

nekoliko karakteristika savremene slovenačke arhitekture — da li postoji (slovenačka) postmoderna

dušan blaganje ml.

Kad sam dobio ljubazan poziv da pišem o postmodernoj arhitekturi u Sloveniji, predložena tema me je unekoliko iznedalila. Naime, mislio sam da smo i mi u minulim godinama već uspjeli da raščistimo dileme vezane za ovaj postmoderne, pa se u takvom kontekstu više ne moramo baviti savremenom arhitekturom. A pošto, očigledno, nije tako, ne mogu izbeći a da na ovom mestu ne ponovim neke misli koje sam iskazao na jednom skupu u Beogradu polovinom decembra 1981. godine.

Uzrok za raspravu o postmoderni u arhitekturi star je pet godina. U knjizi, u čiji je markantni naslov uveo izraz »Post – moderna«, Čarls Džensk (Charles Jencks) je 1977. godine preciznošću onog koji pregleda mrtvace odredio mesto i vreme smrti moderne arhitekture: »... Sent Luis, Misuri, 15. jula 1972. godine u 15.32«. To je trebalo da se dogodi rušenjem naselja Pruitt-Ajgo (Pruitt-Igoe) Minoru Jamasakija (Yamasaki), američkog arhitekta rođenog 1912. godine, inače obožavaoca Mijesa Van der Roa (Mies Van der Rohe).

U istoj knjizi je Džensk suvereno, kako dolikuje modernom kreatoru istorije arhitekture, konstatovao da »... mnogo arhitekata prevazilazi modernu arhitekturu, bilo priređivanjem modernističkih stilova, bilo njihovim mešanjem s prethodnim.« I, kao što bi, s obzirom na njegove ranije pokušaje klasificiranja² zapravo trebalo očekivati, pritom nije mogao da se odupre iskušenju, pa je u novu pregradu sa zvučnim imenom koje je sam izmislio, strpao Venturija i Kurokavu, Lisijena Krola (Licien Kroll) i Herba Grina (Green), kao i Ralfa Erskina i Petra Ajzenmana (Eisenman) ili Čarlsa Mura (Charles Moore).

Talas rasprava o postmodernizmu podigao je upravo Džensk svojom spomenutom knjigom. A činjenica da je uspeo to da učini, sama po sebi svedoči o tome da su u vreme u kojem se radi u arhitekturi zaista postojale neke težnje koje su bile drukčije i samo prividno nove. Provokativni drveni stub Venturijeve biblioteke u Oberlinu, Ohajo (slika 1), mogao bi svakog površnijeg posmatrača da ubedi u izvornost načela prema kojem je neki element arhitekture parafraziran i s obzirom na različitost oblika, proporcije i materijala, i s obzirom na kontekst u kome se pojavljuje. Ipak, taj stub nije zapravo ništa drugo do manifestacija Semperove »Stoffwechseltheorie«, i u tom pogledu možda ne i najduhovitiji primerak svoje vrste. Uporedimo ga samo s Plečnikovim jonskim stubom na fasadi Narodne i univerzitetske biblioteke u Ljubljani (slika 2)!

Te rasprave su ponegde već davno izgubile svoju oštrinu, a kako još nisu sasvim zamrle, trebalo bi proveriti koliko su teze o postmoderni uopšte značajne i imaju li još odjeka. Da li je Džensk bio u pravu, ili smo naseli neprovereni domišljancima? Što nas više vremena deli od objavljivanja navedene knjige, sve se više čini da su oba Dženskovala stajališta, koja su u tolikoj meri karakterisala polje rasprave o arhitekturi u bliskoj prošlosti, pogrešna – prvo u potpunosti, drugo samo delimično.

