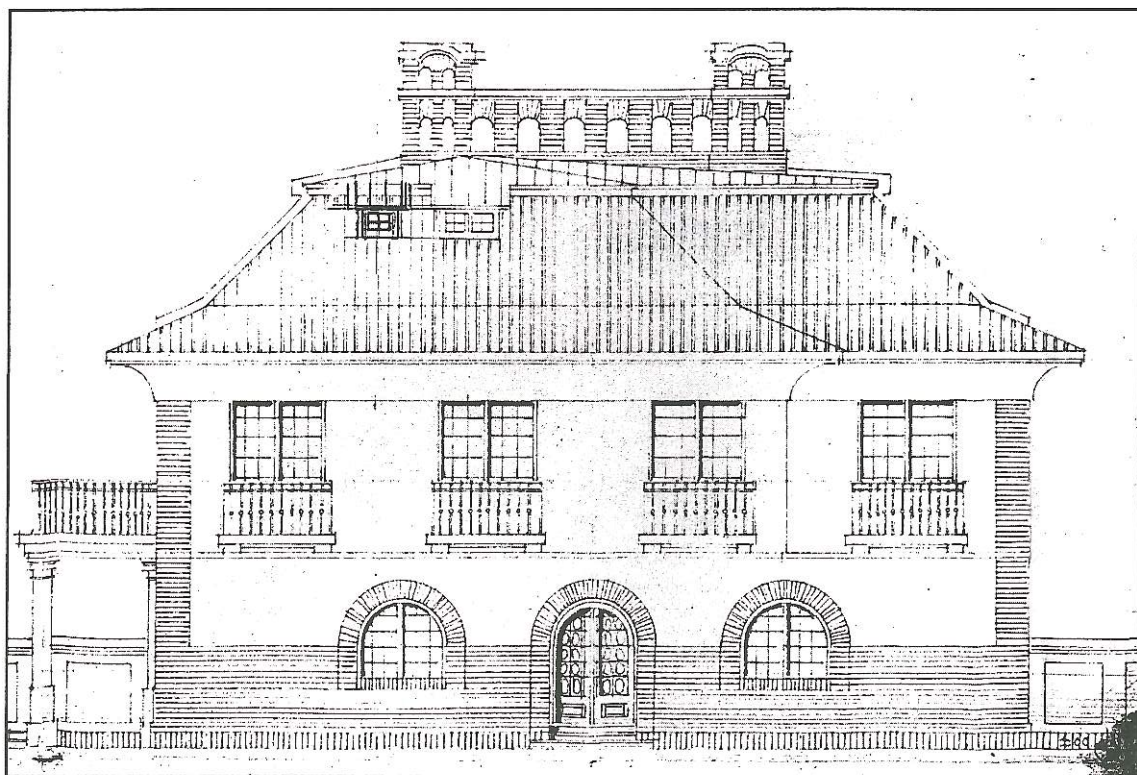


Сл. 5. Д. Брашован, Кућа Александра
Павловића, Београд, 1924-1925.
Fig. 5 D. Brašovan, House of Aleksandar Pavlović,
Belgrade, 1924-25

на конзолама (сл. 3), слично као што је то учинио годину дана доцније на свом првом изведеном делу у Београду – на *Палати Есконтне банке* (1921-1922; сл. 4).¹⁹ Пројекат Позоришта је антиципирао и псеудороманичку фасаду куће Алексе Павловића у Београду (1924-1924),²⁰ са сложеним системом рапшчлањавања у коме се јавља чак пет суперпонираних аркадних низова – између конзола балкона, на огради, у облику

¹⁹ Историјски архив Београда, ф VI-7-1923.

²⁰ Историјски архив Београда, ф I-11-1926.



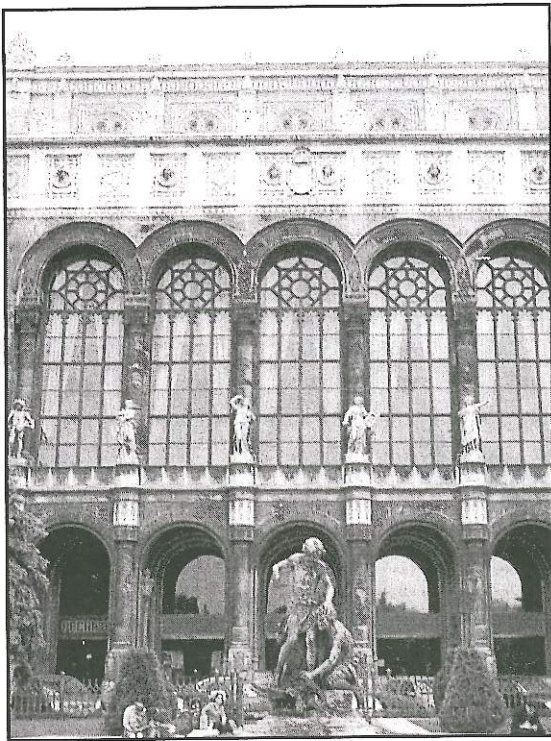
Сл. 6. Д. Брашован, Вила Душана Андријашевића, Београд, 1926.
Fig. 6 D. Brašovan, House of Dušan Andrijašević, Belgrade, 1926

прозорског низа првог спрата, на отворима лође и у перфорацији атике (сл. 5). Трагове овакве синтаксе поседује и занимљива супраструктура на нереализованом Брашовановом пројекту виле професора Душана Андријашевића у Београду (1925; сл. 6).²¹ Нема сумње да су дани које је провео на студијама код професора Шулека и Шамуа Пеца, као и контакти с уметницима из круга *A Fiatalok*, били главно извориште таквих сликовитих решења.

И други облици који су примењени на фасади Позоришта указују на сличну семиотичку дихотомију. Таква је, на пример, аркада полукружних отвора, која се ослања на просте или удвојене стубове. То је била

уобичајена тема архитектуре историјских стилова, која је подједнако интензивно била коришћена у вернакуларној градитељској традицији *Средње Европе*, поставши на тај начин једно од кључних реторичких средстава архитектуре националног романтизма. Међутим, иако Брашованови удвојени здепасти стубови са средишњег сегмента фасаде представљају цитат из архитектонског вокабулара мађарског националног романтизма, неокласична подела прозорског окна замаглила је првобитну реторику тог облика, уводећи својеврстан дијалогски однос две стилске парадигме. Тај однос, на сличан начин као и на плану глобалне унутрашње

²¹ Историјски архив Београда, ф V-13-1925.



