

ka autentičnoj arhitekturi

kristijan norberg — šulc

„Danas se ne može postati arhitekta a da se nije prošlo kroz iglene ušice moderne umetnosti.“

S. Giedion

Razne struje i pravci koji zasnivaju »postmodernu« arhitekturu imaju zajedničku tačku: traženje značenja.

Tokom poslednjih decenija ne samo da smo videli našu okolinu napadnutu zagađenjem i anarhičnim porastom gradova, nego smo videli i da nestaju svojstva koja su omogućavala čoveku da bude slobodan i da sudeluje, što se za mnoge izrazilo osećanjem života »lišnog smisla« i »otuđenjem«.

Izraz »značenje«, očigledno, podrazumeva nešto što ne može da bude kvantifikovano. Čovek se ne poistovećuje s količinama nego s vrednostima koje idu s one strane obične korisnosti. Kao umetnost, arhitektura se uvek zanimala za ova svojstva. Pri svemu u tome, danas se, izgleda, zaista zaboravila umetnička dimenzija arhitekture. Jednoličnost okoline jedan je od vidova tog stanja; sva mesta liče sve više i više jedno na drugo i gube ono što je u prošlosti činilo od njih *genius loci*. Ali, s druge strane, iskusili smo, takođe, mnogobrojne haotične sredine nemoćne da proizvedu »slike« zadovoljavajuće okoline. Jednoličnost i kaos jesu pojave na izgled protivrečne, ali, gledajući na njih iz veće blizine, primećujemo da su to veoma isprepleteni vidovi opštije krize koju možemo nazvati »nestankom mesta«. Ta neprisutnost uglavnom je tumačena kao jedna od posledica »poraza« moderne arhitekture. Protivdejtstvom, »postmodernizam« zahteva »značeću« okolinu i odbačuje funkcionalističku doktrinu arhitekture koja može da bude svedena na formalno izražavanje uslova praktičnog, društvenog i ekonomskog života.

Među raznim pokušajima koji su se suočili s ovim problemom, dva su posebno predstavljaka: pluralistička »složenost« Roberta Venturija i racionalistička »tipologija« Alda Rossija. U toku deset ili petnaest poslednjih godina, ova dvojica arhitekata imali su ulogu katalizatora za sveukupnost profesije, ne samo svojim polemističkim ostvarenjima, nego i svojim napisanim izjavama koje objašnjavaju i opravdavaju njihove postupke. Polazište Venturija jeste reakcija protiv jednoličnosti, i on je govorio u prilog složene arhitekture koja izražava sve »bogatstvo i dvosmislenost modernog iskustva«. Obrnuto, Rossi se buni protiv slobodne raznolikosti i hoće povratak na tipične suštinske oblike koje svi mogu da razumeju. Tako, za isti problem, dvojica arhitekata predlažu potpuno suprotna rešenja. Uopredna studija može ipak da donese elemente korisne za bolje razumevanje sadašnjeg traganja što se tiče značenja arhitekture. U svom uvodu za nedavno Venturijevo delo, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Vicent Scully pojašnjava Venturijev postupak: »On nam otvara oči za ono što se stvarno događa u Sjedinjenim Državama, i gradi, polazeći od običnih, raznorodnih, serijski proizvedenih struktura, čvrstu arhitekturu koju podliže na razinu umetnosti.« Drugim rečima, umesto da uzme za polazište idealnu sliku »boljeg sveta«, Venturi polazi od konkretnog iz svakodnevnog života. Tako on pretpostavlja »hibridne« elemente »čistim« elementima, neodređenost »jasnoći«, »izobličene« elemente »pravilnim« elementima, dvosmislenost »artikulaciji«, uopšte, odlučuje se za »oboje u isto vreme« pre nego za alternativu »bilo-bilo«, i propoveda »teško jedinstvo uključivanja pre nego lako jedinstvo isključivanja.« U svojoj knjizi, Venturi ilustruje ovaj pristup analitičkim studijama starih i sadašnjih građevina. Njegove analize služe da objasne opšta načela arhitekturne kompozicije, kao što su »doterivanje«, »prilagodavanje« i »menjanje«, koja opravdavaju njegovo zanimanje za »okolnosne protivrečnosti složene stvarnosti«. Uglavnom, Venturi želi »istančan kompromis između reda i okolnosti, spoljašnjeg i unutrašnjeg, privatnih i javnih funkcija«, i dodaje: »Zamisliti unutrašnjost polazeći od spoljašnjosti ili obrnuto, porađa nužnu napetost koja doprinosi arhitekturnom ostvarenju. Arhitektura se rada iz susreta spoljašnjih i unutrašnjih priloda kasnije upotrebe i prostora. Zid postaje arhitekturni događaj.« Svakako je jedna od velikih Venturijevih zasluga to što nas je podsetio na važnost zida, tamo gde arhitektura »ima mesta«. Tako je on otvorio put za stvarnije razumevanje arhitekturnog oblika. Za Venturija je osobito važno da upotrebi »uobičajene elemente«, aluzije na arhitekturu prošlosti. Tako, za njega, »poznate stvari videne u uobičajen-

nom kontekstu jesu različito zapažane kao nove ili stare.« Uvodeći uobičajene elemente, Venturi je bio začetnik struje nazvane »koranitim eklektizmom.« Ovaj izraz podrazumeva važnost veza koje postoje između značenja i »sećanja«. Koliko možemo o tome da sudimo, Venturi se poziva na dva tipa značenja: prostorno značenje koje je posledica međudejstva »unutrašnjih i spoljašnjih prisila« i »ikonografsko« značenje koje je određeno sećanjima. Pri svemu tome, on ne objašnjava prirodu prisila više nego sećanja, njegovi teorijski osnovi ostaju pomalo nejasni.

Ne tako davno, Venturi je uspeo da odredi arhitekturu »kao dekorisani zaklon.« Zaklon — prost ili složen prostor — preuzima funkcije, dok primenjeni ukras tumači značenje. On tvrdi da je svaka ikonografija koja se vezuje za sadašnji život, važnija nego prostorni odnosi i, za njega, »kada zapažate konstrukcije kao simbole u prostoru, a ne kao oblike u prostoru, pejzaž zadobija svu svoju kakvoću i značenje.« Venturi podvlači, isto tako, da ukrašen zaklon može da bude izgrađen modernim tehnikama, pošto struktura tada postaje »potka upotrebljiva za dekorisanje«.

Venturijeva ostvarenja ilustruju njegov pristup. Tako su planovi okarakterisani istančano međuzavisnim prostorima, menjanim odnosima spoljašnje-unutrašnje, svedjednako odgovarajući na složene funkcionalne zahteve. Često fasade sjedinjuju začudujuću kakvoću slike, s pojedinostima koje sugerišu veoma široku gamu sadržaja. Uglavnom, njegovu arhitekturu možemo da nazovemo »pluralističkom«. Ona se ne oslanja na idealne oblike nego izražava posebno stanje.

U radu *Arhitektura grada*, Aldo Rossi objašnjava svoj pristup arhitekturi, izlažući svoje »filosofske« osnove i praktična znanja. Naslov nam već daje obaveštenje o njegovoj nameri. Uzimajući grad kao polazište, on iznosi svoju italijansku gradsku ukorenjenost, razumevanje »zajedničke prirode arhitekture.« Međutim, uprkos svojoj marksističkoj obojenosti, on ne određuje grad društvenim i ekonomskim odnosima. Za njega, grad je arhitekturna stvarnost koja ima »stalnost« i »značenje«, spomenici koje on zaklanja služe kao žične tačke okolini i stvaraju gradski oblik. Tako on posmatra grad kao »umetničko delo« koje treba da bude analizirano i određeno.

Analiza je vođena po procesu »rastavljanja«, kojim je sveukupnost razlomljena na »gradske stvarnosti« (pre svega konstrukcije) koje su uobičajene od »komada« kao što su valjkasti stubovi, podupirači, zidovi-ploče, trouglasti i polukružni zabati, gredni mostovi, otvorene galerije i hodnici sa stubovima, prozori (uglavnom četvrtasti s krstastom podelom na okna), ravne ili kupaste krovne konstrukcije, ili poluloptaste kupole. »Rastavljanje« je ostvareno na način više teorijski nego primenjen. Suprotno Venturiju, Rossi ne predstavlja analizu određenih primera, nego dolazi do svojih elemenata jedino »rasuđivanjem«. Ovi elementi vraćeni su potom na najosnovnije tipične oblike. Arhitektura se rada iz »sabitranja« tih »komada«, proces koji u Rossijevim ostvarenjima izgleda apsolutno čist, u stvari, on izbegava »sve što je preinačivo« — međuprožimanja i vezivanja — i smešta elemente jedne pored drugih bez ikakve naknadne mogućnosti međudejstva. Da ne bi narušio idealnu prirodu kompozicije, on zanemaruje dekoraciju i veoma brzo prelazi na sastav materijala. On dolazi do arhitekture krajnje jednostavnosti, utemeljene na tipičnim elementima koji različitim kombinacijama rađaju obrađene tipologije. Ostvarenja proizvedena tim procesom mogu da izgledaju kao arhetipovi slika, za koje se smatra da predstavljaju samu »suštinu« arhitekture. Doista, Rossi tvrdi: »Tip je sam koncept arhitekture, to jest ono što je najbliže njenoj suštini.« Navodeći Quatremerea de Quincyja, on podvlači ideju da tip nije konkretan »model« kojeg valja oponašati, nego opšti koncept zajednički mnogobrojnim ostvarenjima.

