

## MODERNA ARHITEKTURA BEOGRADA U OSVIT DRUGOG SVETSKOG RATA: SAJAM, STADION, LOGOR

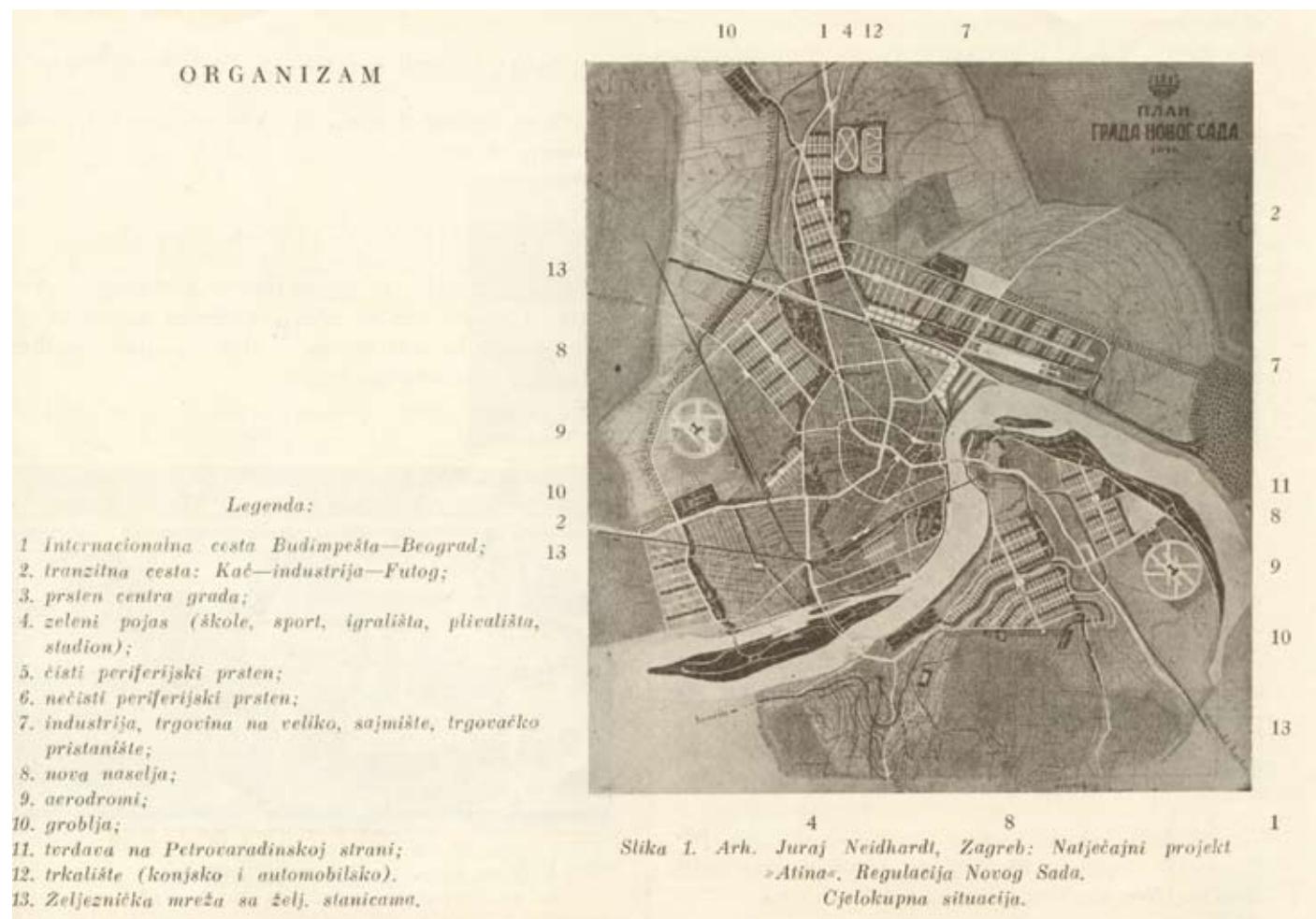
**Ljiljana Blagojević**

U deceniji, pred početak Drugog svetskog rata u Evropi, već od 30tih, a naročito od 1937. godine, arhitektonski diskurs modernog pokreta dolazi u krizu, prevashodno pod pritiskom promene političkih paradigm. Moderni pokret i njegove socio-političke i ekonomске ideje i konsekventna urbanistička i arhitektonska agenda, potisnute su ekspanzijom dveju dominantnih ideologija: totalitarizma, staljinističkog socijalizma u SSSR-u i nacional-socijalizma u Nemačkoj. Modernizam doživljava potpuni poraz i zabranu pod nacizmom u Nemačkoj; Bauhaus je pod pritiskom desnice zatvoren 1933. godine, a u godinama koje su usledile, iz Nemačke emigriraju mnogi moderni arhitekti i umetnici, na primer, 1933. godine Josef Albers emigrira u SAD, a Bruno Taut u Japan, potom 1936. u Tursku, (Walter) Gropius i Brojer (Marcel Breuer) odlaze u Englesku 1934, pa potom u SAD 1937, Mis van de Roe (Mies van der Rohe) emigrira u SAD 1937, a za njim, 1938. i Hilberzajmer (Ludwig Hilberseimer), kao i mnogi drugi. Kriza se pokazala i na poznatom četvrtom kongresu međunarodnog udruženja modernih arhitekata (*Congrès Internationale d'architecture moderne*) CIAM IV, održanom 1933. godine na brodu između Marselja i Atine, i u Atini. Arhitekt Ernest Vajsman (Weissmann), jugoslovenski modernist i delegat CIAM-a od 1929, svedoči o rascepnu između dva krila organizacije, naime, među „lijeve opozicije“ i „apolitičnog“, tehnokratskog krila, i precizno određuje ideološko mesto rascpeta: „Zapravo, bilo je to suočenje ideologije elitizma, koja u krajnosti završava s tezom fašizma i opravdava elitizam, i teze demokracije...“.<sup>140</sup> CIAM V, održan u vreme svetske izložbe *L'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie Moderne*, u Parizu 1937. godine, obeležava vrhunac krize modernizma: CIAM-ov program i Le Korbizijeov (Le Corbusier) „Paviljon novog vremena“ (*Pavillon des Temps Nouveaux*), bili su na ovoj izložbi u senci totalitarnih ideologija i njihovih arhitektonskih modela. Perspektiva rata u Evropi bila je već gotovo izvesna, a Aveniju mira (*Avenue de la Paix*) pariske izložbe simbolički su označavali, začuđujuće komplementarni arhitektonski reprezentanti dve dominantne totalitarne ideologije, pavilioni Nemačke i SSSR-a.<sup>141</sup>

Moderna arhitektura i urbanizam u Srbiji ovog perioda se, takođe, suočavaju sa izazovima istorijskog i političkog konteksta, iako u zakašnjenuju u odnosu na evropske centre modernizma. Ako 1937. godina u evropskom kontekstu označava krizu modernizma, za arhitekturu u Srbiji ona je izuzetno značajna kao godina kristalizacije modernizma i godina konačnog prodora modernih urbanističkih ideja i koncepta. Iako se taj prodor manifestuje prevashodno kroz vizionarske projekte i planove koji ostaju nerealizovani i na marginama glavnih tokova, ideje i koncepti koji su tada naznačeni pokazaće se odlučujuće važnim za reinterpretaciju diskursa modernizma u novim socio-političkim i ekonomskim



13-1 Ernest Vajsman, Novinarski dom u Beogradu, 1935.  
Fotografija iz privatne kolekcije Miloša Jurišića



13-2 Juraj Najdhart, Konkurs za regulaciju Novog Sada, 1937. iz Građevinski vjesnik 10, Zagreb, 1937, str. 145.

uslovima nakon Drugog svetskog rata. Značajnu ulogu u uvođenju načela modernog projektovanja i planiranja gradova i metoda urbanističkih analiza, tehnika i plastične prezentacije novih arhitektonskih i urbanističkih koncepcata imali su arhitekti koji su 1920–30tih godina radili u Le Korbizijeovom ateljeu u Parizu, a naročito Ernest Vajsman, Juraj Najdhart (Neidhardt) i Milorad Pantović. Već 1935. godine u Beogradu je izgrađena Vajsmanova zgrada Novinarskog doma u Resavskoj ulici, izrazito korbizijanskog duha i karaktera i moderne armirano-betonske konstrukcije.