Сл. 7. Ф. Фесл, Vigadó, Будимпешта, 1860-1865.
Fig. 7 F. Feszl, Vigadó, Budapest 1860-65

синтаксе читаве фасаде, јесте доминантно обележје целог пројекта. Такође, део фасаде Позоришта иза које се налази аудиторијум сведочи о смишљеној полемици две обликовне парадигме. Његова синтакса једновремено представља травестију²² мотива pročеља класичног храма – у коме широки пиластри одговарају стубовима, а атика класичном тимпанону – и парафразу фасаде будимпештанске палате *Vigadó* (1860-1865), Фриђеша Фесла, грађевине која је у тадашњим архитектонским круговима словила за први парадигматичан пример националног стила (сл 7). Чини се да је Брашованова намера била да, цитирањем главног, мотивисаног фрагмента изворног

архитектонског дела (*Vigadó*), непосредно успостави однос с традицијом и олакша рецепцију тако насталог односа, будући да је и његов пројекат представљао зграду истоветне функције. Међутим, оригинално значење тог архитектонског фрагмента усложњено је универзалношћу неокласичног архитектонског облика у који је био уграђен, његовим наднационалним и антипартикуларним системом вредности: слика античког храма говорила је универзалним хуманистичким језиком, који је био толико укорењен у идеји заједничке европске традиције да је могао да премости све дихотомије у средњоевропском друштву и култури. Као и код већине слично конципираних решења широм *Средње Европе*, током друге деценије XX столећа, присуство облика који асоцирају на класичан храм, или који представљају његов иконички знак, указивало је на апотеозу дате грађевине као универзалног културног типа. Међутим, такав начин анализе није увик сувисао. Формалне сличности и семиотичке аналогije ваља посматрати у контексту чињенице да је свака архитектонска представа, заправо, ново ткиво, израсло на подлози старог, да је свако дело сачињено из различитих цитата. У том смислу, и Брашованова дела јесу одједи истог прототипа, исте семиотичке конфигурације у којој потрага за непосредним утицајима и „мит о пореклу“ постају апсурдни, из простог разлога јер је свако архитектонско значење неког облика, у ствари, диференцијални квалитет – оно настаје само у односу на неки други облик. Као демонстрација тог става, може послужити поређење Брашовановог Позоришта и Јеврејске болнице за неизлечиве болеснике

²² Оса средишњег пиластра подудара се са осом симетрије фасаде.

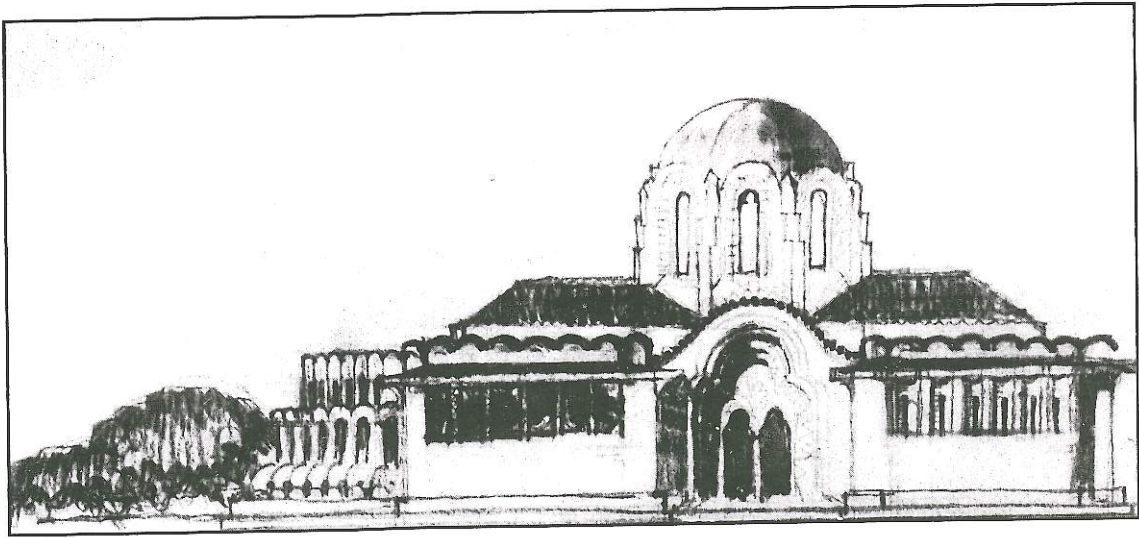


Сл. 8. Б. Лајта, Болница Chevra Kadisha, Будимпешта, 1906-1911.
Fig. 8 B. Lajtha, Hospital Chevra Kadisha, Budapest, 1906-11

друштва *Chevra Kadisha* у Будимпешти, коју је архитект Бела Лајта подигао 1911. године (сл. 8). Компарација указује на једну занимљивост: на оба је пројекта успостављен полемичко-дијалогски однос две доминантне форме и два система значења. Док је модел античког храма на оба пројекта међусобно веома сличан – чак и у односу према детаљима какви су псеудодорски стубови, с капителима без ехинуса, положај колонаде у односу на тимпанон, као и облик и распоред „дентила“ изнад архитрава – други

облик – Лајтино полукружно кровиште и Брашованова плитка купола – показује да немају много заједничког. Ипак, сличност ваља тражити у поступку и могућем разлогу супротстављања ових форми наспрам слике класичног перистила. Цитирањем кључног, мотивисаног фрагмента архитектуре мађарског националног романтизма и групе *A Fiatalok*, који готово да је био формални сажетак онога што се у етноцентричној историографији конституисало као „мађарски тродимензионални идиом“,²³ Лајта

²³ Gerle J., Kovács A., Makovecz I., *A századforduló magyar építészete*, Békéscaba 1990, 10.