Kako se s rušenjem naselja Pruitt-Ajgo srušio samo jedan od marginalnih, ali, na žalost, čestih ekscesa moderne arhitekture, tako ni revizija njenih stajališta nije donela nikakvu postmodernu arhitekturu. Arhitektura koju su kao takvu izložili Džensk i niz drugih dobrih dela raznih autora, koja zbog specifičnosti svoga govora o arhitekturi dobijaju ovakve ili drukčije attribute, nije ništa drugo nego logična evolucija i kontinuitet savremene arhitekture. S rušenjem Pruitt-Ajgoa ne samo da moderna arhitektura nije srušena, nego nije uzdrman nijedan od njenih temelja, uspostavljenih umetnošću evropskih pionira savremene arhitekture. Rušenje pomenutih građevina predstavlja samo nestajanje jednog od najsudbinskijih epifenomena u urbanističko-kapitalističkom društvu, odnosno koncepta parohije. Taj je koncept s Pruitt-Ajgom završio tamo gde je i započeo, dakle tamo odakle je uveden i u pro-

store drukčijih idejnosti, čak i u takve koji bi prvi morali da u njemu spoznaju iluziju tipa »arhitektura ili revolucija«.

Moderna arhitektura nastala je udaljanjem od stilova XIX veka. Ta udaljanja pojavila su se u srednoj Evropi početkom našeg veka. Među njima je najznačajnija programska odlučnost pokreta secesije i umetnička moć pionira moderne, pre svega Vagnera (Wagner) i Lusa (Loos), zatim našeg Plečnika i kasnije majstora iz Bauhauusa i drugih. Moderna arhitektura je, kao i svaka avangarda, nastala negiranjem poruka neposredne prošlosti, dakle arhitekture XIX veka. Nema, dakle, činjenica na osnovu kojih bismo mogli zaključiti da je moderna negirala, na primer, Sinkla (Schinkel), Sempera i pogotovu Fon Klencea (Von Klenze), ali je sigurno da se suprotstavila malogradanskoj građevinarskoj prosečnosti, »groblju stilova« i ornamentima u katalozima veletrgovina građevinskih materijala. Moderna arhitektura suprotstavila se *ekscesima* XIX veka, i to pre svega uspostavljanjem nekih suštinskih osobina svog arhitektonskog govora, kao što je, na primer, prostorni plan (»Raumplan«), korespondencija između arhitektonskog elementa, tipa i oblika i utilitarne i kulturne funkcije arhitekture, autentičnost materijala, sloboda organizacije prostora i forme itd.

I kao što svaka delatnost može imati svoje devijantne oblike, tako su se i u vreme moderne arhitekture morali pojaviti ekscesi prosečnosti, koji su pospešivali velikani kao što su, na primer, Le Korbizije (Le Corbusier), Teranji (Teragni), Džonson (Johnson), Tanž (Tange)...

Ne kao protivnik njihove arhitekture nego kao reakcija na devijantnu prosečnost, uspostavljanu i legalizovanu uvođenjem pojma »internacionalni stil«, razvio se najnoviji pravac u savremenoj arhitekturi, koji pre nego bilo šta drugo pokušava da različitim *umetničkim* sredstvima proverava sledbenike pionirskog dela arhitekture moderne i koji je u svojoj suštini podjednako pluralističan kao i celokupna arhitektura XX veka. Taj pravac u razvoju, u koji su s podjednakim pravom uključeni brojni dobri arhitekti u Spekturu razmišljanja od Rosija do Venturija, uz niz manje izvikanih imena, sačuvao je sve suštinske karakteristike onoga što nazivamo modernom arhitekturom – karakteristike koje smo delimično već spomenili. Pre svega, najnovija arhitektura nije negirala stvarne umetničke kvalitete moderne i nije se razvila u nešto što bi modernu iskorenilo i preraslo, u nešto što bi bilo postmoderno.

Istina je da se u nekim delima najsavremenije arhitekture pojavljuju istorijski elementi kakvih u onoj arhitekturi koju poznamo pod imenom moderne nema. Ipak, istorijski elementi pretežno se javljaju kao istrgnuti citati, ili čak samo kao akcenti u potpuno neistorijskim strukturama i kontekstima, koji su za shvatanje arhitekture mnogo značajniji od tih elemenata. Ali isto tako je istina da je među novijim delima sve više takvih koja se zasniavaju na proveru različitih ne sasvim razvijenih izdanaka pionirske moderne. Setimo se, na primer, odnosa između Ajzenmanovih (Eisenmann) porodičnih kuća i Ritveldove (Rietveld) kuće Šreder (Schroeder) u Utrehtu.