Samo dve godine kasnije, Najdhart i Pantović unose Le Korbizijeov način razmišljanja o urbanizmu. Tokom 1936–1937. u Sarajevu, Ljubljani, Zagrebu i Beogradu održane su Najdhartove izložbe na kojima su bile predstavljene razne urbanističke studije, za koje i sam autor govori da ne predstavljaju „ništa drugo nego ciklus iz urbanizma”.<sup>142</sup> Kako je povodom izložbe u Beogradu istaknuto u štampi, Najdhartove studije saobraćaja, stanovanja, rada i odmora – dakle, korbizijanske studije koncepta funkcionalnog grada – izrađene jednostavno i do krajnosti funkcionalno,

bez **svakog** formalizma i šablonu, bile su više nego instruktivne za razmatranje urbanističkih problema sa kojim se suočavao glavni grad.<sup>143</sup> Milorad Pantović se svojim izrazito modernim projektima afirmiše u beogradskoj sredini i pre nego je počeo da sarađuje sa Le Korbizijem, a iskustvo, koje je u majstorovom ateljeu stekao, upućuje ga ka proučavanju urbanističkih odnosa u prostoru i ka razumevanju neodvojivosti arhitektonskog i urbanističkog projektovanja, koje će od tada karakterisati njegov celokupni rad do kraja karijere.

Važan presedan za moderno planiranje gradova postavljen je 1937. godine na konkursu za regulaciju Novog Sada, na kojem su dominirale Najdhartove i Pantovićeve moderne urbanističke koncepcije, a posle raspleta konkursa Najdhart je angažovan da vodi plan regulacije.

Iz istog perioda datiraju i konkursni projekti koji predstavljaju vrhunske domete modernizma u Srbiji, a čiji su autori već osvedočeni modernisti Milan Zloković i Nikola Dobrović. Na međunarodnom konkursu za uređenje Terazija u Beogradu, 1937. godine,

Zloković predlaže izrazito savremen urbanistički koncept regulacije, u velikoj meri zasnovan na rešenju saobraćaja, u kojem kao glavni arhitektonski reper dominira dvadesetpetospratna kula beskompromisne moderne forme i konstrukcije.

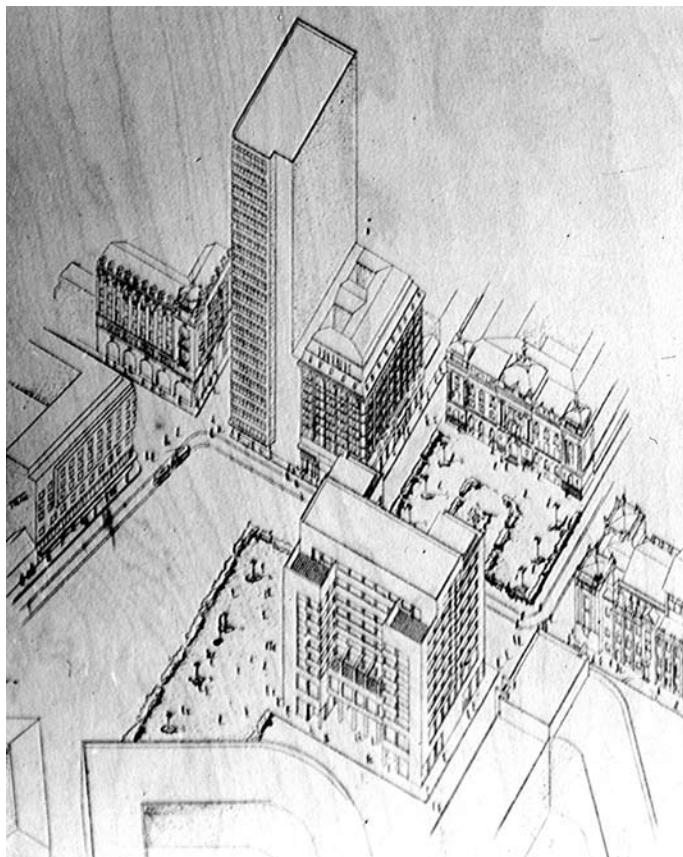
Postavljanjem kule u sistem regulacije Pozorišnog trga, Zloković produbljuje glavnu okosnicu centra Beograda akcentirajući osovinu Svetosavski hram-Slavija-Terazije-Knez Mihailova-Kalemegdan, a otvaranjem velikog javnog gradskog prostora, trga, u produžetku Terazija, on daje novu urbanističku racionalnost centru Beograda. Godinu dana kasnije, u kontekstu promenjenih urbanističkih uslova, na konkursu za Zgradu Hipotekarne banke Trgovačkog fonda, odnosno palatu „Albanija“, Zloković ponovo predlaže izrazito visoku, vitku dvadesetospratnu kulu **karakteristične moderne**.

Na konkursu za zgradu Privilegovanog izvoznog akcionarskog društva (PRIZAD) u Beogradu, 1937–38. godine, Nikola Dobrović predlaže krajnje nedogmatičan moderni objekat kojim ne samo da postavlja nov pravac sopstvenog arhitektonskog izraza, već pokazuje otvorenost moderne paradigme uopšte za različite interpretacije i za mogućnost drugačijeg modernizma.

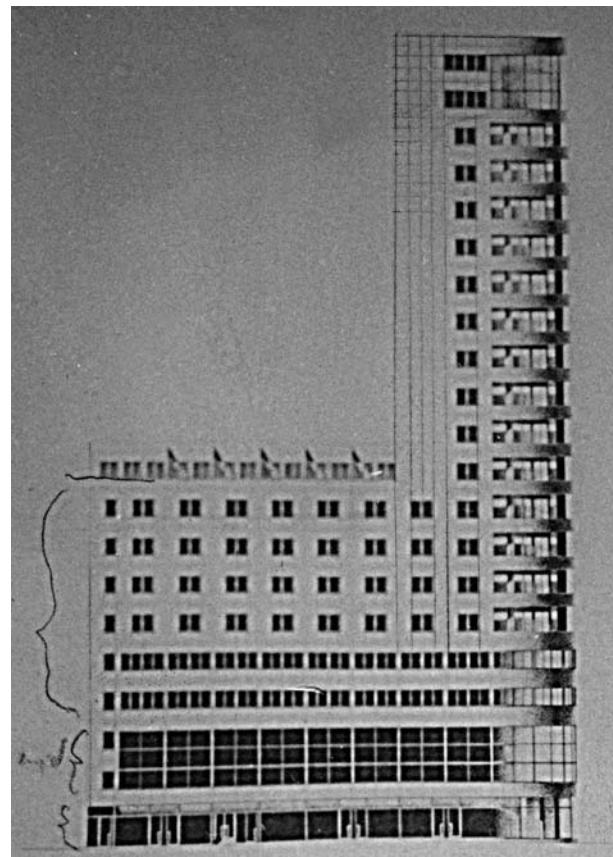
Ova zgrada, koja je istovremeno i arhitektonski objekat i urbanistički blok, uveliko anticipira arhitektonsko-urbanističku logiku,

formu i materijalizaciju bunjasto klesanih kamenih obloga Dobrovićevog, čitavih dvadeset godina kasnije ostvarenog, remek dela – zgrade Generalštaba.<sup>144</sup> Ovi konkursni projekti, ipak, ostaju nerealizovani, i bez većeg odjeka u široj javnosti, a na njihovom mestu izgrađene su, monumentalne palate u **klasicizovanom** modernom stilu sa glatkim mermernim fasadnim oplatama, belim kamenom obložena palata PRIZAD-a, arhitekte Bogdana Nestorovića, i zelenim *cippolino* mermerom obložena palata „Albanija“, arhitekte Miladina Prljevića, projektovana na osnovu konkursnog projekta Branka Bona i Milana Grakalića.