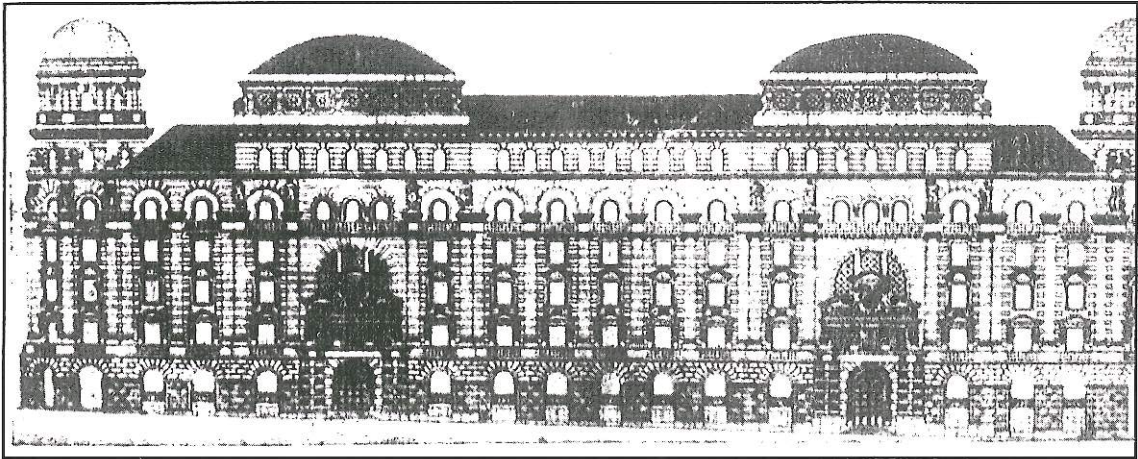
Сл. 9. Д. Брашован, Скица за маузолеј
Fig. 9 D. Brašovan, Sketch for a mausoleum

се на посредан начин односио према проблему личног и колективног културног идентитета, указујући да су и универзално и партикуларно, опште и национално, заправо, део синтетичког мађарства. Пошавши од дилема јеврејског идентитета, будући – и сам асимилирани Јеврејин – понудио је чудно и неубичајено решење, чија бизарност није промакла пажњи истраживача.²⁴ Заправо, бизарност су произвели комбинација и сукобљавање различитих кодова, односно семантичко-синтактичких правила компоновања у одређеној обликовној парадигми. Оно што је значајно и што овај Лајтин антологијски пример повезује с Брашовановим Позориштем јесте могући разлог таквог „бизарног“ пројектантског поступка. Наиме, Брашованова плитка, псеудовизантијска купола готово да је била улез у архитектури *Средње Европе*. У архитектонским дискурсима тога времена,

плитка купола се доводила у везу с наслеђем византијске или исламске архитектонске традиције и као таква није могла бити део официјелне архитектуре ни западних ни источних делова Хабзбуршке монархије. У срединама у којима су функционисали утврђени механизми конструисања идентитета другости – када је мањинским етничким и културним групама широм *Средње Европе* требало наметнути одговарајући идентитет путем архитектуре – коришћени су другачији облици, ретко када плитка купола, ослоњена на степенасте облике. У српској архитектури националног романтизма она је, напротив, била чест мотив. Ову тему је Брашован обилато користио и на неколико доцнијих радова у својој новој домовини, када је симболичким средствима ваљало приказати суштински исту замисао: интеграцију партикуларног у синкретичку идеју мултикултуралног заједништва или пак

²⁴ Моравански, на пример, не коментарише ову чудну формалну конфигурацију и грађевину смешта под окриље „раног повратка класицизму и медитеранском духу“: Moravánszky Á., *op. cit.*, 256 f. Јанош Герле, водећи мађарски историчар архитектуре, коментарише „прилично неоргански“

спој вернакуларне архитектуре и неокласицизма, али се не упушта у тумачење могућих разлога таквог „неорганског“ споја: Gerle J. [et al.], *Építészeti kalauz. Budapest építészete a századfordulótól napjainkig*, Budapest 1997, 129.



Сл. 10. Н. Несторовић и Д. Брашован, Палата министарства пољопривреде и вода и Министарства шума и рудника, Београд, други пројекат, 1923.

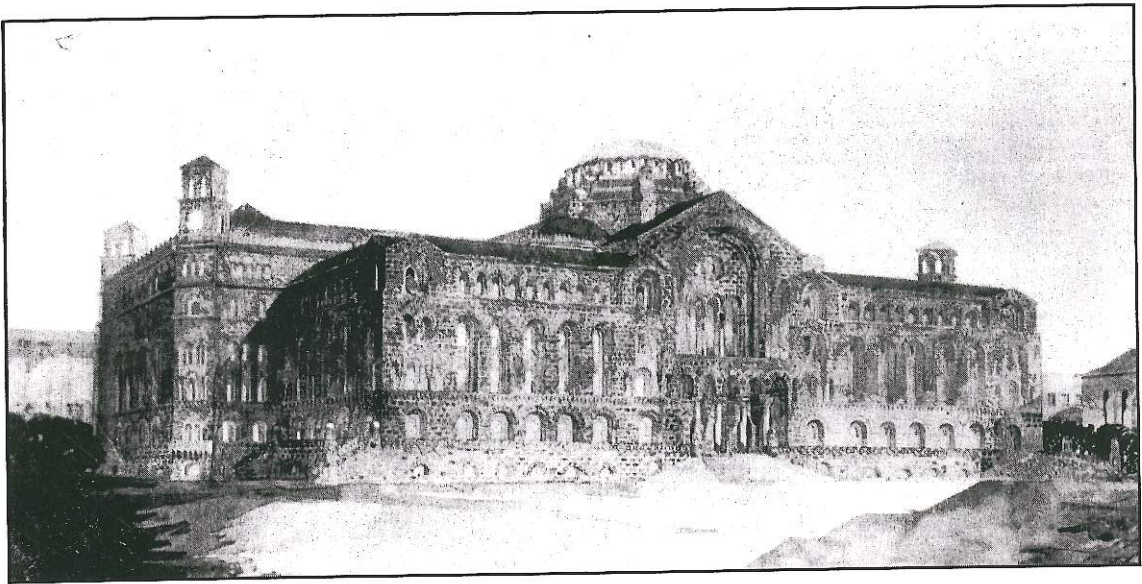
Fig. 10 N. Nestorović and D. Brašovan, Ministry of Agriculture and Ministry of Forests and Mines building, second project, Belgrade, 1923