Lučano Semerani postavio je tezu³ da svaka arhitektura na neki način i u nekoj meri koristi arhitektonska dela koja su postojala pre nje, da nastaje citatima, referencama, montažom. Na veoma širokom spektru savremene arhitekturne estetike vidi se da ta dela ne stavljaju unapred nikakve estetske granice. Lepota je veoma zavisna od prisustva, odsustva i međusobnih odnosa strukturalnih karakterističnih dela koja imaju varijante osobine, odnosno kategorija lepog, kako ih je definisao Tatarkjevič (Tatarkiewicz)⁴.

Možemo, dakle, da govorimo samo o pojedinim različitim načinima izražavanja *savremene* arhitekture, čime u kritici arhitekture izbegavamo približnost i paušalnost, pomoću kojih je u određene krugove prodro Čarls Džensk svojim uspostavljanjem pojma modernizma. Ovo saznanje niti je novo, niti moje, pa zato u februaru 1981. u Veneciji nikog nije mogao iznenaditi jasno iskazan stav uglednog kritičara i teoretičara Manfreda Tafurija, koji je tvrdio da je »postmodernizam termin koji upotrebljavaju diletantski američki kritičari i neki podjednako diletantski evropski kritičari«⁵.

Te sam večeri prvi put razgovarao s Manfredom Tafurijem i dogovorio se s njim o njegovom kasnijem dolasku u Ljubljanu. Kada sam mu na pitanje gde, po mome mišljenju, spada Paladijev »San Đorđo Mađore«, pod kojim smo stajali, odgovorio da je to minirizam, malo se zamislio, pa odlučno rekao: »Ne, to je moderno«. Blago me odgurnuši, sporim pokretom ruke pokazao je bleštava svetla Venecije na drugoj obali kanala Đudeče i ponovio: »Pogledajte, kako je lepo. Sve to je moderno.«

Tafuri je bio u pravu. Kontinuitet evropske istorije arhitekture nije prekidan, pa treba da budemo svesni toga da su temelji onoga što se gradi danas zaista duboki – i čvrsti.

Da bismo bolje shvatili zbivanja u najnovijoj slovenačkoj arhitekturi, treba da poznamo makar osnovne crte njene pozadine. Celokupna slovenačka arhitektura, od vremena od kojeg o njoj govorimo kao o struci organizovanoj u domovini, čija su pokretačka snaga slovenački arhitekti – dakle, od osnivanja ljubljanske škole za arhitekturu 1920. godine nadalje – svim svojim osobinama svedoči o neobično visokoj meri specifičnosti i čak samoniklosti, kako u odnosu prema arhitekturama drugih jugoslovenskih naroda, tako i u odnosu prema arhitekturi drugih naroda uopšte. Za te specifičnosti slovenačka arhitektura, koja nikad nije sadržavala toliko izrazitog neoklasicizma kao srpska, i nije ni izdaleka imala tako razvijenu poznou modernu kao hrvatska, mora pre svega, zahvaliti pedagoškom i posrednom uticaju sasvim nekonvencionalne stvaralačke osobitosti jednog od početnika ljubljanske škole za arhitekturu, Jožeta Plečnika. Pri tome se, naravno, ne može zanemariti i značaj Ivana Vurnika, prvog učitelja te škole, urbanista koji je modernom mislio, a koji se kao arhitekt do svojih poslednjih dana zalagao za slovenački nacionalni stil u arhitekturi, čiji se elementi vide i u njegovim delima. Ostaje da se sasvim ispita koliko je na razvoj slovenačke arhitekture⁶ mogu da utiče delo nekih međuratnih arhitekata koji su obrazovani u inostranstvu (Šubic, Hus, Spinčič...). Kada se poznaju Plečnikov rad i učenje, u kojem su autorski reinterpretirane istorijske forme prekrivale izrazitu konceptualnost osnova i veoma moderna kompoziciona načela, i poštujući činjenicu da najbolji slovenački arhitekti starije i delimično srednje generacije potiču upravo iz njegove škole, može se tvrditi da je Plečnikov uticaj na noviju slovenačku arhitekturu najveći.

