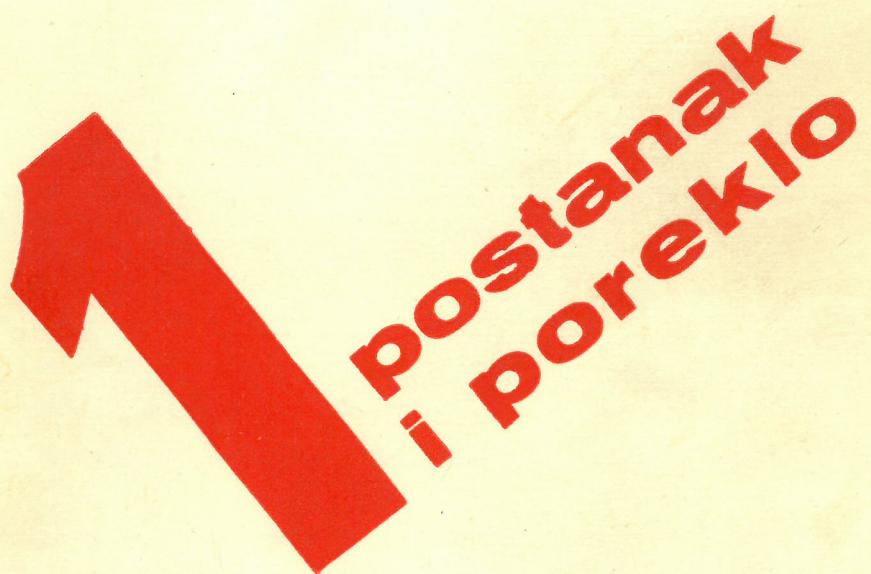


**savreme-  
na · arhi-  
tekura**



**arhitekt  
•nikola·  
dobrović**

ARH. NIKOLA DOBROVIĆ

UNIVERZITET U BEOGRADU

Ovaj udžbenik odobren je rešenjem  
Komisije za univerzitske udžbe-  
nike br. 2727 od 26. IX 1964. god.,  
kao stalni udžbenik Arhitektonskog  
fakulteta

# **savremena**

**1**

# **arhitektura**

**1**

štampa: grafičko preduzeće „prosveta“, beograd, đure đakovića 21

izdavačko preduzeće  
„građevinska knjiga“, beograd, 1965.

„...ne koristi nikakvo poznavanje geometrije ili aritmetike, nikakvo iskustvo perspektive čoveku bez očiju a to će reći, bez vežbanja viđa da se gleda ispravno i jednostavnim oblicima.“

michelangelo

### Drugovi,\*

Odlukom Fakultetskog saveta ukazana mi je čast da vam u toku jednog semestra izložim Savremenu arhitekturu kao fakultativan predmet, a vama je, kao najmlađem a ništa manje odgovornom naraštaju arhitekata čast i prilika da se nađe licem u lice sa problematikom savremene arhitekture. Ja vas u to ime pozdravljam. Ovaj naš susret i suočavanje sa zadacima sadašnjice prepostavlja da ste u dovoljnoj meri precistili pojmove arhitekture prošlosti, razvoj prostornog stvaralaštva kroz vekove i da ste time osposobljeni za primanje novih saznanja. Jer šta vi o savremenoj arhitekturi znate? Vaše su predstave o njoj manje više nejasne, maglovite, preuzete od drugih i ko zna otkuda, i neće biti daleko od istine da u njima vlada izvestan nered. Sama ta činjenica ne treba nimalo da vas obeshrabri, jer taj nered u predstavama o savremenoj arhitekturi nije samo stvar koja tišti vaše glave; uz nemirava ona i glave pretežnog dela svršenih arhitekata, kao i onih koji posredno ili neposredno imaju odgovornog posla sa zadacima građevinarstva. To je opšta karakteristika stanja u kome se stvar arhitekture danas nalazi.