Taj koncept tipologije predstavlja važan napor ostvaren radi ponovnog davanja značenja arhitekturi. U stvari, to nas podseća da je arhitektura prošlosti uglavnom bila zasnovana na raznovrsnom korišćenju tipova. Ali, koliko možemo o tome da sudimo, Rossi i njegovi učenici nisu razvili tu ideju na uverljiv način. Poreklo tipova nije objašnjeno i, prema tome, njihovo značenje ostaje nejasno. Mada se izraz *locus* javlja često u Rossijevom radu, struktura i karakter mesta nisu istraženi. To ga sprečava da dotakne problem prilagodavanja određenog tipa specifičnim lokalnim okolnostima. U stvarnosti, tipovi služe kao čvrsti »modeli« koji (uprkos Quatremereovom upozorenju) učestvuju u mehanicističkoj *ars combinatoria*. Na uopšteniji način, Rossi određuje arhitekturu kao »samostalnu« disciplinu, iako tvrdi, isto tako, da je ona »sastavni deo čoveka.« Samostalnost, očigledno, počiva u onoj *ars combinatoria* koju smo upravo prizvali, ali njene veze s ljudskim životom nisu objašnjene. Ono što je najmučnije u Rossijevoj knjizi jeste, u stvari, potpuno odsustvo čoveka. Platonsko poreklo Rossijeve teorije očigledno je; ono što on traži jeste bezvremenska suština koja određuje značenje individualnog fenomena. Za ovaj pristup on se nadahnio francuskim teoretičarima prosvetiteljstva, koji su ga, isto tako, naučili metodi rastavljanja na elemente i njihovom razvrstavanju. Izgleda, dakle, opravdano nazvati njegov pristup »racionalističkim«.

U ovom traženju značenja za arhitekturu, stavovi Venturija i Rossija zasnivaju dva zanimljiva pokušaja. Dok Venturi nastoji da razna svrhovnosti sadržane u svakom stvarnom stanju, Rossi traži »večnu istinu«. Venturi je »pragmatičar« i konkretan, i neposredno koristi iskustvo prošlosti. Rossi je »racionalista« i apstraktan, i deluje u idealnom svetu u kojem se iskustvo ne uzima u obzir. Venturi »prilagodava« unutrašnje i spoljašnje prisile, utvrđujući međuzavisnost različitih delova konstrukcije, dok Rossi okuplja potpuno nezavisne »komade«. Naše porađenje pokazuje da možemo optužiti svakog od njih za pristrasnost i da, u tom smislu, mogu da budu čak »opasni«. »Složenost i protivrečnost« lako se izrođuju u novo površno tumačenje oblika, a tipologija dovodi do jalovog shematizma. Tako ponovo ostaje da se učini kraj haosu i jednoličnosti, a iz tog moramo da zaključimo da je postmodernizam propao na ta dva plana.

Da bi se prosudilo ono što su dali određeni Rossijevi i Venturijevi doprinosi, potrebno nam je, očigledno, zaokruženi razumevanje važnosti koju dobija značenje. U meri u kojoj smatramo da je sadašnje stanje vezano za pretpostavljen »poraz« moderne arhitekture, takav korak mora da sadrži analizu ciljeva i sredstava modernizma od njegovih početaka.

DVA VIDA MODERNE ARHITEKTURE

Uglavnom, kritičari koji su bili upućeni na modernu arhitekturu, stavili su naglasak na koncept funkcionalizma. »Moderna arhitektura« i »funkcionalizam« često su sinonimi, što podrazumeva da je moderni pokret pre svega bio obuzet korisnošću i delotvornošću. Izvesni kritičari išli su čak dotle da tvrde da je on bio u službi »vladajuće kapitalističke sile« i da je »državao arhitekturu«. ²⁰ Pogledajmo, onda, šta prekrija koncept »funkcionalizma«. Reč nije imala isti smisao za sve, i konceptu »funkcionalno« data su više ili manje široka tumačenja, koja su katkad prekrivala jedno fizičke i praktične funkcije, i koja su, pored toga, uključivala ponekad psihološke i kulturne činioce. ²¹ Pri svemu tome, najvažnija tačka nije definicija »funkcije« kao takve, nego njenih odnosa s arhitekturnim oblikom. Tako je slogan »oblik sledi funkciju« uglavnom prisutan kao »načelo« funkcionalizma, podrazumevajući logičko izvođenje oblika polazeći od potreba koje se mogu kvantifikovati i od postojećih sredstava. Konceptualni proces vraća se tada na to da »s do-tera« oblik prema skupini »datosti«. ²² Očigledno je da takav pristup ne vodi računa o »složenosti« i o »protivrečnostima«, i ako podržimo da je značenje skup kvalitativnih odnosa između različitih pojava, funkcionalizam može zbliziti da bude smatran odgovornim za sadašnji »nestanak mesta«. Ili je stvarni uzrok, možda, u opštijoj filozofiji života koja se krije iza funkcionalizma. Jer, volja da se racionalise arhitektura ne nalazi nigde svoje opravdanje. Posledica verovanja u logičku i naučnu metodu uglavnom je ono što rukovodi našim pristupom stvarnosti od veća prosvetiteljstva. U toku dva poslednja veka, analiza i »previdanje« vladali su u stvarni svim ljudskim poduhvatima. I tako se, malo-pomalo, izgubio iz vida stvarni izgled našeg svakodnevnog sveta, a s njim i smislo egzistencijalnog značenja. Max Weber zapazio je veoma rano da je racionalizam podrazumevao *razočarenje*.

Ali nije pravilno staviti znak jednakosti između »funkcionalizma« i »moderne arhitekture«. U spisima preteča modernog pokreta, reč »funkcionalizam« ne pojavljuje se, i kada ističu nužnost racionalnog ili naučnog pristupa, oni očajljivo dodaju da ta usmerenost jeste samo jedan od vidova moderne arhitekture. Godine 1935, Gropius je pisao: »Racionalizacija koja je za mnoge jedno od glavnih načela nove arhitekture, u stvari je samo njen pročišćujući pokretač... dugo od njenih načela jeste estetsko zadovoljenje ljudske duše, koje je isto tako važno kao i materijalno zadovoljenje.« ²³ Čak i za Miesa Van der Roeha, »arhitektura zavisi od stvarnosti, ali njeno pravo polje delatnosti jeste u semantičkom sadržaju.« ²⁴ Naročito je marksista Hannes Meyer bio onaj koji je želeo da svede arhitekturu na njene »merljive« vidove: »Svaki predmet univerzuma jeste proizvod formule: funkcija upravlja ekonomijom. Svaka umetnost je kompozicija, znači nije funkcionalna. Svaki život je funkcionalan, dakle nije umetnički.« ²⁵ Može se zaključiti da je funkcionalizam bio samo jedan od vidova moderne arhitekture i verovatno ne najvažniji. Koji je, onda, bio dugi vid? Gropius i Mies potvrdili su nam da je prvi cilj bio »estetsko zadovoljenje« i »semantički sadržaj«. Drugim rečima, moderni pokret bio je pre svega *umetničke* prirode. Njegov zagovornik S. Giedion podržavao je da je moderan čovek, uprkos moći naučne misli, izgubio svoj pravi odnos s okolinom u kojoj živi. To udaljevanje najpre se ispoljilo kao oblik umetnosti, i arhitektura se oslonila na »devalvirane simbole«. ²⁶ »Uzvišeni ukus« XIX veka pozajmljivo je oblike istorijskih stilova da bi dao »self made man«-u industrijskog društva »humanistički alibi«. Čovek je tako postao rasprsnuta ličnost. On je usvojio ciljeve i sredstva prosvetiteljskog veka za svoju misao, ali njegova osećajnost nije uspeła da nađe jednako vredno značeće opravdanje. Prema tome, on se izrazio površnim tumačenjem motiva koje je Henri van de Velde označio kao *laž oblika*. U početku, moderni pokret bio je negodovanje protiv te »devalvacije«. Giedion je podvukao u više navrata da je cilj ovog pokreta bio da premosti »prazninu između misli i osećajnosti«, i da ponovo osvoji jedinstvo ljudske ličnosti. I dodavao je: »pri svemu tome, bila bi osnovna, zabluda verovati da samo društvena i politička promena može učiniti da nestane sadašnja nelagodnost čoveka, posledica praznine koja se stvorila između misli i osećajnosti pre više od jednog veka.« ²⁷ Čovek je imao, pre svega, potrebu da bude ojačan arhitekturom i umetnošću, koje su nove, »časne« i značeće. Bila je dužnost moderne arhitekture »da izrazi emocionalni sadržaj tog razdoblja.«