Autohtonost govora arhitekture koja je bila uspostavljena s Plečnikom nastavljali su i arhitekti starije generacije u Sloveniji, Plečnikovi učenici (Edvard Ravnikar, Boris Kobe, Marjan Mušič), kao i sledeća generacija, koja se počela afirmisati u pedesetim i naročito u šezdesetim godinama. Toj je

generaciji ostalo ime »srednja«. Od arhitekata koji u nju spadaju na ovom mestu posebno ćemo izložiti samo četvoricu: Otona Jugovca, Janeza Lajovica, Milana Miheliča i Savina Severa. Ovi arhitekti su, ne podležući uočljivim uticajima, svaki za sebe razvili sopstvena, saznanja, karakteristična i različita pravila arhitektonske artikulacije s idiolektom značajem. Osnovne karakteristike tih pravila kod Jugovca su specifičan način shvatanja problematike zadatka arhitekture. Pod njima se uvek podrazumeva kompleks pronalazaka koje tek treba izumeti, a koji zauzimaju sve ravni, od koncepta do detalja. Te osobine Jugovčeve arhitekture uočljive su u svakom njegovom delu, a ponajviše u njegovoj najnovijoj realizaciji. Kulturnom domu španskih boraca u Ljubljani (slika 3).⁸ Janez Lajovic je onaj koji je već vrlo rano počeo posvećivati potrebnu pažnju prostornom kontekstu u kojem realizuje svoju arhitekturu, što je dokazano, između ostalog, svojim hotelima u Kranjskoj Gori i kasnije u Bovecu, u kojima je došla do izražaja kvalitetna interpretacija regionalnih arhitektonskih karakteristika (slika 4). Postoji određena, naravno ne formalna, sličnost ishodišta kasnijih Miheličevih i Severovih dela. Ta srodnost ishodišta potpuno različitih arhitekture sastoji se u postavljanju konstrukcionih elemenata koji nemaju samo funkciju da nose, nego i da budu glavni arhitektonski elementi koji suštinski, ako ne i potpuno, određuju osnovne pojave osobine arhitekture (slike 5 i 6).

I mlada generacija slovenačkih arhitekata, koja je upozorila na sebe u drugoj polovini šezdesetih godina, nastavila je tradiciju samoniklosti, što svakako ne znači da su se udaljili od evropskih i svetskih tokova. Naprotiv, povećan protok informacija otvorio je slovenačku arhitekturu svetskim tokovima, koji su se u njoj i odrazili. Prva dela te generacije kao glavne osobenosti karakterišu snažna razuzdenost i plastičnost. To se može shvatiti kao sinteza mogućnosti razvijene tehnologije i tada veoma aktuelnih organističkih pogleda (metabolizam) na značaj gradova i arhitekture. Za tu sintezu je karakteristično da se i u domaćim projektima počela pojavljivati u makrostrukturnim dimenzijama.

Dela mlade generacije predstavljaju istovremeno i prvu odlučniju, ako ne čak i radikalniju, kritiku one arhitekture koja se samo drukčijim struktuiranjem površina i drugih građevinskih elemenata nije mogla odvojiti od svojih funkcionalističkih osnova i poći putem bržeg razvoja. A u slovenačkoj arhitekturi šezdesetih godina su funkcionalističke osnove bile prisutne samo kao dekontekstualizovani ostaci, koji su kao kanon čuvali samo prizmatičnost prostora kao preovlađujući zajednički imenitelj. Da bi generacija o kojoj se radi mogla zasnovati drukčiju arhitekturu, ona nije mogla pribeći pronalazanju novih i drukčijih arhitektonskih elemenata, nego je morala da donese drukčije shvatanje prostora. Za razliku od izvornog funkcionalističkog prostora koji je fluidan u horizontalnoj projekciji, ovde se upotrebljava prostor koji je fluidan u preseku, čime se suštinski utiče na promenu arhitektonske pojave (slika 7).

Ovaj nivo u razvoju novije slovenačke arhitekture brzo je prevaziđen i pojavio se pre svega kao put koji kod iste generacije vodi u dva različita kvalitativna pravca: specifičnom posibilitističkom »haj-tehn« (high tech) – (Studio 7) i izrazito individualnom kulturalizmom (M. Mušič), koji snažno izlaže najznačajnija ishodišta arhitekture, kao što su smerovi, vedute, simboličnost i metaforičnost oblika itd.