Prilikom odbrane diplomskih rada redovno se pojavljuju radovi naših kandidata arhitekture iscrtani u duhu nekog modernističkog šematizma. Na moje pitanje: „Čime ste se rukovodili da svoj projekt izradite moderno?“, dobijao sam od kandidata redovno ovaj odgovor: „Pa mi ovde na fakultetu radimo moderno“. Ja sam u odgovoru na svoje pitanje uvek očekivao neki određeniji, lični stav kandidata ili ubeđenje o opravdanosti, celishodnosti, ekonomičnosti, neophodnosti, trajnosti i duhovnosti onoga što se u arhitekturi naziva nekim pravcem, pogotovu modernim. Bez te podloge koja uslovjava svako naše verovanje u savremenu arhitekturu, naš stilski šematizam — pa bio on ma kako moderan — ostaće uvek stvar šture, prolazne mode prenesene na svoju sa tuđe hartije, bez dovoljnog poznavanja načina rada i tehnikе izvođenja na čijim se krilima savremena arhitektura pronosi. Ovakva jedna smela izreka: „pa mi ovde na fakultetu radimo moderno“ mogla bi neupućenog ozbiljno da zavede kada bi poverovao da je savremena arhitektura na našem fakultetu već postigla svoju notu, obeležje neke zrele discipline, stilsku ujednačenost, jednom reći svoj „moment“,

\* Predložena knjiga u nešto proširenom vidu sadrži predavanje koje je pisac održao studentima IV godine Arhitektonskog fakulteta u Beogradu, u letnjem semestru školske 1951/52. godine.

i da preostaje još samo to da je student kod rešavanja svojih zadataka koje mu postavljaju pojedini profesori, sproveđe u delo. A kada se pomisli da savremena arhitektura nije još ni izvan zidova ove škole postigla svoju notu stilske ujednačenosti i društvene discipline, i da se ona još uvek bori sa već toliko puta pobedenim eklekticizmom i u tehnički jako razvijenim i kulturno naprednim zemljama — iako im je ona možda već na dohvatu ruke — onda, vraćajući se opet na stvar ovog našeg ognjišta mudrosti, moramo priznati da je našim studentima ovog fakulteta ovladalo neko pogrešno i šturo tumačenje suštine moderne arhitekture. Možda su tome svojom zavodljivom opremom i ostvarenjima naprednih arhitekata sveta doprineli i strani časopisi sa prikazanim radovima koji se odista zasnivaju na sasvim drugim uslovima proizvodnje i tradicije u građevinarstvu kao nosilaca napretka, a čiji rad je u pojedinim zemljama takođe otežan raznim smetnjama. Ne zaboravite da je savremena arhitektura u okviru celokupne svoje problematike poseban problem u odnosu na male i tehnički nerazvijene zemlje kao što je naša. Prema tome, predstoji nam da se pre svega upoznamo sa celokupnošću savremene arhitektonske problematike u svetskim razmerama, sa univerzalnošću njene ideologije i da iz toga izvučemo saznanja korisna za našu situaciju malog naroda kao specijalnu.

Nastava iz istorijskog dela arhitekture završavala se dosada na našem fakultetu sa početkom XIX veka, to jest ampirom, poslednjim derivatom klasičnih stilova. O građevinarstvu XIX i XX veka, računajući od početka klasične mašinske revolucije do naših dana, problematici sadašnjice i perspektivi skore budućnosti, redovna nastava nije uopšte vodila brigu. Čuli ste ponešto o savremenim metodama u nepovezanim pojedinostima od strane vaših profesora prilikom korektura vaših zadataka. To, međutim, nije bilo dovoljno. I tako su naši diplomirani arhitekti bili upućivani u praksi, u svoju životnu borbu, sa nedovoljnim poznавanjem baš onog i onih problema koji ih se najviše tiču, to jest pitanja skore prošlosti, sadašnjeg previranja i perspektivne dubine neposredne budućnosti. Zato oni za kratko vreme dospevaju u podređeni položaj prema drugima, kao na primer, građevinskim inženjerima.

Predmet Savremena arhitektura, prema tome, prikazaće vam se u svetlosti građevinarstva XIX veka nadovezujući se na ampir i to: po liniji **eklekticizma** s jedne strane i po liniji nastajanja novog pravca posle uvođenja novog materijala — gvožđa, cementa, stakla, železnog betona — konstruktivnih elemenata i novih oblika s druge strane, jednom reči: **tehničke arhitekture**.