Problem je bio izražen konkretnim izrazima i, prenesen, pre svega, zahtevanjem »novog staništa«. Na Međunarodnoj izložbi dekorativnih umetnosti u Parizu, godine 1925, Le Corbusier je načinio demonstraciju »duha« novog veka ne poučnom kompozicijom ili simboličnim spomenikom, nego predstavljajući kuću uobičajenog tipa za čoveka s ulice, koju je krstio »paviljon novog duha«. Očigledno, po njemu je »novi duh« bio neposredno vezan za ljudske i društvene probleme doba. Može da izgleda iznenadujuće i čak neshvatljivo našem sadašnjem, do krajnosti politizovanom društvu, to što je moderni pokret dotakao te probleme umetničkim izrazima. Pokret je prosto priznao da je bila iluzija verovati u to da bi se mogla osvojiti stvarna napredovanja racionalističkim planiranjem. Napredovanja moraju biti proizvedena samim životom, to jest dubokim osećanjem da se pripada univerzumu. To je ono što je nagnalo moderni pokret da odbaci apstraktnu nastavu koju daju *akademije*, i da povlasti »vizuelnu vezbu« i »nastavu praksom«. U stvari, uvodna predavanja Bauhauisa imala su za predmet razvoj »posmatranja, emocije i uobrazilje«. ²⁸ I kada je Moholy-Nagy nastavio poduhvat u Chicagu, odabrana deviza bila je »Zamišljati za život«. Na opštem planu, može se reći da je moderni pokret želeo da razvije *uobrazilju* čoveka. »Savremena arhitektura morala je da se poslužiti teškim putem. Kao i kad je reč o slikarstvu i skulpturi, morala je ponovo da pade od nule. Morala je ponovo da osvaja najosnovnije stvari, kao da ranije ništa nije postojalo.« ²⁹ U tom smislu treba da shvatimo i Roehov slogan »Manje jeste više«, i možemo da podsetimo na ove Brancusijeve reči: »Jednostavnost nije svrhnost u umetnosti, nego se stiče do jednostavnosti uprkos sebi, primičući se istinskom smislu stvari.« U novom staništu, ono što je ostvareno jeste jednostavnost ove vrste.

Pri svemu tome, ciljevi pokreta nisu bili ograničeni na prebivalište. Giedion je definisao drugu etapu razvoja moderne arhitekture kao »humanizaciju gradskog života«, a treću kao ispoljavanje »novog monumentalizma«, to jest stvaranje arhitekture koja je simbol društvenog, komemorativnog i zajedničkog života čoveka. ³⁰ Godine 1954. on dodaje četvrtu etapu – »novi regionalizam« – izjavio je da, pre nego što bi utemeljio i najmanji plan, arhitekta je morao da prouči način života *mesta*. ³¹ Danas, gradska sredina, simbolični ili izražajni oblik i lokalni karakter postali su prvenstveni ciljevi, ali većina je zaboravila da su oni već činili deo zahteva modernog pokreta. Četiri ujedinjene etape sačinjavaju ono što je Giedion nazvao »novom tradicijom«, to jest razvojem koji ostvaruje »skrivenu sintezu« težnji našeg doba. ³² Može mo dodati i to da je Giedion bio jedan od prvih koji je zahtevao zaštitu naše istorijske očevine. Posle rata, on se pobunio protiv razaranja starih kuća u svom rodnom gradu Zurichu, i možemo takođe da podsetimo na to da njegova knjiga *Space, Time and Architecture* počinje raspravom o onim istorijskim pojavama koje je on smatrao za »sastavne činjenice« razvoja moderne arhitekture.

U više navrata, pioniri modernog pokreta izjavili su da je »nova zamisao prostora« ³³ bila sredstvo da se ponovo ujedinje misao i osećajnost. Može izgledati suvišno da se još jednom spomene dobro poznata epizoda, ali, na nesreću, ta zamisao novog prostora teži da se izgubi u sadašnjoj zbrci. Po svemu sudeći, cilj je bio da se vizualizuje u isto vreme slika otvoreno i dinamičnog univerzuma i novi ideal ljudske slobode. Uopšte, »otvoreni plan« morao je »pružiti prostor« modernom životu u svoj njegovoj složenosti i protivrečnostima, što nema sasvim isto značenje kao i potpuna propustljivost, hvaljena od vulgarizatora moderne arhitekture. Ali otvoreni plan zadovoljava samo jedan od vidova nove zamisli prostora. Svaki plan ima potrebu da se ostvari, a s obzirom na to je Mies van der Rohe razvio svoju teoriju »očigledne konstrukcije«. govoreći: »Struktura je kostur celine koji omogućava da se oslobodi plan. Bez tog kostura plan ne bi bio oslobođen nego haotičan i, prema tome, zakrčen.« ³⁴ Očigledna konstrukcija podrazumeva da je arhitektura sposobna »da sazna šta hoće da bude«, da upotrebimo reči Louisa Kahna. Ali vulgarizatori su je nagnali da se izrodi u modularnu shematizaciju. Udruživanja otvorenog plana i očevine konstrukcije zadovoljavaju zahtev za novom zamisli prostora.

Shvatamo da se moderni pokret od početka zanimao za problem značenja. Kada je Giedion upotrebljavao reč »osećajnost«, mislio je, sasvim očigledno, na istinski odnos sa u potpunosti značećom okolinom. »Kult minuluma«, koji karakteriše mnoge od modernih ostvarenja, izražavao je tako želju za povratkom na nešto čisto. Naporedo, moderni pokret prihvatio je nauku i tehnologiju kao nužna i korisna oruđa. Kao »pročišćujući pokretač«, racionalna analiza morala je da da objektivnu osnovu novoj okolini. Pioniri su, međutim, postali svesni da bi sama misao rodila svet lišen smisla. Misao mora da nađe svoje nadahnuće, a samo život jeste izvor pravog nadahnuća. To je odvelo moderni pokret do toga da definiše svoje ciljeve konkretnim izrazima okoline.

Sadašnja kritika moderne arhitekture dokazuje da su rezultati bili manje uverljivi nego objavljeni ciljevi i sredstva. Iako moderni pokret nije »žrtvovao« arhitekturu, nestanak mesta je stvarnost. Izvan dela najnadarenijih oživotvoritelja ovog pokreta, rezultati su bili naročito okarakterisani jednoličnošću i novim prikazivanjem devalviranih (modernih) motiva. Naše izlaganje o oba vida moderne arhitekture omogućava nam da lako shvatimo šta se dogodilo. Jednoličnost okoline rođena je iz delimične prevlasti »funkcionalističkog« pristupa, dok je vizuelni haos rezultat površnog razumevanja umetničkog vida. Drugim rečima, nestanak mesta dogodio se zato što moderni pokret nije uspeo da ujedinje misao i osećajnost.

Naša analiza pokazala je da su Venturijevi i Rossijevi pristupi bili isto tako ukorenjeni u tu prazninu. Tako Venturi gaji umetničku stranu i vezuje se za izraz svrhnosti koje ne mogu da budu racionalisane. U celini, on obnavlja izvornu nameru modernog pokreta i u tome se upisuje u »novu tradiciju«. Ali, ipak, možemo videti u njegovoj teoriji »dekorisanog zaklona« pomireno prihvatanje praznine; pošto je zaklon funkcionalni i tehnički kostur kojem se dodaju značenja »na površini«. Naprotiv, Rossi ne pripada novoj tradiciji. Njegova idealisana arhitektura nema nijednu umetničku dimenziju nego predstavlja krajnje tumačenje racionalističkog pristupa. Očigledno, cilj je da se ide s one strane okolnosne logike funkcionalizma i da se utemelji apsolutni osnov. Radi toga, Rossi mora da napusti naš poznati univerzum i time njegova ostvarenja postaju ispoljavanje potpunog otuđenja u odnosu na život. ³⁶

Danas praznina između misli i osećajnosti izgleda okrivljena više nego ikad. Nekoliko »konceptualnih metodologija« sublimisale su funkcionalistički pristup, a »arhitekturna semiologija« svela je dimenziju značenja na obično pitanje navike i ukusa. Ako metode arhitekturne zamisli ne ulaze u naš predmet, semiologiji su nužni neki komentari.