Kad je u drugoj polovini sedamdesetih godina počela da obraća pažnju na sebe, takozvana najmlađa generacija slovenačkih arhitekata bila je suočena s kvalitetnom i raznovrsnom produkcijom svojih starijih kolega po struci. Rad najmlađe generacije tesno je povezan s brzim razvojem domaće arhitektonske teorijske publicistike, koncentrisane u časopisima B – *Arhitektin bilten*. Već povećan protok informacija, u kojem relativno bliži strani gradovi (Venecija, Beč) dobijaju ulogu svetski značajnih oblasti proučavanja istorije arhitekture, počinje da zbližava kontekste slovenačke i ev-

ropske arhitekture. Poznavanje najsavremenijih svetskih tokova zato doprinosi rešenju polja domaćeg arhitektonskog diskursa.

Ako možemo zaključivati na osnovu razvoja grupe, okupljene oko časopisa AB, koja je 1981. godine samostalnim izlozama predstavljena u Ljubljani, Beogradu i Skoplju, najmlađa generacija, pre nego što se afirmisala sopstvenim delima, sa simpatijama je više nego na bilo šta drugo gledala na domaće interpretacije »haj-teha«. Međutim, već prva stvarnija sopstvena dela, koja su, uz neke realizacije, ipak uglavnom ostala na nivou projekata, svedoče o novim idejnim ishodištima, koja se razlikuju od prethodnih u opisanom razvoju novije slovenačke arhitekture. Ta ishodišta su pre svega semantiziranje prostornog konteksta i korišćenje užeg repertoara arhitektonskih elemenata u načinu gradnje, koji više nisu samo oblikovani elementi konstrukcije. Kao posebne vrednosti ispoljene su jasna tipologija građevina, morfološka racionalnost, čitljivost principa arhitekture kompozicije i skicirana polisemičnost zamisli. Istovremeno je isključena moguća prethodna pozitivna vrednost dekontekstualiziranih istoricističkih arhitektonskih elemenata, kao i samodovoljnog eksperimentisanja (primarnim) oblicima. Ovo oboje se retko koristi.

Uz nekoliko drugih autora iz redova najmlađe generacije, pre svega treba izdvojiti kvalitetna dela dveju autorskih grupa koje se već više godina s velikim uspesima pojavljuju na konkursima. Jednu od njih, s afirmisanim i objavljenim radovima, čine arhitekti iz projektanskog biroa »Kraški zidar« u Sežani (Marko Dekleva, Matjaž Garcaroli (Garzarolli), Vojteh Ravnikar, Egon Vatovec), koji imaju nekoliko veoma značajnih realizacija koje su imale šireg odjeka. One su im 1979. godine dunele nagradu Prešernovog fonda i republičku nagradu »Borbe«.

Drugu od spomenutih autorskih grupa čine arhitekti Jurij Kobe i Aleš Vodopivec. Njihov rad treba pobliže upoznati, pošto je zbog činjenice da se, osim zgrade Opštine u Novom Mestu, radi o (još) nerealizovanim projektima, on široj javnosti, na žalost, još nije dovoljno poznat. U ovim okvirima on je zanimljiv pre svega kao ilustracija gore navedenih teza o karakteristikama arhitekture najmlađe generacije.