## I

## SAVREMENA ARHITEKTURA

## UVOD

**Savremena arhitektura kao sadržajno i oblikovno prečišćen pravac novog građevinarstva; treća faza savremenog građevinarstva; današnji naraštaji kao treći sloj modernih stvaralaca; makrokozmički značaj savremene arhitekture; uloga savremenih arhitekata; historicizam i razni moderni „izmi“; arhitektura i istina; zadocnjenje savremene arhitekture kao posledica i znak društvenog nesporazuma; arhitektonска nota „momenta“ savremenog stila; savremena arhitektura kao ekonomski faktor**

Savremena arhitektura nije više samo misaoni ili umetnički pokret koji predstavljen malim grupama ljudi tek traži pravo opstanka svoje ideologije, već stvaran proizvod i odraz novih vremena u svim oblastima građevinarstva, sadržajno i oblikovno prečišćena stvar čiji su protivnici još samo neznalice ili ljudi nenaklonjeni stvari napretka. Ona se, uprkos ovakvim smetnjama neznalaštva i nazadnjaštva, nalazi na putu da učestvuje moćno u preuređenju sveta, stvaranju njegove nove slike i predstave. Brzina i uspeh ovog njenog svetskog pohoda na krilima moderne tehnike zavisi od mnogih okolnosti, u prvom redu od stručnih i stvaralačkih sposobnosti samih arhitekata, predstavnika ove društvenokorisne discipline, kao i od uviđavnosti upravljača pojedinih država koji će za dobro svojih zemalja svakako koristiti u većoj ili manjoj meri preim秉stva savremene arhitekture, toliko važne činjenice kada je reč o izgradnji novog društva preobražavanjem starog. Briga oko uzdizanja i vaspitanja istinski kulturnih i stručno svestrano izobraženih arhitekata uslov je za uspešan razvoj savremene arhitekture.

O savremenoj arhitekturi može se govoriti samo kao o delanju jedne velike nezvanične laboratorije u kojoj je ona pripremana i u kojoj se zaslugom nekolicine arhitekata i danas obrađuje. Nije reč o svršenim činjenicama.

Da je u tom pogledu učinjen prvi zvaničan korak i u našoj sredini vidi se iz nastavnog plana Arhitektonskog fakulteta, koji usvaja i uvodi nov predmet — Savremenu arhitekturu.

Kvalitet arhitektonskog kadra je važan ekonomski faktor. Što je bolji kvalitet arhitekata, stvaralaca, rukovodilaca i organizatora

radilišta, to su veći uspesi u pogledu ekonomičnosti projektovanja i izvođenja arhitektonskih dela. Ekonomski korist od savremenih građevinskih metoda počinje kod prve vizije i same osnovne projektantove zamisli. Ne završava se, međutim, ni nakon izvedenog posla, već se iz godine u godinu produžava u celishodno podignutim zgradama u vidu nesmetanog i optimalnog odvijanja života u njima i traje dokle god zgrada pod izmenjenim društvenim uslovima ne izgubi svrhu zbog koje je sagrađena. Nije redak slučaj da zgrada i posle može da igra izvesnu funkcionalnu ulogu kao umetničko-kulturna vrednost i da joj se time vek produži. Kao u svakom poduhvatu tako su i u arhitekturi dobici odnosno gubici vidljivi i nevidljivi; jedni i drugi postoje kao korist odnosno kao šteta po društvenu zajednicu, već prema tome da li je projekt visoke vrednosti ili loš i nestručno izrađen.

Zbrka pojmova koja je nastala u jeku dugogodišnje borbe sprečava da se jasno sagleda dužina dosad prevaljenog puta, izvesne iskovane vrednosti, dosadašnja postignuća, te sadašnje previranje i titraji, kao i budući pravac savremene arhitekture. Zadatak današnjice sastoji se u upoznavanju razvoja i kretanja arhitektonske misli, u prečišćavanju svih dosadašnjih pravaca i teorija, koje se međusobno poneki put jedva i razlikuju, osnovnih pojmovi i postavki savremene arhitekture, te u utvrđenju stepena vrenja i u pro-nalaženju sigurnog puta i pravca za dalji razvoj.