Suprotno različitim pristupima koje smo prizvali, arhitekturna semiologija nije se razvila polazeći od prakse. Ona se pre pokazala kao metoda analize i kritike, to jest tumačenja. ³⁷

Kao takva, ona ipak može da bude važna za praksu i, doista, njen uticaj je već značajan, naročito u onom traženju značenja. Za semiologe, značenje je, pre svega, vid komunikacije, dakle problem *lingvistike*. Arhitektura »govori« i upotrebljava »znake« koji mogu da budu upoređeni s rečima i s rečenicama govornog jezika. Jedan od najubedljivijih branilaca arhitekturne semiologije, Charles Jencks, objašnjava taj pristup na sledeći način: »Ljudi vide arhitekturno ostvarenje s obzirom na drugo, ili s obzirom na sličan predmet; u stvari, kao metaforu.« ³⁸ Drugim rečima, smisao konstrukcije je u njenom »nalikovanju« na nešto drugo. Prihvata se da je to istina za konstrukciju primljenu kao celina ili za njene razne delove. Jencks govori tako o građevinama koje liče na »mermerni uštipak«, na »nagomilane televizore« ili na veliki crni klavir, i o kupoli koja ima izgled »lukovice«. Deo ili celina građevine igraju ulogu znaka ili »značećeg« koje je vezano za »označeno«, i »govor arhitekture« je sistem tih znakova. Govor koji se utemeljava, pre svega, izborom i navikom, i koji može da bude primljen kao »kod« koji predstavlja specifično »kulturno opredeljenje«. ³⁹ Očigledno je da to podrazumeva opštu relativnost značenja, iako izvesni semiolozi ne isključuju postojanje »arhetipskih« znakova.

Po našem mišljenju, semiologija svodi problem značenja na jedan od njegovih najpovršnijih vidova. Ako značenje stvari (konstrukcija) podrazumeva njen odnos s drugim stvarima, očividno je da taj odnos ide mnogo s

one strane istovetnih »izgleda«. Vrč ima odnos s vodom i vinom, no i pored toga ne liči na tečnost! A ipak možemo da shvatimo njegovo »značenje«. Dakle, ne počinjemo time što vidimo stvar s obzirom na drugu ili na metaforu. To je pojava dobro poznata filosofima koji su se udubljavali u probleme značenja i tumačenja. Tako Gaston Bachelard kaže: »Metafora ne bi trebalo da bude više nego slučajnost izraza i opasno je praviti od nje koncept. Metafora je lažna slika.«⁴⁰ Bachelardova opaska sugerše da semiologija nije možda dovoljna da se objasni govor, naročito poetski govor, i on misli da umetnosti mogu da ne budu shvaćene kao »govori«.

Uopšte, on nije siguran da zna da li se mnogo dobija time što se hoće zasnovati arhitekturno tumačenje na metodi pozajmljenoj od drugog područja. Možemo, takođe, dodati da se semiologija ne bavi stvarno značenjem u pravom smislu, nego se jedino pita o izvesnim mehanizmima komunikacije. Kao karakterističan izraz praznine između misli i osećajnosti, ona svodi dimenziju i značenje na jedan od svojih utilitarnih vidova.

Moderni pokret htelo je da načini od arhitekture deo našeg svakodnevnog univerzuma, da bi pomogao tako čoveku da nađe nov egzistencijalni osnov.

On u tome nije uspeo zato što nije umeo da razume strukturu tog univerzuma. Umesto da razvije sjedinjen pristup stvarnosti, on je nastavio da razdvaja »umetnost« od »nauke«. Njegovi filozofski osnovi ostali su neodređeni, a kakvoća njegove prozvodnje bila je jedino funkcija zasebnog talenta svakog arhitekta. Ne rešavamo problem ako prihvatimo prazninu između misli i osećajnosti kao nepopravivu stvarnost, a ne prihvatajući je, izdajemo izvornu nameru pokreta. U početku je nova tradicija sigurnija, ali njoj je potrebna čvrsta infrastruktura da bi postala plodna. Jedini mogući osnov te infrastrukture je dublje razumevanje svakodnevnog univerzuma, čiji deo čine čovek i arhitektura.

ZNAČENJE ARHITEKTURE

Upotrebljavajući izraz »univerzum života«, pozivamo se na svakodnevni svet prirodnih stvari i ruketvorina, ljudske delatnosti i međudejstava koja se tu razvijaju.⁴¹ Da bi se opisala struktura tog univerzuma, potreban nam je nov oblik pristupa. Nije moguće upotrebiti naučne koncepte, jer nauka, po samom svom načelu, započinje apstrakcijom polazeći od date stvarnosti, da bi izvršila uopštavanja i utvrdila »prirodne zakone«. Naša namera je pre da otkrijemo jasnije prirodu onog što je neposredno dato, i naš opis, dakle, moraće da bude više konkretan nego apstraktan. Disciplina koja čini mogućim taj postupak je *fenomenologija*. »Vraćanje na same stvari« bio je zahtev prve fenomenološke struje, čiji je cilj bio da utvrdi »samu suštinu stvari«.⁴² Pri svemu tome, veoma dugo vreme, fenomenologija se bavila prve ontologijom i psihologijom, ne poklanjajući mnogo pažnje »okolini« kao takvoj.⁴³ Ono što nam treba je »fenomenologija okoline«, to jest studija »prostornosti« ljudskog univerzuma.⁴⁴ Opšti izraz »imati mesta« može da posluži kao polazište našem predmetu. Kada se nešto desi, kažemo da »ima mesta«. Taj izraz dokazuje da mesto čini sastavni deo našeg doživljenog univerzuma. Tako nemamo »život« s jedne strane, a »mesto« s druge, nego imamo posla s integralnom celinom. U tekućem rečniku, »mesto« označava vrstu »konkretnog« prostora, različitog od izotropnog matematičkog prostora, koji poseduje specifične osobine. Reč je isto tako korišćena da označi lokalitete koje je stvorio čovek. Na uopšteniji način, može se reći da *predmet-građa fenomenologije jeste priroda i struktura mesta* u njegovim odnosima sa »životom«.

Ne-ekvidovsku, konkretnu prostornost doživljenog univerzuma razotkriva naš svakodnevni rečnik. Tako, kada govorimo o nečemu, o konstrukciji, na primer, kažemo da je ona na tlu, *usred* drveća, *pokraj* brežuljka, *pod* nebom i, uopštenije, *u* pejzažu. Događaji prostorni odnosi pozivaju se u celini na kvalitativne razlike kao što su razlike između »gore« i »dole«. Možemo, takođe, da uhvatimo isti tip odnosa govoreći da se stvar *drži*, *uzdiže*, *širi*. U svim slučajevima naznačavamo na koji način ta stvar »jeste« u univerzumu. Prostorni odnosi moraju da budu ujedinjeni razumljivim konceptima. U našem kontekstu, korisno je uvesti »zemlju« i »nebo« kao opšte izraze.⁴⁵ Život se nužno odvija »na zemlji i pod nebom«, i on je u odnosu s opštim i specifičnim svojstvima svakog od ova dva kraljevstva.

Uopšte, zemlja se prostire ka vidokrugulju ili se diže prema nebu. Lokalno, ona podrazumeva stene, vegetaciju i vodu povezane po različitim kombinacijama. Nebo je manje dodirljivo, ali ipak ima svojstva kao što su boja, »visina« i kakvoća svetlosti. Zemlja i nebo sjedinjeni oblikuju »pejzaž«, koji je osnovni oblik konkretnog prostora.⁴⁶ Pejzaži su, očevidno, strukturisani i podrazumevaju mesta različitih priroda, kao što su doline, zalivi, rtovi, brežuljci, šumarci i proplanci. Sva mesta određena su stvarima koje imaju specifična svojstva. Već smo sugerisali da su svojstva tih stvari bila, pre svega, njihov položaj između neba i zemlje. One »su u univerzumu«, i odnosi koje taj položaj podrazumeva zasnivaju njihov identitet. Moglo bi se, takođe, reći da one »imaju univerzum«, želeći da se kaže da je univerzum stvari određen odnosima te stvari s drugim predmetima. Umesto da se razume stvar kao »nesavršen« odraz arhetipa u platonskom smislu, mi je određujemo kao tačku koncentracije ili sabiranja (*gathering* na engleskom) univerzuma. U stvarnosti, etimologija »gathering«-a jeste »thing« (stvar, predmet).⁴⁷ *Univerzum što ga stvar sabira jeste njeno značenje*, a značenje mesta određeno je (*be-dingt*) stvarima koje njemu postavljaju svoje granice. Značenje je, dakle, unutrašnje svojstvo sveta.

Kada tvrdimo da život »ima mesta« (događa se), podrazumevamo da čovek može da bude smatran za stvar (ili predmet) među ostalima i da je prostornost položaja u svetu vezana za prostornost konkretnog prostora. Izraz »imati mesta« označava tako mesta ili »središta« iz kojih polaze »ose« koje se razvijaju vodoravno u okolini, određujući konkretno polje svake ljudske delatnosti.

Međutim, život nema samo mesta na zemlji nego i pod nebom, što podrazumeva kvalitativno različit pravac vertikalnosti.

Iz toga proizilazi da je najprostiji model »egzistencijalnog prostora« čoveka horizontalni plan presečen vertikalnom osom.⁴⁸

Baš kao i »egzistencija«, čovek je sasvim očevidno, nešto više nego stvar među stvarima. On je, takođe, u svetu kao »afektivnost«, »razumevanje« i »govor« i u svom svojstvu »da bude sa« drugim ljudima.⁴⁹ Ne može se razumeti univerzum života ne vodeći računa o njegovim strukturama, koje povezuju čoveka s drugim »elementima«. Izraz »afektivnost« označava ovde

trenutno duhovno stanje koje je osnovna veza između čoveka i njegove okoline, »razumevanje« uključuje isto tako znanje kao i druge praktične ili intelektualne sposobnosti, »govor predstavlja otkrivanje i prenošenje značenja, a »biti sa« odnosi se na strukturu društvenih i zajedničkih odnosa. Moramo da podvučemo da se svi ovi izrazi primenjuju na osnovne strukture doživljenog univerzuma, gde čovek obrazuje deo pre nego vid »ljudske prirode«. Tako je izbrisana suprotnost između subjekta i objekta, a globalna fenomenologija okoline postaje moguća.