наднационалног јединства. Тако, недатована скица, вероватно за национални маузолеј (сл. 9), пројекат за *Палату Министарства пољопривреде и вода и Министарства шума и рудника* (1923; сл. 10), или конкурсни пројекат зграде *Министарства финансија* (1925; сл. 11), не само што варирају исти формални образац из 1912. године, већ носе и сличан комплекс значења. Све ове пројекте одликују неокласицистичка синтакса и слободно обликована форма, са елементима који потичу из различитих обликовних парадигми. Њихова стилска неконзистентност је, заправо, симптоматична последица глобалне кризе културног идентитета, у коју је средњоевропско друштво тонуло почев од краја деветнаестог века.

Конструкција културних, етничких и националних идентитета на основу присвајања или измишљања одређених историјских традиција²⁵ није била искључиво

наслеђе средњоевропских друштава, али су широм *Средње Европе* ови механизми били јаче изражени него у западним деловима континента. Сложен амалгам различитих етничких група, које су вековима живеле на овим просторима, као и присуство једног доминантног политичког центра друштвене моћи, јесу главни разлози за постојање овог феномена. У дискурсима материјалне културе, уметности и архитектуре, та конструкција идентитета почивала је на позитивистичком концепту културе. Настао у време националне обнове средњоевропских народа у другој половини XIX века, овај поглед на друштво и културу подразумевао је рецепцију дарвинистичке доктрине о супериорности која настаје као резултат природне селекције. Различите групе се налазе на различитом степену развоја, а биолошки супериорне етничке групе, које су кроз историју преживеле судбоносна времена, по правилу имају и супериорнију

²⁵ Hobsbawm E., Kako se tradicije izmišljaju, у: Hobsbawm E., Ranger T. (eds.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd 2002, 5-25.



Сл. 11. Д. Брашован, Зграда Министарства финансија, Београд, конкурсни пројекат, 1925.
 Fig. 11 D. Brašovan, Ministry of Finance, Belgrade, competition project, 1925

културу. За разлику од њих, инфериорне заједнице се налазе на nižем степену историјског развика, тако рећи у својеврсном цивилизацијском детињству или, у најбољем случају – младости.²⁶ Наметање одређених културних вредности од стране елита централног система друштва *Средње Европе* базирало се управо на тој доктрини; умножавање дискурса било је резултат такве идеологије. Штавише, репресивни облици сегрегације и дискриминације легитимисали су се тобожњом универзалношћу ове идеје. Развој нација је био тумачен као неминовна фаза у току историје друштва, а степен развијености појединих етничких или националних група одређивао се према субјективним и амбивалентним критеријумима, као што је Лазарусов и Штајнтхалов *Volksggeist*. Та фузија хегеловског детерминизма и дарвинистичке „борбе принципа“ била је основно обележје

идеологије национализма у култури друге половине XIX века. У дискурсима нове националне архитектуре, поглед на друштво и нацију отелотворио се у концепту историцизма, који је претпостављао да се цивилизације и друштва могу хијерархијски распоредити према степенима развика културе, као и да се културе с потенцијално једнаким вредностима налазе на својеврсном попршту међусобне борбе. У академским оквирима *Средње Европе*, ова идеологија је имала своје чврсто упориште. Политичке елите Немаца и Мађара сматрале су да њихове нације представљају део западне културне орбите и да су, према томе, супериорније од других националних или етничких група које су живеље широм средњоевропских простора – пре свих, Јевреја, Словена и Румуна. Припадницима различитих мањинских група била је наметнута негативна стигма, која се у дис-

²⁶ Hobsbawm E., *Doba kapitala: 1848-1875*, Zagreb 1989, 129.

курсима архитектуре, између осталог, огледала у коришћењу византијске и оријенталне градитељске традиције. О томе сведочи чињеница да је на будимпештанском Архитектонском факултету, на пример, византијска архитектура класификована у контексту античке, то јест „древне“ архитектуре. Док је само доминантна католичка култура могла преузети улогу наследника Римског царства и античке традиције, дотле је византијска, и уопште источно-хришћанска архитектура посматрана као другост, као феномен који није опстао на историјској сцени цивилизованог света. Као својеврсни варваризам, облици византијске, исламске и других источних архитектура били су део система жигосања, у коме грађевине периферних заједница нису могле бити обликоване по узору на „западне“ стилове грађења, већ једино у неком од „древних“ стилова. На тај начин су, заправо, размеђа етничке, лингвистичке и опште културне дихотомије била додатно утврђена и тако се конструисао „неисторијски“ идентитет појединих националних или етничких група широм *Средње Европе*.

Стога је Брашованов еккурс у виду употребе плитке, псевдовизантијске куполе нужно посматрати у другачијем контексту, не напросто као формалистички цитат, већ пре као део стратегије грађења слике о етнички и културно сложеној заједници. Брашован је овај пројекат, по свој прилици, излагао на Четвртој југословенској уметничкој изложби у Београду,²⁷ која је представљала део политички мотивисане стратегије конструисања југословенског културног и националног идентитета. Његово добровољно учешће на изложби, које је подразумевало