Sadašnje pokolenje arhitekata, baštinik dosadašnjeg i teškom borbom izvojevanog mладог nasleđa, ulazi kao treći sloj stvaralaca u treću fazu savremene arhitekture i to u trenutku kada je već početni proces njenog nastajanja i opojmljivanja završen i kada njena primena u službi društvene zajednice otpočinje da deluje u svim područjima građevinarstva. Savremeni urbanizam i arhitektura, izdelavajući oblike prema novom sadržaju i koristeći nove materijale i tehničke mogućnosti, znatno su proširili krug svoje primene, u poređenju sa ranijim stanjem, i osposobili se za rešavanje postavljenih zadataka. Najviši vidovi novih stremljenja: regionalno i zemaljsko urbanističko planiranje predstavljaju najkonstruktivniji deo savremene arhitekture pri uređenju ne samo gradova već i čitavih pokrajina. Savremena tehnika kod svih naroda krči put savremenoj arhitekturi i omogućava joj da srazmerno veličini svog pohoda i univerzalnosti svoje discipline oblikuje i preoblikuje sela, gradove, predele i terene i time stekne svezemanjski značaj srazmerno uslugama koje čini društvenoj zajednici.

Biti spremjan savremeni arhitekt znači: ispunjavati stalno brojne i različite uslove i teške obaveze. Izvrsna stručnost, izvežbani smisao za tehničku organizaciju, jaka uobrazilja — bez koje se vizije ne mogu ni izazvati ni sagledati — i pronicljive kulturno-humanističke pobude, to je osnovno gradivo za stvaranje neprobojnog uporišta na kome se zasniva celokupna delatnost savremenog arhitekta. Neophodno je potrebno, radi toga, upoznati se pre svega sa postankom prvih elemenata novog građevinarstva, računajući od izumiranja ampira i biedermeyera, poslednjih izdanaka istorijskih stilova, zatim i sa tekovinama tehničke arhitekture, njenim odužim razvojem, koji je išao stopu po stopu sa industrijskom revolucijom, što

znači sa svima zbivanjima od početka prošlog stoljeća. Istorija savremene arhitekture, međutim, ne nadovezuje se vremenski na pomenute istorijske stilove neposredno, već se u svom razvoju provlači jednovremeno kroz ceo prošli vek u senzi svemoćnog istorizujućeg eklekticizma, koji pored toga što je ispunjavao devetnaest vek još ni do danas nije potpuno nestao sa pozornice građevinarstva.

Istorijski stilovi na ovom visokom učilištu proučavaju se u svrhu ovladavanja tehničko-umetničkih komponenti arhitekture u celokupnosti njihovog organskog sklopa i da bi se upoznale sve one sile koje su u pojedinim kulturnim epohama uticale na postanak, razvoj, procvat i odumiranje njihove uloge i izražajnog jezika. Iz istorijskog razvoja može se uočiti uzročna veza koja postoji između društvenog poretka i odgovarajuće slike sveta i steći ubeđenje o opravdanosti nove arhitekture kao odraza jednog novog sveta koji se stvara i dolazi. Osim toga, uči se logičnom mišljenju i postupcima bez kojih veština trodimenzionalnog oblikovanja prostora ne može da opстоji. Koliko je bilo stilova toliko i organskih logika i ote-lovljenih zakonitosti u pojedinim sistemima građenja.

Postanak stilova i njihovo nizanje nikad se nije odvijalo kao kratkoročna smena građevinarstva naglom promenom građevinskih metoda, već tokom dugotrajnog procesa oko odstranjivanja iživelih oblika, konstruktivnih elemenata neposredne prošlosti i uvođenja raznih novina. Prilikom smene istorijskih činova pred arhitekte se uvek postavljaju novi zadaci čije rešenje preduslovjava i nameće drugaćiji prostorni sklop građevina kao rezultat novih konstruktivnih izuma. Tekovine prošlosti, ukoliko nisu zavijene velom zaborava, ulaze doduše u sastav novog programa, ali u nekom transcedentalnom smislu kao i svaka druga duhovna stvar, i to u vidu iskustva ili kao jedan od slojeva od kojih je sačinjena lična kultura svakog arhitekta, njegovog kolektiva, odnosno društva kao celine. Prema tome, gradivo savremene arhitekture deli se u ovoj raspravi na istraživanje društvenih motiva — sila — kako su se oni pojavljivali od početka prošlog veka, zatim na njihov razvoj kroz ceo XIX i XX vek, i najzad na izlaganje onih arhitektonskih misli izrečenih ili napisanih za poslednjih pet decenija čije je kretanje u tom smislu najznačajnije. Uporedo sa tim i epoha eklekticizma se prikazuje kao preovladavajuća protuteža izbijanju savremenih nastojanja u građevinarstvu. Osnovne postavke pojedinih „izama“ jasno su izložene, kao i uloga i domet, istine i zablude pobornika savremenih pravaca počinjene teoretski — rečima — ili stvarno — delima — na građevinama. To je važno stoga da se u potrazi za novim ne bi lomilo kopljje oko nečega što je neki od „izama“ neposredne prošlosti već bio obradio u svom programu. Izvesne istine vremen-skog značaja, izrečene svojevremeno u pravi čas i na pravom mestu, prikazata će odvojeno od krupnijih istina za koje se može smatrati da nisu ograničene jednim isečkom razvjeta, već mogu biti putokazne za čitavo razvojno stablo nove arhitektonске kulture.