Egzistencijalne strukture takođe imaju prostorne konotacije. »Afektivnost« podrazumeva da se čovek *poistovećuje* sa znakom raspoznavanja ili originalnošću okoline, »razumevanje« da se *orijentiše* u prostoru, »govor« znači da *izražava* prostornost svog položaja, a »biti sa« da *dell* tu prostornost s drugima. Mogli bismo, takođe, reći da se on poistovećuje sa stvarima koje zasnivaju okolinu, shvatajući njihova značenja, i da se orijentiše s obzirom na njihove prostorne odnose, nalazeći se »ispod« ili među njima. »Afektivnost« i »razumevanje« su međuzavisni vidovi položaja čoveka u svetu i pokazuju osnovno jedinstvo koje postoji između misli i osećajnosti.

Za naš predmet, »govor« je posebno zanimljiv. U svom svojstvu ljudskog »govora«, *arhitekturna ostvarenja otkrivaju prostornost doživljenog univerzuma*. To »otkrivanje« ima dva vida. Prvo, svaki put kada »ima mesta«, pretpostavlja da ima raspoloživo prostora za ono što se odvija. Nemačka reč *einraumen*, koja znači »dati mesta za« i »smestiti«, dobro tumači taj vid. U početku, *einraumen* je značilo osloboditi proplanak u šumi, ali moglo je takođe značiti *podizanje ograde*. U svakom od slučajeva, ponuđeni prostor ocrtan je granicom koja mu određuje originalnost ili značenje. U drugom vidu, međutim, obračamo se fabrikovanjem granicama. Sastavljena od konkretnih »stvari«, granica/međa materijalizuje događajnu originalnost. Ujedinjenje ispunjenog prostora i materijalizacija tog događajnog znaka zasnivaju mesto.

Mesta čine deo raznih doživljenih situacija. Očigledno je da su najvažniji oblici globalnosti. Koristeći rečnik Louisa Kahna, možemo nazvati te oblike »ljudskim organizmima«. Kao »kuća«, »škola«, »dućan«, »crkva«, »trg«, ili »ulica«, mesto postaje zaklon organizma.

Svaki organizam zahteva zasebnu prostornost. Podesnost njegovog karaktera veoma je važna, jer simboliše »afektivnost« svojstvenu tom organizmu. Međutim, prostornost organizma zavisi takođe od prostornosti njegove lokalizacije, mesta gde je usađen. Mesto koje je stvorio čovek mora, prema tome, da bude shvaćeno kao organizam koji je bio prilagođen konkretnoj lokalizaciji »na zemlji i pod nebom«. Možemo iz toga da zaključimo da mesta poseduju strukturu koja je u isto vreme opšta i okolnosna.

Arhitektura je stvaranje tih mesta. Ona ispunjava prostor i materijalizuje mu karakter. Mesta koja ona stvara su zakloni ljudskih organizama. Tako ona čine deo *tipologije*. Drugim rečima, tip predstavlja prostornost suštinske oživljene situacije. Kao takav, tip je apstrakcija, ali u zasebnom ostvarenju on je »konkretizovan« i postaje komad ili određena građevina. Grad je sistem tih konkretizacija ili, ako koristimo Kahnov rečnik, mesto »okupljenih organizama«. Opis strukture mesta, tipičan ili poseban, treba da bude sačinjen izrazima prostornog reda i materijalizovane originalnosti, to jest izrazima »topologije« i »morfologije«. —Valja podvući da su ti vidovi međuzavisni i da ne mogu biti odvojeni, ako to nije u analitičke svrhe.

Topologija se bavi prostornim redom i uključuje problem stvaranja prostora za organizme. U datom ostvarenju, ona je sinonim zasebne »prostorne organizacije«. Ako isključimo izgrađen karakter, topologija se bavi apstraktnijim vidovima strukture mesta. Međutim, ona ne raspravlja o prostoru matematičkim izrazima, nego istražuje svojstva i mogućnosti »doživljenog« ili »konkretnog« prostora. Polazište je model egzistencijalnog prostora, to jest pojmovi »središta« i »osa«. Definicije prostornih elemenata i međudodnosti priređeni su malo-pomalo kao i analiza njihovih generičkih tipova. Kao primere topoloških tipova možemo navesti neogeometrijska okupljanja farmi i sela (u obliku grozda, u liniji, u pojasu), osmu simetriju rimskih trasa, zračicu potku baroknih planova i »otvoreni« i neuhvatljivi prostor moderne arhitekture. Ono što je naročito važno u topološkom opisu je razlikovanje između »spoljašnjeg« i »unutrašnjeg«. Uopšte, topologija je zasnovana na prostornosti »razumevanja«, koju smo nazvali »orijentacijom«. Psihološka orijentacija podrazumeva »sliku okoline« koja omogućava prostorno razumevanje.⁵⁰ Topologija koristi načela *Gestalt* teorije i geometrije kao korisna oruđa.

Morfologija se zanima za »kako« arhitekturnog oblika i, u datom ostvarenju, konkretizuje se »artikulacijom oblika«. Prostorna organizacija može da bude materijalizovana na razne načine i s obzirom na originalnost arhitekturnog oblika koji je uglavnom određen načinom na koji ona »jeste« između neba i zemlje. Ovde reč »oblik« predstavlja dobro poznate »elemente« konstrukcije: pod, zid i krov (ili tavanicu). Njihovo udruživanje zasniva ono što smo nazvali *prostornim granicama*.⁵¹ Tako je morfologija zaokupljena artikulacijom tih granica u njihovoj moći definicije specifičnog karaktera okoline. Morfologija postavlja pitanje: *Kako će konstrukcije da se drže, uzdižu, prostiru, otvaraju i zatvaraju?* Glagol: »držati se« podrazumeva odnos sa zemljom, glagol »uzdizati se« odnos s nebom, a glagol »prostirati se« odnos s vidokrugom, glagol »otvarati« i »zatvarati« prizivaju odnos spoljašnjost-unutrašnjost. »Držati se« materijalizovano je obradom temelja i zida. Masivni i možda konkvani temelji vezuju konstrukciju za tle, dok naglašena vertikalnost teži da je »oslobodi«. Vertikalne uzlazne linije i oblici (kao čipkasta silueta) izražavaju aktivan odnos s nebom i želju za svetlom. U stvari, vertikalnost i religiozna težnja uvek su bili povezani. Odnos spoljašnjost-unutrašnjost protumačena je naročito obradom otvora primenljivanih u zidu. Zid je tako susret neba i zemlje, a prostorna značenja doživljenog univerzuma materijalizovana su u tom susretu.

Facade su tradicionalno podeljene na tri dela: prizemlje ili podzemlje vezano za zemlju, poslednji sprat ili mansarda povezana s nebom (kao »zabat«), a između njih glavni nivo (*piano nobile*) koji je pravo područje čoveka. Zanimljivo je primetiti da je deo vezan za tle veoma često izostavljen u crkvama, dok je poslednji sprat često sveden na dimenzije pomoćne mansarde u klasičnim palatama. Tako se dva organizma izražavaju artikulacijom zida. Uostalom, može se takođe podvući da postoji izvestan broj isto tako osnovnih odnosa između sokle i krovnog venca, koji tu opet zavise od tipova topologije mesta. Ali građevina nije samo između neba i zemlje u izrazima horizontalnih ritmova i vertikalnih napona. »Zemlja« i »nebo« podrazu-

mejavu, takođe, konkretna svojstva, kao sastav materijala i boju. Za morfologiju, međutim, materijalizacija je svačena kao da je *konstruisana struktura*. Konstrukcijom, originalnost postaje zbiljska stvarnost. Za Grke, reč *tehne*, tehnika, značila je, u stvari, učiniti da se nešto pokaže onako kako bi trebalo da bude, to je onaj pojam koji je ponovljen u konceptu Kahnove »nadahnute tehnologije«. Uopšte, morfologija se zasniva na prostornosti »afektivnosti« koja s spihološkog stanovišta podrazumeva poistovećenje s okolinom. Iz tog razloga, arhitekturna oblika je osnovno svojstvo doživljenog univerzuma.