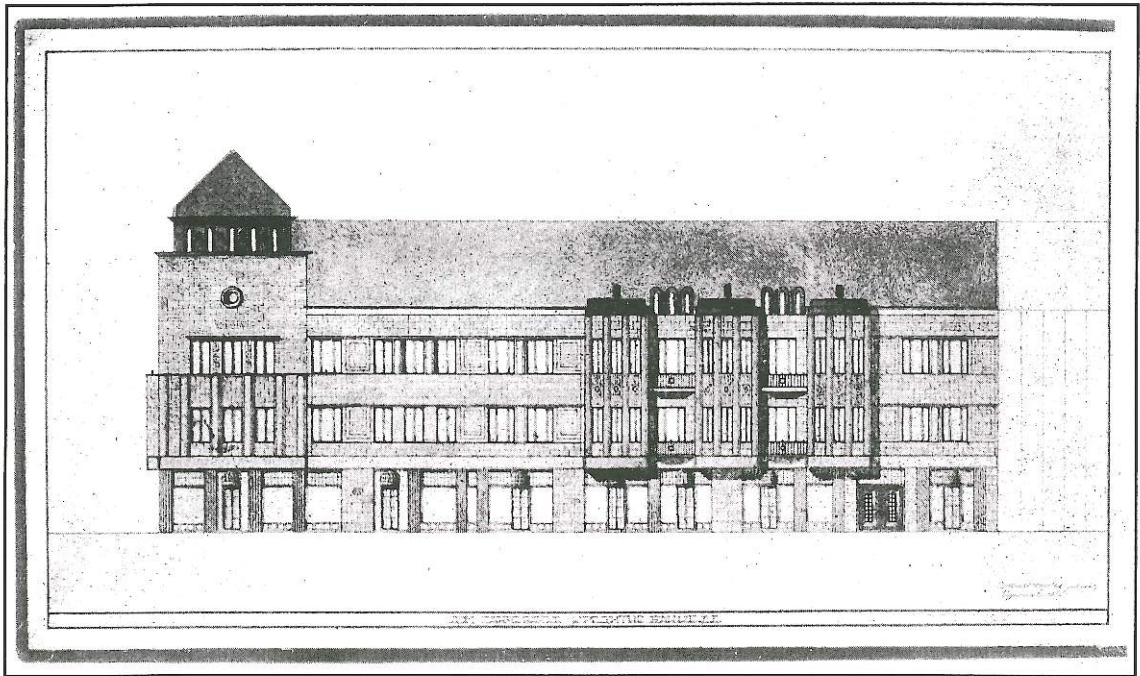
потписивање декларације о југословенском националном јединству,²⁸ додатно сведочи о покушајима да магловитост сопственог идентитета сублимира једном понуђеном синкретичком идејом. Замишљена југословенска заједница – баш као и аустроугарска – била је теоријски идеалан хоризонт у коме су могла да се сустичу сва његова очекивања. Само неколико година доцније, већ од 1919, Брашован је постао сведок чињенице да је некадашња централна тема и опсесија средњоевропских уметника и интелектуалаца у његовој новој домовини постала горуће питање читаве политике и културе.

Непуних годину дана након што је пројекат Позоришта излаган у просторијама Треће београдске гимназије, Брашован је, као архитект атељеа *Tóry és Pogány*, самостално и без познатог повода, пројектовао *Дом Панчевачке кредитне банке д.д.* (сл. 12). Овај пројекат представља даљи одраз пројектантских стратегија започетих на бестерцебањском позоришту. Брашованов поступак се изнова сводио на преузимање елемената из различитих архитектонских традиција и њихово постављање у неуобичајене међусобне односе. Насталу целину карактерише својеврстан међукултурни дијалог, важно средство креирања новог идентитета, које је нарушавало хијерархијско устројство старог и постулирало идеју новог, плуралистичког и мултикултуралног друштва. С друге стране, може се сматрати да је такав поступак свесно прекидао структуралну подређеност периферије центру и конструисао идентитет периферије – у овом случају провинцијског банатског града – која задржава своје спе-

²⁷ У Београду је 1912. године Брашован излагао два пројекта: крематоријум и позориште. Manević Z., *Pojava moderne arhitekture u Srbiji* (рукопис докторске

дисертације), Beograd 1979, 77.

²⁸ Тошић Д., *Југословенске уметничке изложбе*, Београд 1983, 119.



Сл. 12. Д. Брашован, Дом Панчевачке кредитне банке д.д., 1913.
Fig. 12 D. Braşovan, Pančevo Credit Bank House 1913

цифичности, али истовремено партиципира у средишњем систему друштва. То је, заправо, била једна од идеја које су се назирале у основи формалног еклектицизма и дијалогског односа разноликих мотива на овом пројекту. Тако је, на пример, угаони део фасаде – у класичној организацији, по правилу, композициони климакс угаоне зграде – надвисио шаторастом, пирамидалном структуром, која је у дискурсу националног романтизма тога времена заузимала истакнуто место. Наиме, апотеоза пирамидалне структуре као „Атилиног шатора“ и обележја мађарске архитектонске традиције први пут је у монументалној форми остварена на Теријевом и Погањевом Мађарском павиљону у Торину (1911), који

је узбудио европске архитектонске кругове.²⁹ „Атилина“ пирамида је била важно реторичко средство политичке митологије, којим је мит о наводном историјском континуитету Мађара и Хуна налазио своју симболичку манифестацију; она је била отеловљење „поносите душе ... мађарске нације, њен извор и прапочетак“.³⁰ Насупрот таквом заносу, којим су савременици описивали ову архитектонску форму – која је у наредном периоду интензивно коришћена у архитектури источних делова монархије – Брашованова пирамида је лишена епске ауре, поставши профана угаона купола на пословној згради. Штавише, њена оригинална семиотичка димензија је била измеђена, тако што је из првобитног контекста премештена

²⁹ Cornaglia P., Il Padiglione Ungherese all'esposizione internazionale di Torino del 1911, у: Fehérvári Z., Hajdú V. (eds.), *Pavilon építészet a 19-20. században a Magyar*

Építészeti Múzeum gyűjteményéből, Budapest 2001, 89-96.