Pošto se u glavnim potezima upozna suština savremene arhitekture, pokušaće se, s obzirom na previranja koga su današnja pokolenja živi svedoci, da se na dosadašnjim ostvarenjima označe osnovne postavke, odlike i svojstva nove arhitekture, kao i putevi

njenog budućeg razvoja. Položaj Balkanskog poluostrva u odnosu na položaj tehnički jako razvijenih zemalja čije su mogućnosti za stilsko obrazovanje savremene arhitekture i svih ostalih izraza kulturnog i materijalnog života društva kudikamo veće od tehnički zaostalijih zemalja i već su im i na dohvatu ruke, nameće zbog svoje osobenosti da se savremena arhitektura balkanskih zemalja prouči kao poseban problem.

Razvoj novog građevinarstva, uprkos ekonomskim teškoćama u kojima se nalazi svetska privreda, ide uporedo sa preobražavanjem društva, organizacionih mera i mreža tako dinamično i takvim zamahom da ova rasprava o savremenoj arhitekturi može da ima značaj i važnost samo za ovaj trenutak kada zbrka oko osnovnih pojmoveva grozi da pomuti dosadašnje rezultate na idejnem prečišćavanju osnovnih postavki nove arhitekture i njene kristalizacije.

Ova rasprava, prema tome, treba da doprinese pomeranju ispravnog shvatanja arhitektonske misli u pravcu daljeg napretka. Poneki zaključci nemaju još vid i snagu tačnih definicija, kanona i postulata, već predstavljaju pokušaj da izvesni lelujavi i magloviti pojmovi dobiju lik nečeg stvarnog, što u razgovoru, pisanju, raspravi i razradi modernih zamisli može ekonomično, svršishodno i stvarno da posluži svakom zainteresovanom kao dokazana i raspoloživa materija i pouzdano uporište. Bez čvrstih uporišta dalji razvoj je neizvestan; bez njega se ne može stvoriti plodna tradicija današnjice za sutrašnjicu.

Sama činjenica što se savremena arhitektura kao fakultativan predmet predaje na Arhitektonskom fakultetu ne znači postojanje neke težnje za uvođenjem istovremenog i jalovog akademizma, koji bi po nju bio isto tako koban kao što je bio po stvaralačku misao-nost arhitekture u doba eklekticizma. Svesni da su savremena zbiljanja u svim područjima društvene delatnosti dinamičkog pravca a ne statičkog karaktera, akademizmom bi se dopustilo da se ispreči ozbiljna smetnja slobodoumnom primanju suda i pojave u vezi sa daljom sudbinom savremene arhitekture, naročito na ovom balkanskom sektoru zapadnoevropske prosvećenosti bez dovoljne tradicije i povezanosti sa prošlošću. Uostalom, što se tiče elastičnosti rada i prenošenja uticaja na mlada pokolenja arhitekata i ostalih građana, visoke škole bi krutošću akademizma same sebe osudile na zastoj i dovele u pitanje ovaj oblik teorijskog i praktičkog izučavanja arhitekture sve do granice samolikvidacije. U takmičenju, izoštrenom pogotovu u međunarodnim razmerama, treba i na arhitektonskim faktultetima izraditi najbolji metod za izučavanje i izražavanje napredne arhitektonske misli bez ikakvog ograničenja ali izbegavajući istovremeno izazivanje nekog namernog nereda.\*