Tipologija, topologija i morfologija sačinjavaju »govor arhitekture«. Cilj tog govora je da tumači prostornost ljudskog univerzuma u izgrađenim oblicima. To tumačenje se obavlja kumulativnim procesom. Kao stvar, konstrukcija »okuplja svet«. Valja nam razumeti da ono što je okupljeno jesu zemlja i nebo, ali takođe čovek u njegovim odnosima sa stvarima i u njegovom svojstvu »da jeste sa« drugim ljudima. Može se takođe reći da ono što je okupljeno jeste *nastanjen pejzaž*. To sakupljanje ostvaruje se »vizualizacijom« »komplementarnošću« i »simbolizacijom«. *Vizualizacija znači da je prostornost (red i originalnost) okoline podvučena ili objašnjena arhitekturnim postupkom*. Komplementarnost podrazumeva da sagrađena stvar dodaje nešto što »je nedostajalo« u okolini, pomalo kao što se usaduje »veštačka oaza« u pustinju. Najzad, simbolizacija ima za predmet da prenese »univerzum učinjen razumljivim« s jednog mesta na drugo. Još u pradavna vremena, čovek je otkrio osnovu strukture doživljenog univerzuma, naročito mesta koja su bila smatrana za »sveta«. Arhitekturnim govorom, on je mogao da prenese svoje znanje središtima koja je stvorio i koja su postala svetionici civilizacije koji okupljaju. Međutim, simbolizacija ne znači da je arhitekturni oblik »znak« u semiološkom smislu. Kao »predmet«, ona je u univerzumu na izvestan način i postaje tako *imago mundi*.

Korišćenje uobičajenih elemenata ili navoda iz prošlosti proizilazi očigledno iz simbolizacije. Navod podseća na okupljanje (ili kompoziciju) sveta koje je već bilo ostvareno, i podrazumeva pribegavanje stečenom iskustvu.

Tako prihvatamo da izvesne kompozicije, bilo da je reč o prostornim organizacijama ili artikulisanim oblicima, ostaju važeće tokom cele istorije. Navod je tada upotrebljen da uklopi konstrukciju u opšti ili lokalni kontekst. Pri svemu tome, da bi se postigla ta težnja, on mora *da pripada* toj novoj konstrukciji, što znači da mora da se poziva na način na koji se ta nova konstrukcija upisuje između neba i zemlje. Ako je navod proizvoljno »prilepljen«, on ostaje nesavremen. Kada vizualizuje ili dopunjava novu kompoziciju, postaje značeci i pokazuje da je biti u univerzumu uvek nova i stara situacija.

Struktura mesta, naime »dimenzije« u kojoj »ima mesta« (odvija se) život, jeste *genius loci*. Po drvenom rimskom verovanju, svako biće imalo je svog *geniusa*, svog duha zaštitnika. Taj duh imao je moć da učini da se rode biće i mesta, on ih je pratio od rođenja do smrti i određivao njihov originalnost. *Genius* je, tako, odgovarao onome što stvar jeste. Ali ne treba da prevodimo *genius* kao »suština« u platonskom smislu izraza, nego da ga definišemo s obzirom na svet kojeg stvara. Na taj način oslobađamo koncept mesta idealističkih i relativističkih krajnosti i činimo od njega deo žive stvarnosti.

Čovekova je potreba da se slaže s *geniusom* mesta gde se odvija njegov život. Dužni smo da se vežemo »prijateljstvom« s okolinom, ako hoćemo da nađemo svoju životnu ravnotežu. Stanovnici pustinje moraju da imaju sličnosti s beskrajnim peščanim prostranstvom i palećim suncem, dok oni nordijskih šuma moraju da vole maglu, sneg i ledene vetrove. Takvo »prijateljstvo« obeležava doživljenu okolinu kao *značecu*. Podudarnost između spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta je, tako, utemeljena, što znači da je čovekova *psiha* zasnovana na razumevanju (u izvornom smislu engleskom *understanding*) značeci stvari koje je okružuju. Kada su stvari tako »shvaćene«, one postaju bližnje, svet postaje *jedan* svet i čovek nalazi svoj identitet.

Prijateljski odnos s okolinom podrazumeva poštovanje mesta. »Oslušivali« smo mesto i pokušali da razumemo njegovog *geniusa*. Jedino tim načinom i možemo da mu damo novo (ili staro) tumačenje, i da mu pomognemo da se u potpunosti ostvari. »Stvaralačko prilagođavanje«, kojega ovo pretpostavlja, trebalo bi da ponovo postane osnova arhitekturne prakse, što je nekada bilo. Analičko i naučno razumevanje nije dovoljno za tu nameru, baš kao ni semiološko tumačenje arhitekturnog oblika. Potreban nam je nov fenomenološki pristup koji razume stvari s obzirom na ono što one sačinjavaju. Poštovati *genius loci* ne znači »zamrznuti« mesto i poreći istoriju. Naprotiv, to označava da je život u svakom trenutku *ukorenjen* i da je istorija nešto više od niza slučajnosti.

Vezati se prijateljstvom s mestom znači brinuti se za to mesto. Brinuti se za njega podrazumeva »voditi brigu o njemu«, što u našem kontek-

stu treba da bude shvaćeno kao stvaralačko prilagođavanje. Prava arhitektura je arhitektura staranja. Arhitektura staranja je nužno arhitektura *sudelo-*vanja. U meri u kojoj je globalnost osnovna egzistencijalna struktura, mesto je uvek nešto što delimo s drugima. »Sudeloovati« znači »imati udela«, to jest deliti zajedničku vrednost. Meso je jedna od tih vrednosti za deljenje, za združivanje, i arhitektura sudelovanja može da bude određena samo terminima mesta. Mesto je, u stvari, upotrebljeno za određivanje našeg identiteta, to je ono što činimo kada izjavljujemo »Ja sam Rimljanin« ili »Ja sam Njujorkčanin«. Biti na zemlji i pod nebom znači biti lokalizovan, i čovekov identitet vredi jednako kao i identitet mesta. Imati mesto zajednički, znači posedovati zajednički identitet (ali ne istovetan, »to jest pripadati zajednici«). Mesta koja delimo su različite dimenzije i obrazuju hijerarhiju »razina u okolini«. »Pejzaž«, »naselje«, »gradski prostor«, »građevina« i »unutrašnjost«, to su uobičajene reči koje upotrebljavamo da označimo te razine. ; k

Kada čovek pripada mestu kažemo da *ga nastanjuje*. Prvo, to znači da razume mesto, a drugo, da je sposoban da »konkretizuje« svoje razumevanje u izrazima arhitekture.

Prava arhitektura koja pomaže čoveku da ostvari svoje svojstvo stanovnika. Čovek stanuje kada gradi. Kao predmet, sagrađena stvar približava pejzaž nastanjen čovekom, koji tako može da upozna u potpunosti značeci život. »Značenje u arhitekturi« nije, dakle, problem komunikacije. Značenje u arhitekturi ostvareno je kada konstrukcija razotkriva prostornost doživljenog univerzuma. To obelodanjivanje zavisi od načina na koji arhitekturno delo jeste u svetu, to jest načina na koji se drži, uzdiže, prostire, otvara i zatvara u prostoru u konkretnom smislu i kao simbol. Kada arhitekturno delo otkriva prostornost doživljenog univerzuma, ono postaje *umetničko delo*.

KA AUTENTIČNOJ ARHITEKTURI

Svojom devizom »zamišljati za život«, moderna arhitektura htela je da donese odgovor na tu potrebu značenja. Svaki put kada nije uspeła, to je zato što nije umela da razume taj doživljeni univerzum i što je ponovo pala u kvantitativnu analizu i u formalizam. Pri svemu tome, ostvarenja nekih od njenih pokretača otkrila su autentičnu arhitekturu. Da se ne bi izgubila iz vida »nova tradicija«, važno je podsetiti na najvažnije doprinose.

Kada je Frank Lloyd Wright hteo da objasni svoj pristup arhitekturi, govorio je: »Ja sam dete Sjedinjenih Država, zemlje i prostora.« U toj rečenici sadržan je ceo doživljeni univerzum. Tu nalazimo sjedinjene ogromnost velikih američkih ravnica i »granicu« koja simboliše čovekovo osvajanje. Ali postoji, takođe, potreba za nastanjanjem i ukorenjivanjem. Na tom putu, Wright »je razorio kutiju« i preobrazio je kuću u jukstapoziciju vertikalnih i horizontalnih planova koji služe da orijentišu prostorno širenje i koji se umeću između neba i zemlje. On je uveo vertikalni dimnjak kojeg je postavio u središte da bi se kuća u isto vreme držala, uzdizala i prostirala. To središte takođe je značeci jezgro za otvoreni plan. Wright je pisao: »Za mene je to bila uteha što vidim vatru kako gori od dubina čvrste zidarije kuće.« Moglo bi takođe da se kaže da jukstapozicija planova vizualizuje otvoren prostor, dok je odvod dimnjaka njegova neophodna dopuna tačkom poistovećenja koju nudi.

Wrightov pristup svetu očigledno nije imao ništa zajedničko s posmatranjem i analizom evropskog racionalizma, bilo je to više neposredno iskustvo »značenja« – ili, da upotrebimo njegove sopstvene reči, »glad za stvarnošću«. A on je umeo da prenese to iskustvo u izgrađen oblik. Wright nije bio jedini u tom autentičnom pristupu arhitekturi. Mackintosh, Gaudi, Saarinen otac, Horta, Guimard, Olbrich i Behrens isto tako su umeli da saštave i prenesu univerzum života. Svi su jednako bili zaokupljeni svrhovnostima novog doba, ali su, s obzirom na njihove zasebne korene, došli do veoma različitih tumačenja. U početku modernog pokreta, mogli smo tako da vidimo dela koja su nosila obećanje ponovo nađenog jedinstva misli i osećajnosti, i pozdravili smo rođenje istinske *nove umetnosti*.