U glavnom toku kulturnog života Beograda i Srbije, 1937. godinu obeležava otvaranje Beogradskog sajma na levoj obali reke Save, novoizgrađenog sajamskog kompleksa i međunarodne manifestacije ambiciozne organizacije i velike posećenosti. Upravo tu, na slučaju Beogradskog sajma, kao najdinamičnijeg mesta popularnih javnih manifestacija, savremenih reklamnih strategija i međunarodnog komerca, prezentacije modernih tehnologija i roba, i promocije putovanja i turizma, najjasnije se može posmatrati rascep perioda pred rat i slom paradigmе modernizma.<sup>145</sup> Iako su se na arhitektonском konkursu, za plan i projekt sajma, kao najzapaženiji istakli savremeni razvojni koncepti linearne organizacije sajmišta sa mogućnošću dalje izgradnje, realizovan je



13-3 Milan Zloković, Međunarodni konkurs za uređenje Terazija u Beogradu, 1937, otkup. Fotografija projekta iz porodične arhive arhitekta



13-4 Milan Zloković, Konkurs za Zgradu Hipotekarne banke Trgovačkog fonda – palatu „Albanija“, 1938. Muzej nauke i tehnike, odeljenje Muzej arhitekture, Beograd



I3-5 Milan Zloković,  
**Konkurs za poslovnu  
zgradu Albanija u  
Beogradu**, tuš na  
papiru, 66,7x94,7 cm,  
1938. Muzej nauke  
i tehnike – Muzej  
arhitekture, Beograd



I3-6 Bogdan Nestorović, Palata PRIZAD, 1938.  
Fotodokumentacija lista *Politika*, Beograd

kompleks jedne sasvim drugačije, zatvorene unutrašnje logike. Postavlja se pitanje, kako je došlo do toga da uprkos konačnom prođoru modernih ideja u arhitekturi i urbanizmu ovog perioda, upravo na reprezentativnom modernom poduhvatu izgradnje međunarodnog sajma, bude realizovan jedan prilično substandardan urbanistički i funkcionalni koncept zatvorenog tipa i arhitektura paviljona u modernom stilu, sa svim ograničenjima karakterističnim za stilistički ili formalni pristup modernizmu? Uzimajući sajam kao ključnu studiju slučaja sa ciljem da se postavi jedna moguća istorijska i teorijska interpretacija o arhitektonskom diskursu u godinama pred Drugi svetski rat, u ovom tekstu analizira se niz, na prvi pogled neočekivano povezanih i vremenski preklapljenih događaja, procesa, programa, projekata, planova, izložbi i manifestacija, koji se prate kroz ispitivanje odnosa forme i sadržaja sajma i dinamike promene ovog odnosa.

\* \* \*

Evropski rat od 1939–1941. godine, koji se razvio u Drugi svetski rat, približavao se Beogradu, prestonici Kraljevine Jugoslavije, kada je gradska turistička organizacija Turističko društvo Beograda, započela da planira svoje, do tada, najambicioznije javno predstavljanje.<sup>146</sup> Nakon uspešne promocije Društva na „Prvoj turističkoj izložbi srpskih krajeva,” koja je održana na IV Beogradskom sajmu, septembra 1940. godine, ova organizacija je odlučila da svoje ambicije i planove usmeri ka organizaciji velikih



I3-5a Nikola Dobrović, Konkurs za zgradu PRIZAD-a u Beogradu, tuš u boji, erbraš, gvaš na papiru, 62x44,2 cm, 1937.  
Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet



I3-7 Miladin Prljević, prema konkursnom projektu Branka Bona i Milana Grakalića, Palata „Albanija”, 1939. Fotografija Zvonimira Janovića iz kolekcije Miloša Jurišića

promotivnih izložbi turizma na narednim sajmovima, pre svega, u prolećnoj i jesenjoj sezoni 1941. godine.<sup>147</sup> Već u februaru 1941. godine, započinje medijska najava nove politike „staranja za unutrašnji turizam,” kao osnovne koncepcije velike sajamske izložbe, čije pokroviteljstvo preuzima Uprava za turizam pri Ministarstvu trgovine, a koja se imala održati u paviljonu Zadužbine Nikole Spasića.<sup>148</sup> Izložba je planirana u pet odeljaka: funkcije turizma u prvom, turistički potencijali u drugom, turističko-privredni razvoj i istorija turizma u trećem i četvrtom, i reforma turizma u petom odeljku. Za postavku petog odeljka, angažovani su brojni poznati umetnici, arhitekti i urbanisti da, maketama i planovima turističkih zona i mesta predstave plan za prelaz od turizma privilegovanih i imućnih, na masovni turizam celokupnog stanovništva.

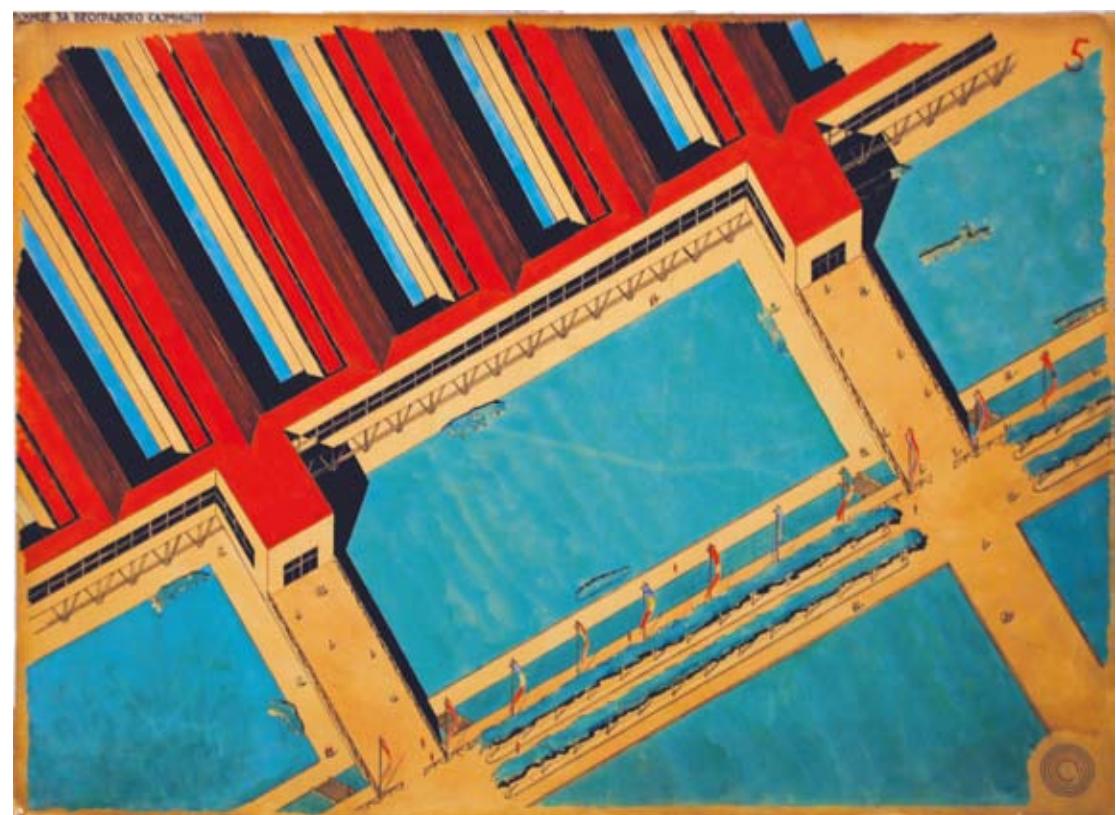
Upravo za ovaj događaj, Turističko društvo Beograda naručilo je „Studiju turističkog istorijsko-kulturnog naselja Beograd”, u okviru koje je, kako tvrdi istoričar arhitekture Zoran Manević, izrađen verovatno najradikalniji plan rekonstrukcije istorijskog centra grada Beograda u duhu radikalnog modernog urbanizma.<sup>149</sup> Sačinjen krajem 1940. ili početkom 1941. godine, tek nekoliko meseci pre nego što je rat razorio Beograd, ovaj plan je predlagao beskompromisnu hiruršku intervenciju u istorijskom centru grada, nalik na korbizijevsko isecanje bolesnog urbanog tkiva i njegovu zmenu modernom otvorenom urbanom strukturonu. Ali, u uslovima kada je dolazak rata već svima morao izgledati neminovan, ova kva hirurgija grada kao da doslovno prati Le Korbizijeove smernice za prevenciju destrukcije gradskog tkiva bombardovanjem u *la guerre aérienne* (naime, iz vazdušnog napada). Paradoksalno, u ovom nacrtu, načinjenom u nameri da promoviše grad kao turističku destinaciju za 1941. godinu, arhitekt kao da anticipira linije razaranja grada u bombardovanju *Luftwaffe*, koje je usledilo već 6. aprila, kada je *Blitzkrieg* pregazio Jugoslaviju.