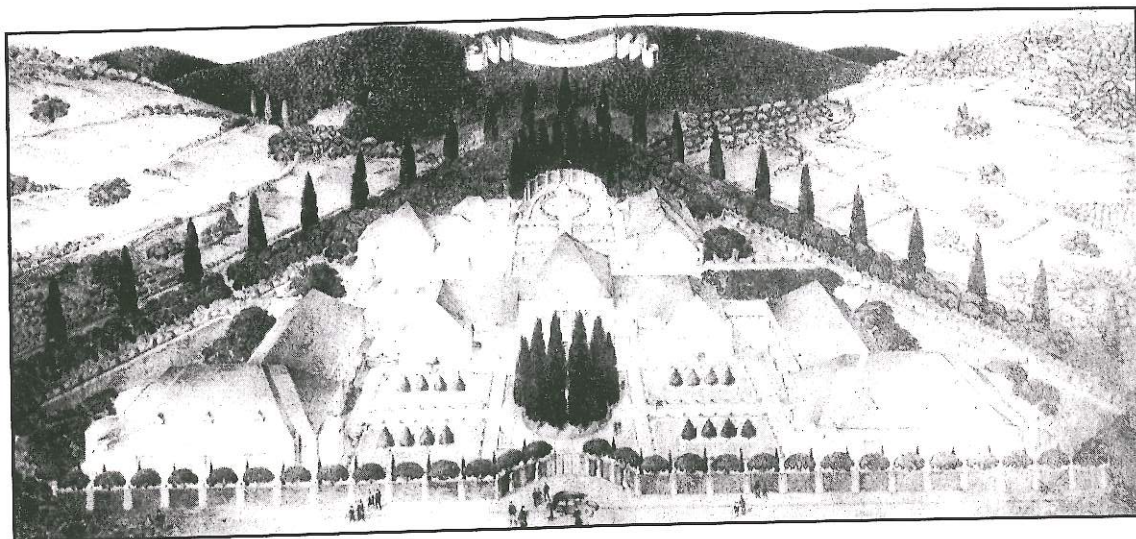
³⁰ Cornaglia P., *op. cit.*, 91.

у нов, у којем је добила и нова значења. Наиме, Брашован је своју пирамиду подигао на постамент оперважен кратким стубовима, тако да читав склоп асоцира на облик античког храма. На тај начин, он је, заправо, цитирао и један други архитектонски мотив, који је доминирао у дискурсу радикално другачије обликовне парадигме – у неокласичном „повратку реду“. Формална дифузија ових облика омогућила је стварање сасвим нове целине, којом је, на подлози првобитних, остварено оригинално и ново значење. Осим тога, Брашованов пројекат се заснива на карактеристичним решењима Необидермајер архитектуре, која је почев од 1910. године све више узимала маха широм *Средње Европе*. Дискурси повратка бидермајер традицији функционисали су у идеји културе универзалних али једноставних и свакодневних вредности, културе идеално рационалног друштва, наднационалне политике и свеопште помирљивости. *Дом Панчевачке банке* је био важан сведок Брашованових тежњи ка превазилажењу границе која је раздвајала центар и периферију. При томе је банка, као опште, наднационално добро и интерес свих социјалних и етничких група била изузетно захваљан и политички коректан медијум, у коме су Брашованове идеје могле да се неспутано развију. По свој прилици, изван оквира строгих и конзервативних лимита инвеститора, Брашован је оставио занимљиво сведочанство конструисања једног новог културног идентитета – не само периферије која партиципира у центру, већ и својеврсне дифузије и разлагања традиционалног симболичког модела културе – у коме конзервативни историцизам

и ексклузивни национализам губе своју доминантну позицију.

Механизми национализма, који су обликовали средњоевропску културу, нису заобишли ни покушаје реформе становања, који су деценију пре и након Првог светског рата постали једна од значајних архитектонских тема, како институционалних тако и неформалних кругова. Полазећи од критике лоших услова становања пренасељених четврти средњоевропских градова – пре свега Будимпеште и Беча – ови покушаји су се, углавном, заснивали на искуствима енглеских вртних предграђа. Један од раних Брашованових радова из друге деценије двадесетог века настао је под светлом тих депавања. У питању је акварел који приказује симетричну групацију ниских, приземних и спратних објеката, ограђену чврстим геометријским оквиром, који је постављен у готово идеално симетричан природни пејзаж (сл. 13). Натпис на увијеној траци насловне вињете – *A nemzetek háza*, говори да Брашованов загонетни акварел представља *Дом нације* или *Национални дом*. У време када је насликао свој акварел, реч „nemzet“ је у научном и политичком говору означавала државотворну „политичку“ нацију – јединствену политичку заједницу која је означена као мађарска, док су етничке националности биле у сваком, па и у дискурсу језика, одвојене именом „nemzetiség“.³¹ Проблем нације је био горуће културно-историјско и политичко питање, а у архитектури и уметности свака тематика која је посредно или непосредно била у вези с њим подразумевала је промишљену идеолошку конструкцију. Дакле, архитектонски лик *Дома нације* подразумевао је не само потребу

³¹ Seton-Watson H., *Nacije i države. Ispitivanje porijekla nacija i politike nacionalizma*, Zagreb 1980, 166 f.



Сл. 13. Д. Брашован, „Дом нације“, око 1912.
Fig. 13 D. Braşovan, House of the Nation, c. 1912

да се одговори на задату функционалну проблематику већ, изнад свега, и одређење према одговарајућој традицији, обликовној парадигми и формулацији „националног стила“. У светлу таквих околности, и од Брашована је могао да се очекује одговор на најзначајније питање: која је традиција најпогоднија за приказивање идентитета мађарске политичке нације.

Већ први поглед на овај акварел одаје утисак да се ради о уређеном, организованом окружју, у коме су и архитектура и пејзаж подређени закону симетрије и хијерархијском начину компоновања. Слична синтагматска конструкција је била уобичајена за највећи број Брашованових радова. Међутим, овде је њена *оригинална* семиотичка димензија додатно учвршћена цитатним фрагментима барокне вртне архитектуре, који су на посебан начин могли да учествују у конструкцији значења целине. Барокни врт је конотирао иста она значења која су сугерисала композициона правила неокласичне синтаксе: поредак,

хијерархијско устројство делова и целине, доминацију ауторитета, објективну и позитивну концепцију света, универзалност и моћ духа да преобликује природу. У таквом систему, требало је да функционише и архитектонски дискурс: у њему није било места доминацији партикуларизама, појединачних културних или других обележја. Тежње ка стварању слике хомогене нације довеле су до сажимања етничке, политичке и културне хетерогености у један ограничен, затворен комплекс, у коме су ове биле подређене једном замишљеном, општем демократском консензусу. Упркос формалној конзервативности, Брашованова концепција *Дома нације* била је у бити реформистичка, будући да је одражавала позитивистичку веру у прогрес и превладавање националистичке идеологије путем стварања организованог просторног поретка. У том смислу, она је веома блиска идејама великих реформатора с маргина средњоевропског друштва, који су заговарали демократски преображај културе руковођен прогресивистичком