\* Napominjem da se prilikom diskusije, održane na zajedničkoj sednici zainteresovanih katedara na Arhitektonskom fakultetu u junu mesecu 1951. godine, o predlogu da savremena arhitektura bude povisena na rang obveznog predmeta sa dvostrukim brojem časova, kako nastava iz ovog vitalnog predmeta ne bi po broju časova mnogo zaostajala za arhitekturom starog i srednjeg veka, govorilo više u nesavremenom duhu nego savremenom. Do srednje točke, gornji predlog nije ni bio savremeno razmotren, još manje prihvaćen, već je bio odbačen.

Bilo bi pogrešno prepostaviti — ne znajući poreklo savremene arhitekture — da se radi o završnim oblicima jednog novog stvaralaštva i vidovima zakonitosti u određenim, sigurnim granicama, a ne o njegovom početku, odnosno o njegovom toku i stvaralačkim težnjama. Arhitektura ne može još za dugo da dobije svoje završne, univerzalne oblike iz razloga što stvaralačke sile nisu još zauzele na zemljinoj lopti sve svoje pozicije i što novi arhitektonski jezik još nije u svemu i u svakoj prilici došao do izražaja. Prema tome, neumesno je tražiti od savremene arhitekture završnu gizdavost jezika kojom su se odlikovali istorizujući stilovi na vrhuncu svog razvoja, ili pak svoje sopstveno izrođivanje u neku dekorativnost. Od novih ostvarenja ne može se tražiti ono što su u skladu sa svojim vremenom davali istaknuti istorijski stilovi, niti se arhitektura našeg doba sme kititi tuđim perjem. Stvaranje novog modernog stila zahteva ne samo od arhitekata već i od svih onih koji se neposredno ili posredno interesuju za nju i mogu da utiču na njenu sudbinu da pokažu dovoljno i hrabro zalaganje za ovaj vid stvaralaštva, kao što su odgovorni ljudi istorije uvek činili kad god se radilo o sahranjivanju iživelih formi i stvaranju novih. Savremena arhitektura je sa unutrašnjom istinitošću kao svojom glavnom odlikom već na pomolu; ona je tu, ali daleko od svog vrhunca i završetka. Kao pojava donekle je u zadočenjenju u praktičnom izvođenju, a ponešto i ispred ili iza društvenog razvoja. Radi toga, savremena arhitektura malih naroda predstavlja pogotovu specijalan problem zbog slabijih mogućnosti kojima kao manje proizvodne jedinice raspolažu i zbog svojih ograničenijih uslova rada. Ukopčavanje u opšti proces napretka iziskuje ne malo pronicljivosti i veste. Zaostatak za koji nisu ni kod kulturno razvijenih naroda krivi pobornici savremene arhitekture već jedan dubok društveni nesporazum. Nesporazum one vrste koji sobom povlači slabljenje stvaralačke snage društva kod rešavanja stvari za koje je, kao za ostvarenje svakog velikog dela, potrebna ujednačenost pogleda, određena društvena volja usmerena u pravcu preoblikovanja nasleđenog sveta i usklađen razvitak društvenih snaga.

Da li je naša konstruktivna epoha već postigla svoju arhitektonsku notu, svoj moment i svoj stil predstavlja pitanje, koje i teoretski i praktički podleže drukčijem merilu u tehnički naprednim nego u tehnički zaostalim zemljama. Moment stilske ujednačenosti kod pojedinih naroda nastaje po svoj prilici u raznim vremenima kao rezultanta svih onih oblikotvornih i konstruktivnih snaga čiji je učinak u pojedinim zemljama veći ili manji u odnosu na izdelavanje nove slike sveta. Do sada samo ratna organizacija, ratni potencijal, tehnika i sadejstvo modernog oružja kod izvesnih naroda nagoveštavaju da je moment stilske ujednačenosti već na pomolu i da njegov zreli oblik, ukoliko se s njim bude postupilo nesmotreno, može da uništi celokupnu ljudsku civilizaciju.