Autor plana bio je Milorad Pantović,<sup>150</sup> beskompromisni moderni arhitekta i strastveni svetski putnik, koji se upravo vratio u Beograd nakon višegodišnjeg boravka u Berlinu, Parizu, Londonu i Njujorku. Kao nepokolebljivom modernistu, Pantoviću je morala biti bliska strategija deelitizacije kao osnove turističkog plana za masovni gradski turizam u zemlji, koja je bila kompatibilna sa socijalnim stremljenjima modernog pokreta. Takođe, za njega, kao studioznom urbanistu, politički, prostorni i vremenski konteksti morali su kod izrade plana biti od suštinskog značaja. Turistička izložba se održala nedugo nakon velike i izvanredno posećene izložbe „Nova nemačka umetnost građenja” (*Neue Deutsche Baukunst*), koja je održana u Nemačkom paviljonu Beogradskog sajma, oktobra 1940. godine. Nemačka izložba je prikazala reprezentativnu arhitektonsku produkciju Trećeg Rajha, uključujući modele, planove i vizije Alberta Špera (Albert Speer) za rekonstrukciju Berlina.<sup>151</sup> Za lokalnu scenu najinteresantniji i najznačajniji deo izložbe bili su, prvi put za javnost prikazani planovi za Olimpijski stadion u Beogradu, arhitekte Vernera Marha (Werner March). Ako Pantovićev plan vidimo u kontekstu kampanje nemačke kulturne ekspanzije, koja je prethodila vojnoj, mogli bismo prepostaviti da se predlog korbizijevske transformacije tradicionalnog urbanizma istorijskog centra u moderni grad postavlja

kao antiteza onog urbanističkog modela, urbane rekonstrukcije, koji reprezentuje Šperov Berlin. Radikalni modernizam plana rekonstrukcije Beograda ne samo da je subverzivan u odnosu na totalitarističke modele promovisane na nemačkoj izložbi, već i u odnosu na dominantnu lokalnu kulturnu politiku koja je Jugoslaviju približavala silama Osovine. Uz to, Pantović svojim planom pokazuje sav programski absurd planiranja Beograda kao evropske turističke destinacije u uslovima rata, naime u situaciji kada je rat već sasvim obustavio turizam u evropskim metropolama, u vreme kada su Prag i Pariz okupirani, a London bombardovan.

Puno značenje ovog plana u kontekstu svog vremena, uostalom, kao i drugih Pantovićevih projekata iz kasnih tridesetih godina prošlog veka, postaje jasnije kada se rad arhitekte ispita sa aspekta njegovog specifičnog kreativnog senzibiliteta, koji je razvijen kroz studijska putovanja i rad u velikim metropolama Evrope i SAD, sasvim izvan uticaja beogradskog arhitektonskog diskursa. Nekoliko meseci nakon što je diplomirao na Arhitektonskom odseku Tehničkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, Pantović odlazi u Berlin, odakle je beogradskom dnevnom listu *Politika* poslao svoj diplomski projekt, koji je objavljen uz prateći članak i fotografiju arhitekte, pod naslovom „Kulturni centar u čeliku i staklu za Beograd budućnosti”.<sup>152</sup> U članku je obimno citirano Pantovićevo obrazloženje u kojem dominira njegov stav o društvenom značaju projekta. Polazeći od toga da devet desetina Beograđana – „Beograđanin-mali činovnik i Beograđanin-radnik ili student” – nikada ne idu na odmor van grada, niti u časovima odmora idu u pozorište, bioskop, biblioteke ili kupališta, Pantović predlaže izgradnju, ustanove, Centralnog doma kulture „koji će omogućiti kulturno podizanje tog radnog čoveka, kostura jedne države.”<sup>153</sup> Drugim rečima, strategija masovnog turizma, bez putovanja, činila je osnovno programsko opredeljenje kulturnog centra kao mesta za odmor i razonodu gradskog stanovništva, naime fizičko i duhovno izgrađivanje, kako Pantović kaže, čoveka iz kolektivne mase. Centar bi sadržao pozorište sa 4.000 sedišta, koje se proširenjem na predvorje moglo uvećati do kapaciteta od 10.000 gledalaca, izložbene i bioskopske dvorane, biblioteku i čitaonice, gimnastičke sale i zatvoreni bazen olimpijskih dimenzija, okružen restoranima i galerijama. Projektovana je čelična konstrukcija sa pokretnim zastakljenim krovom nad kupalištem i staklenim zidovima koji se leti otvaraju „tako da svež vazduh i sunce ulazi u kupatilo i terase”, kako bi „[n]aš činovnik, radnik i ostali siromašni ljudi svoj podnevni odmor priyatno ... provodili u ovom kupatilu.”<sup>154</sup> Pantović je verovao da u četvrtoj deceniji dva desetog veka nisu više aktuelni spomenici, već korisne kulturne ustanove, a da bi finansiranje ovog ambicioznog projekta bilo moguće „kad bi oni građani, čija imena vise urezana u dugačkim redovima na mramornim pločama naših crkava i svedoče o njihovoj darežljivosti kada je u pitanju briga o rajskom naselju njihovih duša, – bili isto tako darežljivi i prema domu kulture”.<sup>155</sup>

Projekt doma kulture za beogradske kolektivne mase reflektuje Pantovićevo shvatanje razvijanja individualne slobode u okviru fenomena velegradske masovnosti i njegovog, u osnovi korbizijanskog verovanja da arhitektura ima kapacitet da rešava pitanja



koja se tiču svakodnevnog života masa, stanovanja, rada, odmora i rekreacije, nasuprot mobilizaciji mase kroz revolucije, pokrete ekstremne desnice ili rata. Boraveći u Berlinu, gradu od četiri miliona stanovnika, koji se 1935–1936. godine približavao svom populacionom vrhuncu, Pantović je morao biti duboko svestan pokreta masa, ili, kako Valter Benjamin kaže, privida masa (*Schein der Masse*), posebno u godinama kada se mase pripremaju da izvedu spektakl Olimpijskih igara 1936. godine. Igre su doslovno razgorele plamen, ne samo u gradu Berlinu, već duž 3.422 kilometra maršrute olimpijske baklje, kojom je 3.422 nosilaca prenosiло plamen spektakla Rajha, od drevne Olimpije, do berlinskog olimpijskog *Reichssportfeld-a*. Tradicija nošenja baklje prvi put je u modernoj olimpijskoj istoriji rekreativana specijalno za berlinsku Olimpijadu. Univerzalna olimpijska poruka mira i saradnje među narodima koju je baklja trebalo da simbolizuje, međutim, tek je retorički prekrivala realpolitičku strategiju nemačke kulturne i političke ekspanzije, duž linija osmodnevničkog puta olimpijskog plamena kroz Grčku, Bugarsku, Jugoslaviju, Mađarsku, Austriju, Čehoslovačku i Nemačku. Dočekana ovacijama gradskih masa, olimpijska baklja zadržala se u Beogradu jedan sat, u jutro 27. jula 1936. godine, kada je zapaljen plamen na „olimpijskom žrtveniku”, koji je kao privremena drvena konstrukcija postavljen na Terazijama.<sup>156</sup> Uključivanje na rutu olimpijske baklje razbudiло је ambicije za aktivnjom promocijom Beograda na međunarodnom planu, sa ciljem da se grad kandiduje za domaćina Olimpijskih igara 1948. godine. Već tokom berlinske Olimpijade, inicijativu za kandidaturu podneo je Svetomir Đukić, osnivač nacionalnog olimpijskog pokreta i član Međunarodnog olimpijskog komiteta. Iz ove inicijative proizašli su planovi izgradnje beogradskog olimpijskog sportskog kompleksa, kao jednog od glavnih uslova za prihvatanje kandidature, a o kojima će biti reči u nastavku.