идеологијом. То је истовремено значило усвајање премиса модерног, грађанског друштва и идеализацију народне традиције, која свесно надилази сужене етничке границе. Уједно, под утицајем социјалних, економских и политичких догађања у време око 1910. године, *Средњу Европу* је почео да потреса нагли интерес за идеал класичног, као слике универзалног и наднационалног, што је у архитектури постепено довело до доминације нове обликовне парадигме. Идеолошки оквири овог процеса су почивали на основама позитивистичке филозофије, која је негирала субјективизам *fin-de-siècle* и веровала у идеју прогреса као начина глобалног оздрављења друштва. Иако су надахнути радови инспирисани вернакуларном архитектуром и даље представљали важан корпус средњоевропске архитектонске продукције, све више је узимао маха интерес за неокласичну синтаксу и употребу елемената класичне архитектуре.³² Брашованов *Дом нације* је настао у контексту тих идеја. О томе сведочи архитектура приказаних објеката, у којој нема много високопарне реторике историјских стилова и националистичке опседнутости фолклором. Умето тога, идентитет Брашованове „нације“ заокружен је строго симетрично организованим и уређеним окружјем са скромним, једноставним здањима. Иконографија тих кућа одражава идеолошке оквири њиховог пројектанта и визије жељеног, реформисаног друштва, демократије и друштвене и етничке једнакости.

Брашованова визија је била вођена идејом реформисања нације у правцу пре-

вазилажења етничких и културних хетерогености и стварања идеалног окружја за ново друштво. Стога није необично да је његов предлог подсећао више на енглеске узорне вртних предграђа – који су се и сами заснивали на идејама демократског друштва и социјалне једнакости – него на остварењима планске реформе друштва мађарске културне политике – као што су то, на пример, насеља *Wekerle*³³ или *Obuda*.³⁴ Међутим, аналогије са енглеским узорима не заустављају се само на тим општим премисама. *Дом нације* је замишљен као организација која сугерише остваривање идеје мистичког средишта замишљене заједнице. Иако није позната намена грађевина у оквиру Брашованове целине, сви су изгледи да је њихова функционална и симболичка димензија била подређена главној процесионој оси, коју чине алеја чемпреса или јабланова, улаз у средишњи објекат и мала структура централног плана у дну парцеле, окружена вртним ансамблом, налик на пројекте Јозефа Хофмана из тог периода. Алеја у предњем плану, попут оне на невеликој скици за градски меморијал из 1912. године, сведочи о Брашовановој везаности за једну од централних уметничких тема у *Средњој Европи*: за приказивање оностраног, дионизијског и танатолошког. Слична решења су била уобичајени део архитектонске иконографије надгробних споменика, вотивних грађевина или средишта окултних заједница. Таква конструкција је била израз Ригловске *Kunstwollen* и Ворингеровског *Einfühlung*, као што је и сам Брашован „стварао јер је осећао за то императивну потребу“³⁵ потврђујући

³² Curtis W. J. R., *Modern Architecture Since 1900*, London 1996, 140-143; Moravánszky Á., *op. cit.*, 365.

³³ Gerő L., *Wekerle állami munkástelep monográfiája*, Budapest 1994.

³⁴ Gerle J. (et al.), *op. cit.*, 148.

³⁵ Dobrović N., Brašovan, *IT novine* 724, Beograd, 21. I 1977.

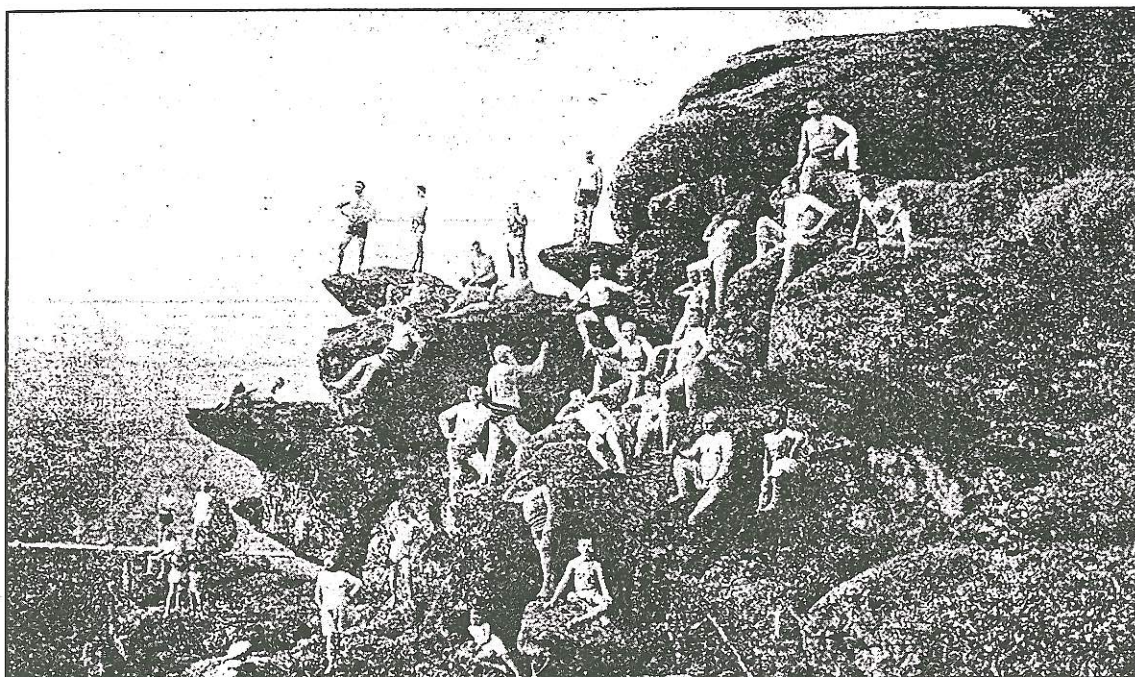
један од доминантних средњоевропских модела креације и рецепције уметности током првих деценија XX столећа.