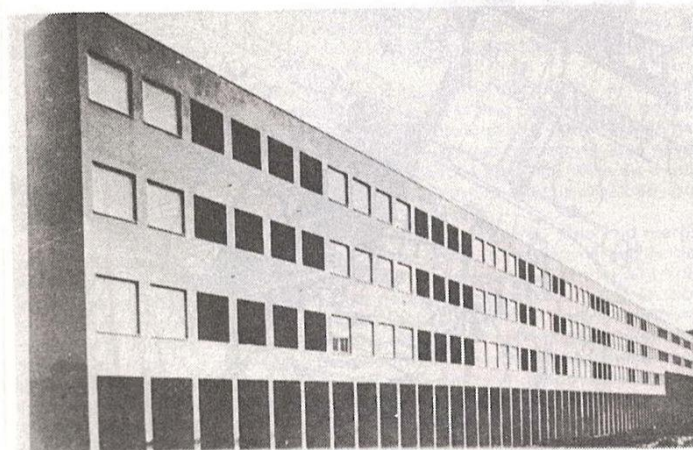
U toku druge etape tog razvoja, to jest između dva rata, nova arhitektura ipak je pretrpela preobražaj: postala je »međunarodna«. Umesto da uzme za polazište trenutno stanje, pažnja se tada usredsredila na definiciju novog govora arhitekture, opštijeg važenja. Corbusierovih Pet tačaka naročito su predtvaljači tog postupka. Njegovi *piloti* i *njegov prozor u dužinu* ovaploćuju nov način »držanja« ili »uzdizanja« konstrukcije, a njegov otvoreni plan isto tako je sasvim nov.

Piloti obezbeđuju produženje zemlje u isto vreme kada određuju građevinu kao prostornu organizaciju.

Tradicionalno zatvoreno prizemlje preobraženo je tako u »otvoreno mesto« čiji je opšti raspored vidljiv. *Prozor u dužinu* artikuliše taj aranžman ne škodeći otvorenom planiranju celine. Le Corbusier je razvio artikulaciju sledeći međudejstvo oblika čije su bogatstvo i složenost mogli »da uzbuđe osetljiva srca«. U svom radu *Ka arhitekturi*, jedan od njegovih čuvenih *Poziva* izražava tu svrhovnost: »Moja kuća je praktična. Zahvaljujem vam za to kao što bih mogao da zahvalim inženjerima železnice ili telefonske službe. Ali niste me dirnuli u srce. Zamislite trenutak da se zidovi podižu ka rajnu na takva način da sam time uzbuđen. Zapažam tada vaše namere. Bili ste prijatni, grubi, ljubazni ili plemeniti. Kamenje koje ste uzdigli je ono koje mi to kazuje. ... To je to, arhitektura.«

Veoma dobro shvatamo da bi bila greška odbaciti dela »međunarodnog« razdoblja modernog pokreta zato što nisu poklonila zasluženu pažnju lokalnim uslovima i tradicijama. Arhitektura je okolnosna i opšta, i arhitekturna ostvarenja mogu da imaju veliku vrednost čak i ako se nije vodilo računa o okolnostima. U stvari, prva ostvarenja Le Corbusiera, Gropiusa i Mies Van der Rohea izvlače svoju moć iz tog »isključenja«.

Uz sve to, nije bilo predviđeno da arhitektura bude ušančena isključivo u univerzalnost. Gropus je uvek odbacivao koncept »međunarodnog stila«, a Le Corbusier, u svojim poslednjim ostvarenjima, pokazao je rastuće zanimanje za lokalne i okolnosne činioce. Stvaranje autentičnih mesta pretpostavlja »ukorenjene« konstrukcije, to jest prilagođavanje opšteg posebnom. Potreba za sintezom između opštosti i posebnosti osetila se od tridesetih godina. Veliki pokretač te treće etape modernog pokreta bio je Alvar Aalto. Dolazeći iz zemlje koja je jako pod uticajem lokalnog karaktera. Aalto je od početka hteo da stvara modernu regionalnu arhitekturu. Da bi postigao taj cilj, on je preobrazio otvoren plan modernog prostora u složene organizme koji se otvaraju i zatvaraju kada se šire, tačno kao neprekidna potka šuma i jezera Finske. I on je vizualizovao u izgrađenom obliku način



Aldo Rossi. Stambeni kompleks Galarateze. Milano

na koji se uzdiže drveće i drže stene. Tako je Giedion govorio: »Finska je s Aaltom samo kuda on ide. Ona mu udahnjuje energiju koja oživljava celo njegovo delo. Ona je kao Španija za Pikassoa ili Irska za Jamesa Joycea.«¹⁴

U delima »treće generacije« modernih arhitekata, stvaranje autentičnih mesta proizvelo se. Danas nalazimo regionalno važeću modernu arhitekturu, i to u mnogobrojnim zemljama, od »finskih« ostvarenja Pietiaa do »britanskih« konstrukcija Stirlinga, od »flamanskih« tragova van Eycka do »germanskih« projekata Ungersa, prolazeći kroz »katalonske« pronalaskeske Bofilla i »američke« kuće MLTW. Trojica arhitekata zaslužuju posebnu napomenu tim povodom: Robert Venturi, Paolo Portoghesi i Jorn Utzon. Nećemo ponavljati ono što je već rečeno o Venturijevoj upotrebi »uobičajenih elemenata« i o njegovim idejama koje se tiču uloge zida, povlašćeno elementa u kojem arhitektura »ima mesta«, nego bismo hteli prosto da dodamo da su njegove teorije otvorile put istančanim tumačenju nove prostornosti.

Portoghesi se takođe zanimao za artikulaciju fasada, simbola položaja između neba i zemlje. Tako je on upotrebio krive zidove od tufa da bi kombinovao rimsku tradiciju s otvorenim modernim planom, i ukraio je zidove tog tipa obojenim vertikalnim trakama koje izražavaju način na koji konstrukcija izniče iz tla da bi primila svetlost s neba. Ipak, najvažniji doprinos Portoghesija je njegov pojam prostora zamišljenog kao »sistem mesta«, ideja koju je razvio na teorijskom planu u izrazima međudejstva prostornih »polja« i koju je konkretizovao u više zanimljivih konstrukcija.¹⁵

Jorn Utzon takođe je bio duboko zaokupljen ovim prostornim problemima.

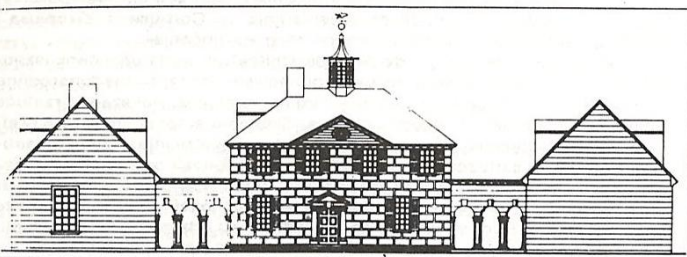
Njegova jukstapozicija čvrstih platformi i vazdušnih pokrivača otkriva istinsko razumevanje onog što znači biti između neba i zemlje.¹⁶ Ta jukstapozicija zasniva opštu temu u celom Utzonovom delu, temu koja je pri svemu tome menjana s obzirom na lokalne različitosti. Ideja ide s one strane metaforske stena i oblika. Njegova duboka originalnost je u tome što hoće da učini da se ponovo rode osnovne »dimenzije« arhitekture. U svojim platformama, Utzon ponovo daje život zemlji. Apstraktan kvalitet pada prvobitne funkcionalističke arhitekture ustupa mesto konkretnom tlu koje nudi čoveku osećaj sigurnosti i mogućnosti kretanja. Iznad svega, on ponovo daje pokrivaču njegovu prvobitnu funkciju da rađa prostor. Dok je modernizam prvog perioda sveo krov na apstraktni horizontalni plan, Utzonovi pokrivači simbolišu u potpunosti položaj čoveka pod nebom. U svojim projektima Utzon je koristio te opšte koncepte da bi stvorio autentična mesta koja su ponovo našla amblemski kvalitet »stvari« u svojim odnosima sa shvaćenim pejzažom.

Dok su arhitekti koje smo upravo naveli doprineli na značajan način razvoju novog formalnog govora, Lous Kahn dotakao je na filozofski način tu potragu za autentičnom arhitekturom. Mada je često predstavljao svoje ideje u obliku aforizma, one ipak zasnivaju povezanu »teoriju?« Tako se on oborio na probleme stvorenog prostora i materijalizovane originalnosti u izrazima prostornosti ljudskih organizama, tvrdeći: »Ako stvarate kraljevstvo prostora, dajte život organizmima.« Njegovo čuveno pitanje »Šta arhitektura hoće da bude« sažima celokupnost njegovog pristupa u jednostavnu formulu.