Deo, već preuzetih nastojanja da se Beograd uključi u međunarodne tokove, predstavljala je i odluka da se konačno pristupi dugo odlaganoj izgradnji savremenog sajamskog kompleksa. U aprilu 1936. godine održan je arhitektonski konkurs za rešenje sajamskog kompleksa, na lokaciji na levoj obali Save, pored Mosta kralja Aleksandra. Izabrana lokacija naspram istorijskog centra grada, nalazila se na neizgrađenom zemljištu koje je tokom istorije Beograda, sve do kraja Prvog svetskog rata, bilo deo ničije zemlje, graničnog pojasa između Otomanske i Habsburške imperijske, odnosno Srbije i Austro-Ugarske, a koje je pravno priključeno Beogradu tek 1935. godine. Sam arhitektonski konkurs završio se skandalom, jer je jedan od prvonagrađenih autora bio istovremeno i član Žirija, te je projektovanje povereno arhitektima Tehničke direkcije beogradske opštine, Milivoju Trčkoviću, Đorđu Lukiću i Rajku Tatliću, po čijim nacrtima je kompleks i realizovan, 1937. godine. Na konkurs su bila podneta dva izuzetno značajna modernistička projekta, koji su zasnovani na savremenim razvojnim konцепцијама sajamskih kompleksa, a koji su usled neregularnog toka takmičenja sasvim marginalizovani. Autori ova dva rešenja bili su Milan Zloković,<sup>157</sup> koji je na konkursu osvojio drugu nagradu i Milorad Pantović, koji je uprkos pohvalama ţirija ostao bez nagrade.

I Zlokovićevo i Pantovićevo rešenje predviđaju linearnu organizaciju sajamskih paviljona, koja ima otvorenu mogućnost proširenja kompleksa duž druma Beograd-Zemun. Zloković sajamske paviljone projektuje kao dva niza tipskih hala u paralelnim traktovima, koji su organizovani u sklop po principu češlja, sa zelenim i javnim otvorenim prostorima otvorenim prema Savi i postavljenim u središte između dva niza.

**Arhitektura** paviljona u svemu je zasnovana na konstruktivnoj logici, funkcionalnosti koja omogućava fleksibilnost i efikasnosti izložbenog prostora hala sa čeličnom konstrukcijom zastakljenih krovova, neutralne estetike industrijske arhitekture. Sajamski kompleks je ovde projektovan sistemski, kao niz proizvodnih hala ili lučkih skladišta, sa mogućim referencama na estetiku jadranских luka i brodogradilišta, od venecijanskih Arsenala i Zlokovićevog rodnog Trsta, do luka iz njegove bokeljske postojbine. Sistemski pristup ogleda se i u shemi koja prikazuje etapno izgrađivanje sajmišta, u kojoj se jasno predstavlja razvojnost koncepta i mogućnost logičnog rasta kompleksa u budućnosti. Ovaj, do skora javnosti potpuno nepoznat, Zlokovićev projekt predstavlja jedno od najbeskompromisnijih izraza funkcionalizma i konstruktivizma u arhitekturi javnih objekata u Beogradu ovog perioda, odnosno organizacije modernog sistema objekata projektovanih bez **ika-kvoga obola** simbolizmu, stilu, modi, ili ukusu perioda.<sup>158</sup>

U koncepcionalnoj jednako modernoj konkursnoj projektu Milorada Pantovića, akcenat je stavljen na planiranje saobraćaja, koji u shemi funkcioniše kao koordinatni sistem postavljen u slobodni pejzaž zelenila i voda, kombinovan sa otvorenom strukturom sajamskih paviljona i pešačkih staza.



13–10 Milorad Pantović, Konkurs za Beogradski sajam, 1936. Maketa. Fotodokumentacija Muzeja grada Beograda



Rajko Tatić, Milivoje Tričković i Đorđe Lukić, Beogradski Sajam, 1937.  
Fotografije iz kolekcije Miloša Jurišića

U osnovi koncipiran kao urbanistički projekt, bez detaljisanja arhitekture pojedinačnih paviljona, plan predviđa sajam kao mesto za trgovinu, raznovrstanu i rekreaciju u parku. Pantovićev sajamski kompleks sasvim odgovara viziji **korbizjeovskog** pejzaža, ozarenog grada sunca, prostora i zelenila i anticipira moderni urbanizam Novog Beograda koji će na ovom prostoru biti izgrađen u posleratnom periodu. Ako je Zlokovićev projekt inovativan, kao arhitektonski sistem organizacije, Pantović inovativnost daje kroz urbanističke odnose između pejzaža leve obale Save, zelene i vodene mreže projektovanih otvorenih javnih prostora, infrastrukture i arhitektonskih objekata sajma. Takva koncepcija predstavljala je za period kada je nastala jedan potpuno nov i vizionarski sistem mišljenja o gradu, koji se današnjim rečnikom može razumeti kao pejzažni urbanizam, pa i ekološki urbanizam. Kako napominje uredništvo časopisa *Savremena opština*, uprkos tome što je naročito pohvaljen, Pantovićev rad nije usvojen „zahvaljujući nedostatku pravilnog kriterijuma o preimstvu istih, kako u tehničkom i estetskom, tako isto i u privrednom pogledu.“<sup>159</sup> Uz to, ako i Zlokovićev projekt vidimo u istom svetlu, moglo bi se tvrditi da ova dva, izrazito funkcionalna moderna projekta, nisu odbačena isključivo zbog nedostatka kriterijuma za njihovo vrednovanje, već i stoga što je njihov duh i karakter bio u potpunom raskoraku sa dominantnim diskursima perioda, pa i onima koji su politiku i ekonomiju Jugoslavije smeštali duž puta olimpijske baklje.