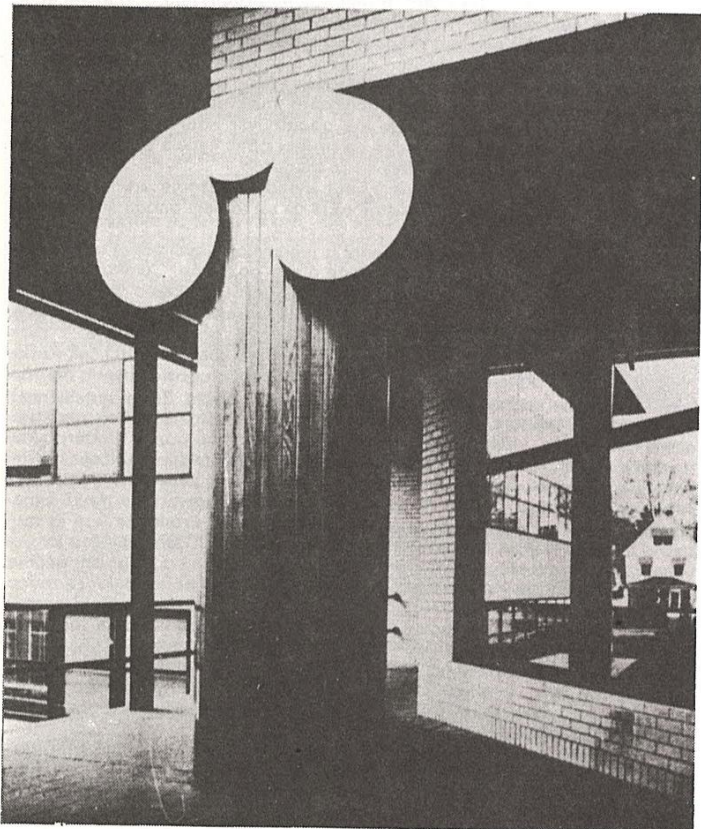
Na osnovu prve nagrade na javnom konkursu 1978. godine, navedeni arhitekti projektovani su zgradu Opštine u Novom Mestu (slika 8), koja je godinu dana kasnije i sagrađena. Zgrada je, zapravo, radikalna adaptacija nekadašnje zgrade vojne komande (slika 8a), uključena u širi prostor novog trga, postavljena na granici između ulice i parka. Ovim prostornim karakteristikama promišljeno je pridodat i sam izgled zgrade. Obe glavne fasade – prednja, ulazna, i zadnja, okrenuta prema parku, su simetrične, što je – s obzirom na kanon moderne arhitekture – dovoljno neuobičajeno ali su obrađene na dva sasvim različita načina. Fasada prema ulici jasno označava kuću svojom skoro klasičnom kompozicijom. Fasada je podeljena na četiri horizontalne trake, čija je gradacija uspostavljena različitošću njihove širine, otvorenosti i razmeštaja, kao i konzolnim naglašavanjem ulaza i istovremeno »piana nobile«. S obe strane prizemlja zid fasade veći je od gabarita zgrade i uspostavlja višeslojni značajnski odnos između fasade-zida (konstrukcionim elementom) i fasade znaka (arhitektonskim elementom). Zadnja i delimično bočne fasade su od stakla, čime zgrada prema parku deluje neagresivno i takvim oblikovanjem naglašava granicu između parka i ulice, između urbanog i prirodnog prostora, koji je istovremeno i granica između grada i njegove periferije.

Kobe i Vodopivec grade i razvijaju veoma domišljene oblike prostornog kontekstualizma i u svojim narednim delima. Kad su 1979. godine obradili područje fabrike vozila u Šempetru kod Nove Gorice (prva nagrada na javnom konkursu), nisu se zadovoljili samo time da reše postavljeni problem izgradnje objekta socijalnih aktivnosti. Naprotiv, oni su na fabriku gledali kao na celinu u prostoru kojem ona pripada i koji novim zahvatima treba kultivirati i osmisliti. Od ranije »samo« radne sredine, načinili su životu sredinu koja je povezana s objektima nove i stare arhitekture, uključivši prirodnu okolinu sa stazama, međama, akcentima i vedutama. Objekte su razmestili oko novog trga koji postaje dnevni prostor fabrike. U poređenju s napred navedenom realizacijom u Novom Mestu, oni su u ovom projektu proširili repertoar arhitektonskih elemenata, koji su kako po obimu, tako i po izboru disciplinirali u racionalnim okvirima i oblicima savremenog izvora (slike 9. i 10).

Sledeće godine nastaje njihov projekat za naselje Dolgo Polje u Celju (otkupljen na javnom konkursu), koji u urbanističko projektovanje unosi neka od najaktuelnijih razmišljanja. Naselje s urbanističkim sklopovima, gradiranim s obzirom na ulogu i značaj njihove mikrolokacije u odabranom konceptu; otvara se prema gradu. Tako se razmeštajem saobraćajnica, strukturnom gradnje i dogradnjama postiže interpenetracija različitih urbanih prostora, čime je učinjen napor, kod nas, na žalost, redak, da se postigne integracija novog prostora u jedinstvenu gradsku celinu, u kojoj naselje ne sme da bude autarhično područje koje gradu i prirodi okreće leđa. Taj projekat je istovremeno i odlična manifestacija širokog teorijskog znanja, koje obijci autora ne nedostaje. Analiza ovog projekta otkriva sve najznačajnije akcente iz arhitektonskih rasprava poslednjih godina, od urbanističke kritike koncepta zona, fluidnog popunjavanja prostora i koncepta naselja uopšte, do aplikacije najsavremenijih dostignuća urbane i arhitektonske tipologije (slika 11).