U svojim ostvarenjima i planovima, Lous Kahn pokazuje da njegov postupak vodi velikom bogatstvu i veoma širokoj raznolikosti prostornih i formalnih rešenja. On dt kazuje da istinska značenja arhitektura nije običan skup kodifikovanih »znakova« ili »arhetipskih elemenata«, nego otkrivanje prostornosti doživljenog univerzuma. To otkrivanje podrazumeva da je svako ostvarenje isto tako novo kao i staro. »Trudim se da nađem nove izraze za stare organizme«, govorio je Kahn. Na opštem planu, on je vezan za koncepte »otvorenog prostora« i »očevidne konstrukcije«, u tome pripada »novo tradiciji«.

Moderna arhitektura je živa. Njen osnovni cilj bio je da ispuni prazninu između misli i osećajnosti, što podrazumeva stvaranje mesta koja omogućavaju čoveku da se orijentiše. Arhitekti koji su učestvovali u ispunjenju tog zadatka ukinuli su apstraktno »planiranje« korenitog funkcionalizma da bi se oslonili na razumevanje i poštovanje okoline. U tome su i zadovoljili zahteva za značenjem. Moderna arhitektura je živa. Njen osnovni cilj bio je da ispuni prazninu između misli i osećajnosti, što podrazumeva stvaranje mesta koja omogućavaju čoveku da se orijentiše i da ponovo nađe svoj identitet. Danas smo u stanju da utvrdimo razliku između onih koji su istinski doprineli toj svrhovnosti i apstraktnog »funkcionalističkog« planiranja, odgovornog za razaranje naše okoline. Takođe smo razumeli da su racionalizam i materijalizam bili dva oblika otuđenja čoveka i da je autentična arhitektura podrazumevala više »povratak na same stvari«, što je poetski prilaz stvarnosti. Taj postupak uvek je bio koren moderne arhitekture i danas on ponovo dolazi na prvo mesto.¹⁷ U delima arhitekata kao što su Robert Stern, Stanley Tigermann, Michael Graves i Ricardo Bofill, arhitektura je ponovo postala okolnosna materijalizacija opšteg govora. Mada se dižu protiv izrođenog modernizma, ti arhitekti pripadaju novoj tradiciji i njihova umetnička ostvarenja, idu u pravcu te potrebe za značenjem.

Prevod s francuskog:
G. Stojaković



R. Venturi, J. Roud, D. Skot - Braun. Projekt velike kuće na selu. 1978.

Napomene:

- 1 »Koreniti funkcionalizam« predložio je C. Alexander u *Notes on the synthesis of form*. Cambridge (mar) 1964.
- 2 A. Venturi, *De l'ambiguité en architecture*, Paris, Dunod.
- 3 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966. *L'architecture de la cité*, Paris, l'Esquerre, 1981.
- 4 Venturi, *nav. delo*, str. 15.
- 5 *Isto*, str. 22.
- 6 *Isto*, str. 23.
- 7 *Isto*, str. 88.
- 8 *Isto*, str. 50.
- 9 C. Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*, 2nd ed. London 1978, str. 131. i sled.
- 10 F. Venturi, »Une définition de l'architecture comme abri decore«. *L'Architecture d'aujourd'hui*, 178.
- 11 Venturi: *Complexity... nav.*
- 12 Rossi: *nav. delo, mestimično*.
- 13 Rossi, *nav. delo*, str. 11.
- 14 Lično prikazivanje njegove teorije ostaje nejasno. Za dobar uvod videti E. Bonfanti: »Elementi e costruzione«, *Controspazio*, 1970.
- 15 Rossi, *nav. delo*, str. 33.
- 16 *Isto*, str. 31.
- 17 *Isto*, str. 13.
- 18 It has often been observed that the buildings of Rossi hardly allow for human life to »take place«.
- 19 In general see *Architecture rationelle*, Bruxelles 1978.
- 20 A. Lorenzer, H. Berndt, A. Lorenzer, K. Horn: *Architektur als Ideologie*, Frankfurt am Main 1968.
- 21 C. Norberg-Schulz: *Intentions in Architecture*. London 1964.
- 22 C. Alexander, *nav. delo*.
- 23 W. Gropius: *The New Architecture and the Bauhaus*. London 1935, str. 19.
- 24 Mies van der Rohe: »On Technology«. *L'Architecture d'aujourd'hui* 79.
- 25 H. Mayer: »Bauen«. *Bauhaus*, Vol. 2 nr. 4.
- 26 S. Giedion: »Napoleon and the devaluation of Symbols«. *Architectural Review* 11, 1974.
- 27 S. Giedion: *Space, Time and Architecture*. 5 th ed. Harvard 1967, str. 879.
- 28 L. Moholy-Nagy: *The New Vision*. New York 1947.
- 29 S. Giedion: *Architecture, you and me*. Harvard 1958, str. 29.
- 30 Giedion: *nav. delo*, str. 27.
- 31 Giedion: *nav. delo*, str. 138 i dalje.
- 32 S. Giedion: *Constancy, Change and Architecture*. Harvard 1961.
- 33 Gropius: *nav. delo*, str. 20.
- 34 C. Norberg-Schulz: »Rencontre avec Mies van der Rohe«. *L'Architecture d'aujourd'hui* 79.
- 35 Bazilika prvih hrišćana bila je nešto više nego dekorisani zakon.
- 36 Rossi potvrđuje negaciju života »takvog kakav je« i, sa totalitarnim ideologijama kao što je fašizam, stvarnost koja neosporno ima težinu za opšte sličnosti arhitekturnog izraza.
- 37 Videti J. Jencks, G. Baird (eds.): *Meaning in Architecture*. London 1969.

- Takođe C. Broadbent, R. Bunt, C. Jencks: *Signs, Symbols and Architecture*. New York 1980.
- 38 Jencks: *The Language*, nav. str. 40.
- 39 Jencks: *nav. delo*, str. 42.
- 40 G. Bachelard: *The Poetics of Space*. Boston 1964, str. 77.
- 41 Izraz *Lebenswelt* uveo je E. Husserl u *Die Krisis der europäischen Wissenschaften* (1936).
- 42 M. Heidegger: *Sein und Zeit* (1927). Uvod II, 7.
- 43 Ipak nalazimo važeće indikacije kod Bachelarda: *nav. delo* i u O. F. Bollnow: *Mensch und Raum*. Stuttgart, 1963.
- 44 C. Norberg-Schulz: *Genius Loci*. Milan 1979.
- 45 M. Heidegger: »Bauen Wohnen Denken«. *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954.
- 46 Norberg-Schulz: *nav. delo*.
- 47 M. Heidegger: »Das Ding«, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954.
- 48 C. Norberg-Schulz: *Existence, Space and Architecture*. London 1971, str. 21.
- 49 Heidegger: *Sein un Zeit*, nav.
- 50 Heidegger: *Die Kunst und der Raum*. St. Gallen 1969.
- 51 C. Norberg-Schulz: Louis I. Kahn, *Idea ed imagine*, Rome 1980.
- 52 Upotrebljavamo reč »slika« u smislu koji joj je dao Kevin Lynch.
- 53 »Granica nije ono na čemu se nešto zaustavlja, nego, kao što su Grci to ustanovljavali, ono počev od čega nešto počinje da ispoljava svoje prisustvo.«
- 54 Norberg-Schulz: *Louis I. Kahn*, nav.
- 55 M. Heidegger: *Hebel der Hausfreund*, Pfullingen 1957.
- 56 Norberg-Schulz: *Genius loci*, posebno poglavlje o Rimu.
- 57 P. Portoghesi: *Le inibizioni dell'architettura moderna*. Bari 1974.
- 58 C. Norberg-Schulz: »Bauen als Problem des Ortes«, *Anpassendes Bauen*, Munich 1978.
- 59 Ne možemo ovde da raspravljamo o načinu na koji unutrašnjost koncentriše i »objašnjava« »spoljašnji« svet, videti G. Norberg-Schulz: *Pieter de Bruyne and the Meaning of Furniture*, Ghent 1980.
- 60 F. L. Wright: *The Natural House*. New York 1954. Takođe: C. Norberg-Schulz: »La casa e il movimento moderno«, *Lotus*, 9.
- 61 Wright, *nav. delo*, 37.
- 62 C. Norberg-Schulz: *Casa Behrens*, Rome 1980.
- 63 Uglavnom videti Giedion: *Space, Time and Architecture*, nav.
- 64 Giedion: *nav. delo*, str. 620.
- 65 C. Norberg-Schulz: *On the Search for Lost Architecture*. Rome 1975.
- 66 J. Utzon: »Platforms and Palteaus«. *Zodiac* 10.
- 67 Norberg-Schulz: *Louis I. Kahn*, nav.
- 68 Naći ćemo uzbudljiv uvod u savremena stremjenja kod C. Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*. London 1978.



Hans Holajn Opštinski Muzej u Menhengladbahu, SR Nemačka 1972 - 1980.