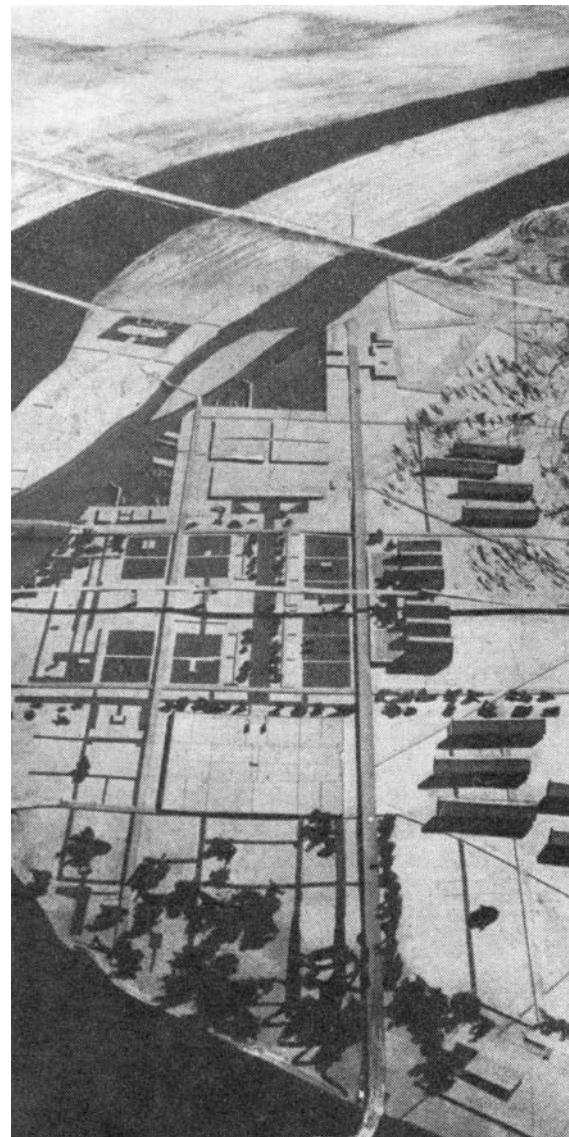
Realizovani kompleks Beogradskog sajma jasno pokazuje jednu sasvim drugačiju modernost koja je bila u skladu sa politikom sajma i čija je arhitektura modernog stila sasvim odgovarala duhu i ukusu epohe.

U potpunom kontrastu sa funkcionalnom linearnošću i nehierarhijskom otvorenošću koncepcata u rešenjima i Pantovića i Zlokovića, osno simetrična kompozicija izvedenog kompleksa sa dominantnom kulom u centralnoj tački preseka osa, obrazuje jedan završen centar bez mogućnosti logičnog rasta i urbanističkog povezivanja dalje sajmiške izgradnje.<sup>160</sup> Dispozicija paviljona u krugu oko centralnog trga ne daje mogućnosti ni za konstrukciju neke druge ili drugačije internacionalizacije od one koja je formirana izgradnjom nacionalnih paviljona Italije, Mađarske, Rumunije, Čehoslovačke, Turske i Nemačke, naime, ponovo one iste internacionalizacije koja prati interesne linije i težnje ka kulturnoj, ekonomskoj i političkoj dominaciji Trećeg Rajha.

Na istovremenoj, ali politički i geografski paralelnoj ravni u Parizu, Milorad Pantović učestvuje u jednom sasvim drugačijem konstruktu internacionalizma koji je stvaran u ateljeu Le Korbizjea. Uključuje se u rad na pripremnim radovima za „Paviljon novog vremena“ na pariskoj izložbi i na projektima Ministarsva kulture i *Cité universitaire* u Rio de Ženeiru, za Kooperativno selo, a potpisani je i kao koautor na projektu stadiona za 100.000 posetilaca.<sup>161</sup> Neposredno nakon završetka priprema za izložbu, Pantović okuplja međunarodni tim kolega iz Korbizijeovog ateljea, sa kojima će raditi konkurs za urbanističku regulaciju Novog Sada; poziva holandskog arhitekta Kajpera (G. T. J. Kuiper), francuskog arhitekta Bosija (Jean Bossu) i stalnog Korbizijeovog saradnika, švajcarskog arhitekta Klausua (Otto Clauss). Kajper je pisao za ho-

landske moderne časopis *De 8 en Opbow* o atmosferi u majstorskom ateljeu u koji su dolazili volonteri entuzijasti iz celog sveta i, uprkos teškoćama u međusobnom sporazumevanju na različitim jezicima, udruživali se u svom slobodnom vremenu da rade konkurse za zemlje iz kojih su dolazili, prenoseći tako internacionalizam modernog pokreta u svoje sredine.<sup>162</sup> Projekt za novosadski konkurs deo je upravo jedne ovakve saradnje.

Zasnovan na interpretaciji univerzalnih principa funkcionalnog grada u odnosu na specifične topografske i geografske osnove i socio-ekonomske uslove Novog Sada, plan predlaže izgradnju novog modernog grada na obali Dunava, pored istorijskog jezgra. Ponovo Pantović u Srbiju upućuje poruku modernog pokreta: CIAM-ovski urbanizam, koji pored modernosti funkcionalnog i for-



13-12 Milorad Pantović, G. T. J. Kajper, Žan Bosi i Oto Klaus, Konkurs za regulaciju Novog Sada, 1937. Izvor: Arhitektura urbanizam, Beograd, 38 (1966), 62-63.

malnog rešenja, prepostavlja modernost i na nivou politike koja je njime implicirana. Sumarno, kako smo već pisali u prethodnim istraživanjima, osnovi novog urbanističkog sistema, koji predlažu Pantović i njegove kolege, su CIAM-ov suprapolitički urbanistički red, pravedna politika komunalnog života, ravnoteža opštih i posebnih interesa, javnog i privatnog poseda, odnosno sinteza individualiteta i zajednice.<sup>163</sup>

U svetu državne politike i njene reprezentativne arhitekture, međutim, prevladali su programi drugačiji od onih kojima je stremio Pantović: u kulturnoj politici, ideja izgradnje elitističkog programa Državne opere prevladala je programe kakav je bio Dom kulture za rekreaciju, odmor i kulturno uzdizanje urbanog radnog čoveka, a socijalni programi stanovanja za najšire slojeve stanovništva, koje je u osnovi trebalo da rešava novosadski plan, supstituirani su grandioznim idejama za masovni spektakl Olimpijade u Beogradu. Sam Pantović se u Beograd, konačno, vraća 1939. godine, i učestvuje u tada raspisanom međunarodnom konkursu za zgradu Državne opere na lokaciji parka Manjež, u Ulici Kralja Milana. I ovaj arhitektonski konkurs pokazuje svu suprotstavljenost ideja i politika perioda pred rat, koja se može videti po njegovim rezultatima. Kako piše istoričar arhitekture Zoran Manević: „U ovom ne-realnom konkursu nagrade su bile odraz političkih realnosti.“<sup>164</sup> Nagrade i priznanja na konkursu dobili su predstavnici ne samo različitih idejnih opredeljenja već i predstavnici svih zemalja koje su učestvovali na konkursu, ali je, u krajnjem ishodu, preporuka za izvođenje data glajhšaltovanom projektu italijanskih arhitekata (Paskvale Maraboto, Luigi Orestano, Dante Tassoti, Luigi Va-

gnetti i Carlo Rende), u stilu tada dominirajućeg monumentalnog modernizovanog klasicizma, karakterističnog za arhitekturu nacističke Nemačke.

Ipak, na marginama izabranih radova, u kategoriji nagrade van uslova konkursa, nalazimo od svega drugog prikazanog ponovo potpuno drugačiji, eksperimentalni, gotovo apstraktni modernizam Milorada Pantovića. Na osnovu tek nekoliko dostupnih skica projekta i šturih podataka objavljenih u prikazima konkursa, zaključujemo da se radi o konceptu fluidnog prostornog izraza, u kojem se preklapaju arhitektonski i urbanistički pristup projektovanju zgrade opere i otvorenog javnog prostora parka.<sup>165</sup> Naznačena arhitektura skeletne konstrukcije sa velikim transparentnim staklenim površinama foajea, široko se otvara prema parku u koji je smešteno gledalište, scenom na otvorenom, koje unekoliko podseća na njegov prvi objavljeni projekt Doma kulture u čeliku i staklu. Ovakav široki i ovoreni koncept transparentnosti bio je u samu predvečerje rata sasvim nemoguć, jer, kako epohu opisuje filozof Ernst Bloh (Bloch), „... tu se na ulici, na suncu ne događa ništa dobroga; otvorena vrata, širom raskriljeni prozor u doba su fašizacije pogibeljni (...) Širok prozor pun samog vanjskog svijeta treba jedno vanni puno privlačnih neznanaca, ne puno nacista; do poda staklena vrata prepostavljaju zbiljski sjaj sunca što gleda i prodire unutra, ne Gestapo.“<sup>166</sup>

Doba fašizacije, kao prethodnicu Gestapou, u Beograd donosi monumentalnu, masivnu arhitekturu od kamena koja odražava duh nove Nemačke. U maju 1938. na poziv Predsednika Jugoslavenske vlade Milana Stojadinovića, Beograd je posetio nemački



I3-13 Paskvale Maraboto, Luigi Orestano, Dante Tassoti, Luigi Vagnetti i Carlo Rende, Međunarodni konkurs za Državnu operu u Beogradu, 1940, ex aequo najviša nagrada na konkursu. iz *Umetnički pregled* (Beograd), 4-5, 1940, str. 144.