Kobeov i Vodopivčev projekat za Muzej narodne revolucije Slovenije (prva nagrada na javnom konkursu 1981. godine) nije samo interesantan, nego i iznenađujući. Iznenađujući zbog toga što se njime vrlo kompaktan objekt sasvim slobodno postavlja u prostor, čime se u odnosu na urbanistički plan izbegava mogućnost bilo kakvih aluzija na nekakvo ivično zazidavanje, što je u nekoliko minulih godina postalo tako reći aksiom uređivanja prostora. Ovo, kao i činjenica da se u navedenoj arhitekturi pojavljuju veoma doslovno citirani elementi kasne moderne, otvara kompleks pitanja koja navode na promišljanje celokupnog razvoja arhitekture dvadesetog veka (slike 12 i 13).

Kobe i Vodopivec su i u svom najnovijem arhitektonskom projektu za poslovni objekt na novom groblju u Novom Mestu (otkupljeno na javnom konkursu 1982. godine) reinterpretirali tipologiju arhitektonskih elemenata kasne evropske moderne i time – verovatno ne slučajno – obnovili traganja u ovom delu kulturne istorije.



Slika 1

Smatram da su takva traganja pravilna. Brz napredak moderne arhitekture doneo je niz tek započetih pravaca razvitka, koje istorija arhitekture stvarnije otkriva tek u poslednje vreme, a koji su, po pravilu, znatno kvalitetniji i više obećavaju od onog dela moderne arhitekture koji je pokrenuo rasprave o njenoj smrti. Proučavanje tih razvojnih tokova sačuvaće polje razvoja moderne arhitekture široko otvoreno sve dotle dok ne budu sasvim konvencionalizovana sva pravila njene artikulacije. Tak onda kad se to dogodi, njena kodifikacija biće okončana i tek tada će moći da nastane istinska avangarda, koja će biti u stanju da nadmaši ne samo ljusku, nego i strukturu moderne arhitekture.

Sa slovenačkog preveo Jaroslav Turčan

1. Charles Jencks, „The Language of Post-Modern Architecture“, Rizzoli Int., New York 1977.
2. Charles Jencks, „Architecture 2000“, Studio Vista, London 1971, str. 47.
3. Luciano Semerari, Diego Peruzzo, Gianfranco Foti, Corrado Pagliaro: „Progetto Eloquente“, Marsilio Editori, Venezia 1981, u celom poglavlju „Fiducia nella retorica“.
4. Wladislaw Tatarkiewicz: „Istorija šest pojmova“, „Nolit“, Beograd, peto poglavlje.
5. Manfredo Tafuri u uvodnom predstavljanju Kevina Rochea, Venecija, februara 1981.
6. Vidi prikaz u *Sintezi* br. 55, 56, i 57.
7. Vidi *Sintezi* br. 47, 48, 49, i 50, 51, 52, zatim Vinko Torkar: „Dom – kuća – grad“, AB – Arhitektin bilten br. 48/78.
8. Phillip Tabor: „Fearful Symmetry“, AR – Architectural Review br. 1023, maj 1982.

dva pitanja savremene arhitekture

aleš vodopivec

Čini se da je odnedavno u modi pisati o krizi arhitekture. Obično o krizi moderne arhitekture. Pri tome je sam termin „moderna“ upravo o toliko nejasan koliko danas tako omiljeni nadimak postmoderna. Nije čak ni jasno radi li se o vremenskim ili stilskim razgraničenjima događaja u arhitekturi.

Možemo li govoriti o krizi svega što je bilo zamišljeno ili izgrađeno kao neposredni rezultat ideja prosvetiteljstva tokom poslednja dva veka? Da li je, s druge strane, u krizi stilsko jedinstvo internacionalnog stila iz tridesetih godina našeg veka? Ako je ono prvo preambiciozno, drugo je preskromno. Svejedno, istina je da su novi gradovi odbojni, da arhitektura nije uspela da razreši socijalne protivrečnosti, da smo stalnim i nekontrolisanim širenjem gradnje postigli samo puku tehničku obradu arhitektonskog dela. Čini se da je kulturu izgradnje zamenila tehnika zidanja. Da bismo izbegli nesporazume oko moderne, kažimo radije da je u teškoćama ili čak u krizi savremena arhitektura.