Коначно, у Брашовановом супротстављању архитектуре, изграђене средине, и слободне природе назире се траг оних реформаторских идеја које су претпостављале структуралну кореспонденцију између препорођеног човека новог столећа и природе, потиснуте нагом индустријализацијом *Средње Европе* током друге половине деветнаестог века. Аркадијска димензија *Дома нације* говори о тој изнова откривеној природности, као темељној идеји утопијских пројекција новог човека, нове нације и нове културе. Њена архитектонска концепција представља скуп симбола који креирају манифестацију тог мистичног седишта нове нације, места нове синкретичке религиозности. Она је била окренута не само слављењу наднационалних и хуманистичких идеала већ и превазилажењу расцепа, који је модерног, алијенираног човека одвајао од природе и сопствене природности. Управо такве концепције су биле значајан део наслеђа средњоевропске визије друштва и културе. Побуде за тумачење *Дома нације* пониру у срж Брашовановог сложеног идентитета, који је балансирао на граници провинцијског, малоградског менталитета и потребе за прилагођавањем метрополитенској збиљи Будимпеште. Такво осциловање је могло да постане његов креативан замајац, на сличан начин као што је то постала и криза идентитета условљена истовременом партиципацијом у периферији и центру,

етничкој и националној заједници. Брашован никада није прекинуо живе контакте са родним Вршцем. На тај начин је средина у којој је одрастао наставила да делује, обликујући његову конструкцију стварности истовремено са искуствима која је стицао у новој средини. Вршачка и породична искуства су утицала на Брашованову пословичну страст према спорту, према уживању у физичким активностима и на нераскидиву везу с природом којој се увек враћао.³⁶ Те персоналне склоности су коинцидирале с реформистичким идејама на прелому векова, које су преплавиле *Средњу Европу* и које су „новог човека“ виделе у нераскидивом загрљају с природом. У ствари, Брашован се од детињства налазио под утицајем сличних идеја. Постоји претпоставка да је породица Брашован још током Драгишиних гимназијских дана била поклоник специфичног облика *Naturheilkunde* (вештине природног лечења), с којом је Вршац био упознат од 1893. године, када је основано „Друштво за чување здравља и природно лечење“. На прелому векова, многи Вршчани су били готово опчињени идејама солеопате Арнолда Риклија, који је међу првима у *Средњој Европи* постао заговорник успостављања изгубљене везе човека и природе. Његов мото – „Вода чини чуда/ Ваздух и више од тога/А светлост највише од свега“, био је толико популаран међу грађанима Вршца – „Риклијанерима“, да су они убрзо подигли сопствену друштвену зграду на Топовском путу крај Вршца, на брду Кула, где су се викендима окупљали и излагали сунцу и ваздуху (сл. 14). Такав

³⁶ Брашован је био страствени атлетичар и пливач, а поуздано се зна да је био активан члан градског спортског гимнастичког друштва. Својевремено је био први Вршчанин који је знао да направи велики обрт на вратилу. Жупански С., *Драгиша Брашован*,

пионир југословенске модерне архитектуре (рукопис), Зрењанин 1966, 1; Dobrović N., Brašovan, *IT novine* 699, Beograd, 30. VII 1976; Умени разговор аутора овог рада са Славком, сином Станоја Жупанског, 9. XI 2001.



Сл. 14. Вршачки „Риклијанери“, око 1900.
Fig. 14 Followers of Arnold Rickli at Vršac, c. 1900

холистички приступ животу додатно су учврстила бројна спортска удружења, која су крајем XIX stoleћа бујала у Вршцу. Под окриљем такве културне климе, потекле су Брашованове склоности ка спорту³⁷ и дугим шетњама у природи, које је неговао до краја свог живота. С друге стране, покрет *Naturheilkunde* и енглеска филозофија вртних градова изнедрили су идеју стварања *Siedlungsgenossenschaft*-а широм *Средње Европе* – стамбених кооператива заснованих на синтези урбаног и руралног, културе и природе.³⁸ Ове идеје бацају снопове светла на Брашованову визију *Дома нације*: то је била идеалистичка представа, која је славила идеју новог, препорођеног човека и његову нераскидиву везу с природом. Мистички центар заједнице, тај *hortus conclusum*, само

је наизглед био супротстављен пејзажу – како је то сугерисао формални рецидив барокног врта у његовом средишту. Оставивши свој аутомобил испред комплекса (као на Брашовановом акварелу), човек је могао да закорачи у предворје очекиваног хоризонта сопствене природности. То је уједно била антитеза суровом животу индустријске урбане збиље. Крећући се готово ритуалним процесионим путем – од алеје чемпреса, која је подсећала на риклијанерске паркове, до тајанствене сенице или шедрвана у врту – доспевао је у отворену природу, у којој су се сусретали његова нагонска природност и скривена надања у избављење од кризе идентитета, стварности национализма и надолазећег великог рата. Тај процесиони пут је, заправо, сублимација свих идеја

³⁷ Поуздано се зна да је Брашован био члан градског гимнастичког спортског друштва.

³⁸ Moravánszky Á., *op. cit.*, 271.

Брашованове младости, а истовремено одраз све сложености средњоевропског културног контекста. То је, заправо, била слика самог Вршца, парадигме његовог погледа на свет. Град одуховљен природом, онакав какав се указивао путнику који му је прилазио: у сенци буколиког пејзажа с плодним виноградима, пејзажа у коме доминирају Вршачка брда. Истовремено, та слика је била прави симбол кризе средњоевропског идентитета – разапетости између етничког и националног, периферијског погледа на свет и нужности прилагођавања централном

систему вредности, провинцијског и метрополитенског, пасторалног и урбаног – и утопијских покушаја њиховог превазилажења. Трајно обележивши Брашованов дуг и плодан стваралачки живот и његове доцније многобројне радове, све до заласка каријере, оваква слика је остала уписана и као коначна утопија Брашованових последњих часова: „пред смрт, већ у халуцинантном стању, он би желео да сагради љупку колибу на Вршачком брегу са једном клупом унутра и једном клупом напољу“.³⁹

³⁹ Manević Z., *Život jednog graditelja*, *IT novine* 710, Београд, 15. X 1976.