13-14 Verner Marh, Olimpijski kompleks na Kalemegdanu, 1940. Arhiv Jugoslavije.



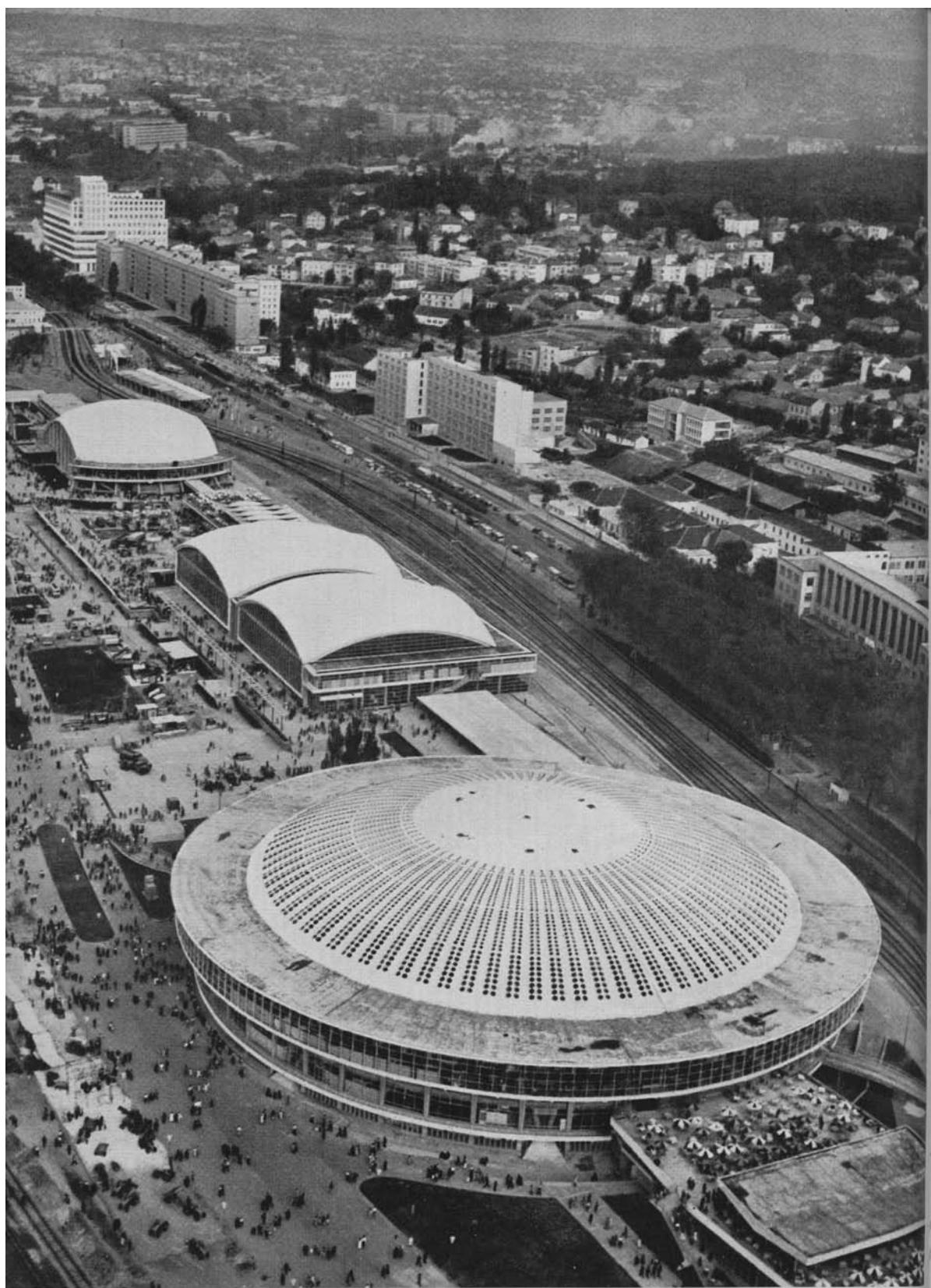
arhitekt Verner Marh (Werner March), graditelj olimpijskog kompleksa u Berlinu, direktor Tehničkog instituta na nemačkoj Rajhs akademiji za telesne vežbe i stalni referent vođe nemačkog sporta, da bi pribavio podatke za studije o najracionalnijoj raspodeli i broju sportskih postrojenja za građenje olimpijskog stadiona.<sup>167</sup> Tokom godine usvojen je Marhov predlog izgradnje Sportskog polja u Donjem gradu koje bi obuhvatilo stadion za 50.000 gledalaca, plivački stadion za 15.000 gledalaca, zatvoreno plivalište i Visoku školu za telesno vaspitanje sa vežbalištima, kao i podizanje Vojničko-sokolskog stadiona na Banjici. U julu 1939. godine Marh je u Ministarstvu građevina predstavio projekte, koji su potom dopunjeni i konačno prezentovani 1940. godine. Pored Sportskog polja u Donjem gradu, olimpijski kompleks je predviđao izgradnju Panteona, Etnografskog muzeja i drugih objekata u Gornjem gradu, uz potpunu rekonstrukciju tvrđave i uvođenje saobraćaja u kalemeđanski prostor.<sup>168</sup>

Olimpijski stadion trebalo je da bude izgrađen do leta 1941. godine, da bi bio svečano otvoren za proslavu punoletstva i krunisanje Petra II Karađorđevića, 6. septembra 1941. godine, ali njegova realizacija nije ni započela. Na prvu vest o planiranju izgradnje stadiona, koja je objavljena u zagrebačkim dnevnim novinama, a na predstavku Udruženja graditelja u Zagrebu, već je septembra 1938. godine reagovalo Ministarstvo trgovine i industrije, apelujući da se projekt poveri jugoslovenskim stručnjacima, a ne strancu.<sup>169</sup> Protesti i snažno suprotstavljanje Marhovom angažmanu usledili su i od strane beogradskog Kluba arhitekata i njihovog predsednika arhitekte Branka Maksimovića koji je oštro javno osudio državnu upravu zbog dovođenja nemačkog arhitekte.<sup>170</sup> Uprkos protestima, konačni projekt bio je usvojen i izložen na velikoj izložbi „Nova nemačka umetnost građenja“ na Beogradskom sajmu, koju je 5. oktobra 1940. godine otvorio Knez Regent, u prisustvu Predsednika vlade Jugoslavije, čitavog njegovog kabinet-a i gradske kulturne elite. U velikom Marhovom perspektivnom prikazu kompleksa, datiranom avgusta 1940. godine, nad ušćem Save u Dunav dominira kupola Panteona, koja nedvosmisleno podseća na kupolu *Große Halle* u Berlinu, koju je projektovao Albert Šper. Mesto pogleda na levoj obali Save, u prvom planu crteža, predstavljeno je u svom idiličnom mitskom prirodnom stanju vode, obale i zelenila, bez ikakve naznake prelaska Beograda na ovaj teren – na perspektivi se ne vidi niti most, niti sajmište (inače, mesto na kojem je crtež prvi put predstavljen javnosti). Marhov projekt, zapravo, anticipira geopolitičku mapu nakon kapitulacije Jugoslavije, kada, nepunih godinu dana kasnije, reka Sava postaje ratna državna granica između dve asimetrično i nasilno stvorene nacionalne države: okupirane Srbije i Nezavisne države Hrvatske, i kada Beograd zaista ostaje odsečen od leve obale Save i Zemuna. Istovremeno, crtež sakriva stvarnost koja nezaustavljivo kolonizuje mitski predeo prikazan na njemu. Upravo na mestu odakle arhitekt sagledava svoj grandiozni projekt, u stvarnosti se podiže tranzitni logor za smeštaj ratom pokrenutog stanovništva, naime, za prijem 120.000 Nemaca iz Besarabije, na njihovom preseljenju u Nemačku. Kako je navedeno u stampi, to je bila nova kolonija smeštena na 27 hektara pored Sajmišta,