Tradicionalna pitanja odgovornosti ili, preciznije, nadležnosti arhitekture u oblasti izgradnje i uređenja grada, ovaj put se pokazuju u drukčijem svetlu nego na prelasku iz XIX u XX vek. Ako je tada još izgledalo da će arhitektura, obogaćena rezultatima savremenih nauka i uz pomoć urbanizma, biti sposobna da pomogne razrešavanju društvenih suprotnosti, ipak su sve izrazitije sumnja u oslobađajuću ulogu tehnologije i opšta depolitizacija stvaralačkog mišljenja, kao svetska pojava 70-tih godina, dovela pitanja arhitekture opet u vidokrug arhitektonskog.

Postaviti arhitekturi pitanje s aspekta arhitekture, doduše, izgleda kao obična tautologija. U stvarnosti taj aspekt uspravo postavlja pitanje odgovornosti i nadležnosti u savremenoj arhitekturi najpre kao pitanja samosvesti, što znači kao opredeljenje samostalnosti ili relativne autonomije.

1. PITANJE RELATIVNE AUTONOMNOSTI ARHITEKTURE

Ovo pitanje danas iznenađuje svakoga, jer smo više decenija bili svedoci raznoraznih pokušaja da se arhitektura analizira pomoću bolje poznatih zakonitosti likovnih umetnosti, muzike ili književnosti i bezbrojnih socioloških, psiholoških, tehnoloških, ekonomskih, istorijskih i njima sličnih analiza, koje su sasvim preplavile arhitektonsku publicistiku. I to, kratko rečeno, skoro isključivo s nearhitektonskog stanovišta. To je išlo tako daleko da je čak i jedan od najpoznatijih poznavalaca i kritičara arhitekture, Zigrid Giedion (Siegfried Giedion), konstatovao da je arhitekta XX veka zauzet toliko obimnim problemima sasvim praktične prirode, da estetska pitanja moraju da zauzmu sekundarno mesto čak i u arhitektonskoj kritici.

Možda se upravo zbog svega toga danas utoliko oštrije postavlja pitanje jesu li teorijske osnove arhitekture zaista utemeljene samo unutar arhitekture same? Nije li moguće te osnove naći, kao u drugim umetnostima, izvan istorijskog razvoja same arhitekture. Na isti način kako ih je moguće naći u književnosti, muzici ili slikarstvu, možda još nikom nije palo na pamet da neku od navedenih oblasti treba da analizira pomoću zakonitosti arhitekture. Radi se, dakle, o pretpostavci da i arhitektura ima neko opisno, relativno autonomno znanje. Znanje u smislu nekih osnovnih pravila i principa koji su svojstveni samo arhitekturi, u smislu neke vrste mudrosti koja se može shvatiti, izgovoriti, napisati, ukratko – posredovati.

To znanje, ta mudrost je ono što arhitekturu utemeljuje kao relativno samostalnu struku. Relativno zbog toga što ni arhitektura ne nastaje izvan prostora i vremena, nego je deo šire društvene i kulturne okoline. Ipak, to ne znači da njenu (umetničku) vrednost utemeljuje samo mogućnost analogije s drugim umetnostima.

Arhitektura je, dakle, samostalna struka sa svojim posebnim zakonitostima, slično kao medicina, muzika itd. Od drugih se umetnosti razlikuje i time što modele i pobude za svoj rad druge struke traže u prirodi, izvan same sebe, dok arhitektura ne poznaje takav model, ne nalazi ga u prirodi, izvan sopstvenog iskustva, što znači da je njen referencijski okvir utemeljen unutar nje same. Svi pokušaji da se arhitektura obogati elementima nearhitektonskog sveta su pre ili posle postali neponovljiva epizoda koja svršava u slepoj ulici. Bilo kao ornamentalna osobenost zgrade ili perioda, češće kao nesporazum s okolinom. Drugim rečima, mogli bismo da kažemo da se arhitektura rađa uvek samo iz arhitekture. Ili drukčije, arhitektura je „samo“ arhitektura.



Slika 2