„lepa i moderna, iako privremena, čista i dobro osvetljena električnom uličnom rasvetom.“<sup>171</sup>

Sa Drugim svetskim ratom čitava teritorija od Beograda, preko Save na Zapad postala je od 11. oktobra 1941. godine deo Nezavisne države Hrvatske. Napušteno i ispražnjeno Beogradsko sajmište, odsećeno od Beograda na teritoriji druge države, pretvoreno je, uz formalnu dozvolu NDH u koncentracioni logor, zvaničnog naziva *Judenlager Semlin* (Jevrejski logor Zemun), pod upravom Gestapoa.<sup>172</sup> Kako piše Aleksandar Lebl, logor na Beogradskom sajmu bio je jedini nemački koncentracioni logor u Evropi koji je nosio „rasno“ ime, kada je osnovan, specijalno za Jevreje, mada je u njemu neko vreme bio i jedan broj Roma.<sup>173</sup>

Adaptaciju sajmišta za logor izvodila je nemačka državna građevinska organizacija Todt. Pored spoljnog osiguranja ogradom od bodljikave žice visine 2m, postavljenom oko postojeće ograde, radovi u paviljonima su obuhvatili podizanje proste konstrukcije od dasaka za ležanje na nekoliko nivoa, zakucavanje talpi preko polupanih prozora i ožidivanje tek nekoliko peći. Radna snaga na ovim poslovima bili su Jevreji muškarci dovođeni na rad iz logora u Topovskim šupama, koji su bili smešteni u adaptiranom paviljonu broj 5 i izolovani ogradom od bodljikave žice, od ostalih paviljona. Jevrejske žene i deca smeštani su u najvećem paviljonu broj 3, gde je, po nekim procenama, na oko 5.000m<sup>2</sup> bilo zatočeno i do 5.000 osoba. Romi su bili smešteni u paviljonu broj 2. U četvrtom paviljonu bila je logorska kuhinja, u Zadužbini Nikole Spasića logorska bolnica, a paviljon Turske bio je pretvoren u kupatilo i mrtvačnicu. U centralnoj kuli bila je smeštena jevrejska uprava logora, dok je nemačka komanda logora preuzela upravnu zgradu sajma.<sup>174</sup> Kako beleži istoričar Milan Koljanin, u periodu od 8. decembra 1941. godine, do kraja aprila 1942, u logoru na Beogradskom sajmištu zatočeno je ukupno oko 7.000 osoba. Uslovi života u logoru su bili nesnošljivi, ne samo zbog gladi i izrazito hladne zime, već, kako David Albahari piše, zbog same nesnošljivosti tog „mesta koje ne ponižava samo svojom neljudskošću, već i potpunom izloženošću Beogradu koji ih, sa druge obale reke, nemo posmatra“. <sup>175</sup> Posle interniranja i streljanja većine jevrejskih muškaraca, zatočenih u logoru Topovske šupe, tokom leta i jeseni 1941. godine, usledilo je „Konačno rešenje jevrejskog pitanja“ u okupiranoj Srbiji, odnosno, masovna likvidacija svih jevrejskih logoraša, uglavnom žena, dece i starijih ljudi sa Sajmišta, koja je izvršena u periodu od marta, do maja 1942. godine. Logor je potom reorganizovan kao *Anhaltslager Semlin* (Prihvati logor Zemun), odnosno kao tranzitni logor (*Durchgangslager*) za smeštaj zatočenika – srpskih patriota koji su se suprotstavljali okupaciji komunista, zarobljenih partizana iz Hrvatske i Bosne, zatočenika prebačenih iz drugih logora u NDH – pre njihovog slanja na prinudni rad u Nemačku i Norvešku. Maja 1944. godine, upravu nad logorom na Beogradskom sajmištu je preuzeila hrvatska policija (Glavno ravnateljstvo za javni red i sigurnost NDH), da bi već u julu mesecu, s obzirom na nesigurnost mesta izloženog bombardovanju saveznika i blizine teritorije pod kontrolom jugoslovenskog Narodnooslobodilačkog pokreta, logor bio konačno rasformiran. Gotovo svi objekti sajmišnog kompleksa



I3-15 Milorad Pantović sa konstruktorima Brankom Žeželjom i Milanom Krstićem, Beogradski sajam, 1957. Jugoslavija br. 15, Beograd, 1958, str. 124.

sa, izuzev upravne zgrade, paviljona Italije, centralne kule i Spasićevog paviljona, porušeni su u savezničkom bombardovanju, od aprila, do septembra 1944. godine. Po procenama koje iznosi Koljanin, oko 10.000, od ukupno 32.000 logoraša interniranih u tranzitnom logoru, izgubilo je život na Beogradskom sajmištu.

U svojoj kratkoj sedmogodišnjoj istoriji, Beogradski sajam je od centralnog mesta modernosti, na kojem se sagledava privredni prosperitet i napredak nauke i tehnike epohe, postao mesto sloma prosvetiteljskog projekta modernosti i središnja tačka Holokausta u Srbiji. Tamna strana modernizma pokazala se baš tu, na sajmu, koji je blještao žuto-plavom svetlošću sa centralne kule i čija je iluminacija zasenjivala poglede Beograđana, omogućujući nesmetan prodor industrije rata u izložbeni prostor i u krajnjoj konsekvenци, u uslovima rata, smeštanje logora u centar grada.

U planu rekonstrukcije Beograda, koji je izradio u mesecima pred sam rat, Milorad Pantović uopšte ne prikazuje kompleks Beogradskog sajma, već na čitavoj teritoriji leve obale Save i Bežanijskog polja prikazuje pejzaž voda, zelenila i bašti, kroz čije središte prolazi pravolinjska brza saobraćajnica, pravo iz zone hotela u centru grada, preko Save, na zapad. Ako je poznato da je studija rađena za potrebe sajamske izložbe turizma, neminovno se postavlja pitanje šta je to što Pantović projicira kroz izostav-

ljanje kompleksa sajma na planu. U nedostatku pouzdanih dokumenata, i ovo i druga pitanja koja otvara ovaj plan ostaju otvorena. Ipak, moguća interpretacija može se izvesti iz koncepta koji Pantović jeste ostvario, ali tek u kompleksu novog Beogradskog sajma, izgrađenog 1957. godine.

Ako su svi njegovi projekti iz 1930ih ostali šturo zabeleženi tek kao trag emancipatorskog mišljenja, novo Sajmište, koje jestе realizovano dvadeset godina kasnije, daje, kako Pantović kaže, rešenje životne forme „jednog novog gradskog kompleksa koji izrasta iz potrebe našeg doba i koje ono zahteva, to jest, stvaranje jednog novog gradskog centra ... (koji) treba da postane jedan novi gradski organizam koji će preko cele godine biti korišćen kao kulturni i sportski centar grada (...) novi gradski instrument ima za cilj da aktivira stanovnike grada i da im pruži sportsko i kulturno uzdizanje, koje treba znatno da utiče na život stanovnika i da igra odlučujuću ulogu u promeni načina života stanovnika grada.“<sup>176</sup> Čini se da ove Pantovićeve rečenice nisu tek slučajni odjek onih kojima je 1935. godine govorio o programu centralnog gradskog Doma kulture ili namera koje je prikazao u konkursu za Sajmište 1936, već da se u ovoj refleksiji može tumačiti čitav rad jednog arhitekta, moderniste, čija su putovanja stalno stremila istom cilju, mestu lične slobode u velegradu.