Odakle dolazimo? Gde se trenutno nalazimo? Koji je pravac naših budućih puteva? Kakve su mogućnosti daljeg razvoja? To su pitanja koja iskrasavaju pred arhitektom, a na koja će ova rasprava tokom i na kraju izlaganja dati zadovoljavajući odgovor.

Ovaj uvod, kao i predgovor, delom zastareli, izneti su u celini iz razloga što su svedočanstvo stanja u doba štampanja prvog izdanja ove knjige. U tom i samu u tom smislu oni još uvek predstavljaju živu materiju misli i prilika od pre 14 godina koji se opravdano iznose i sada kao početak jednog dinamičnog kontinuma.

Knjiga „Savremena arhitektura 1“ pruža teorijski prikaz geneze savremene arhitekture i njeno ostvarivanje sa raznih gledišta. XIX

## PREGLED MATERIJALNIH SILA POKRETAČA

### ERA PRE UVODENJA STROJEVA

od 4000 pre n. e. do 1800 n. e.

#### PRIRODNI MATERIJAL:

zemlja, čerpić, pruće, drvo, kamen, opeka, slama

#### POGON:

ljudska i animalna snaga, vatra običnih kovačkih ognjišta, voda — kinetička snaga — vodenice, vetar veština trenjače

#### KOOPERACIJA:

prosta sprega ljudske i animalne snage i kinetičke snage vode i vetra; sirove prirodne sile

#### TEHNIKA:

fizičko oruđe, produkt ljudskih ruku

#### UČINAK RADA:

samo po danu i pretežno po lepom vremenu

#### KARAKTERISTIKA:

jedinstvo arhitekture i inženjerstva, racionalnih i iracionalnih faktora; arhitekt i inženjer su jedno biće

#### LJUDSKA SREDINA:

prirodna

konstantni, statički faktori, jednak važeci za sve prošle vekove

stoleće, za koje neki tvrde da ustvari počinje tek od 1830. godine, prikazano je sa dovoljnim brojem komponenti i njihovim međusobnim delovanjem. Drugo izdanje je u tom smislu donekle dopunjena i prerađena materija; omogućava korisniku još lakši pristup savlađivanju svih genetičkih, teorijskih i stručnih pojmoveva. Na sadržaju i tezama ove knjige temelji se sve ono što je obrađeno u knjigama „Savremena arhitektura 2“ i „Savremena arhitektura 3“.

## ARHITEKTURE

### ERA STROJEVA

od 1800 do 1952—60 godine  
do nastupanja druge industrijske revolucije

#### MATERIJAL:

prirodni, tehnološki usavršen, veštački kao industrijski proizvod (gvožđe, cement, čelik, staklo, dur-aluminijum, guma, armirana guma, armirani beton, razni sintetički pronalasci itd.)

#### POGON:

korišćenjem osvojenih prirodnih snaga: para, plin, električna struja, vatra od mnogo hiljada kalorija, zemljani gas (lokomobili, lokomotive, električni i eksplozivni motori, vodo-plinoturbine, raketni motori itd.)

#### KOOPERACIJA:

složena: udružena, mnogostruko udružena, sprega automatizovanih mašinskih postrojenja i ljudi

#### TEHNIKA:

savremena mehanizacija svega oruđa i tehničkih sredstava

#### UČINAK RADA:

danonoćan, kontinuiran, neki tehnički procesi više ne mogu uopšte da stanu

#### KARAKTERISTIKA:

arhitektura i inženjerstvo se razdvajaju: arhitekt i inženjer su dva zasebna bića; dalje cepanje inženjerstva na pojedine grane tehničkih struka

#### LJUDSKA SREDINA:

veštačka

promenljivi, dinamički faktori savremenog doba

## NAUKA

priprema — u doba baroka — osnov za dolazak savremene arhitekture

NEWTON Isak	1643	
	1727	fluksija
LEIBNITZ Gottfried, Wilhelm	1646	diferencijalni i integralni postupci
GALILEO Galilei	1561	osnivač nove mehanike i pojma sile
HOOK Robert	1635	fizičar, hemičar, astronom, pronalazač, obdarjeni arhitekt
	1703	

### VELIKI SIMBOL:

$$\text{Hookov zakon : } \nu = \frac{\sigma}{E}; \quad E = \frac{\sigma}{\nu}$$

LAVOISIER A. L.	1743	modul elastičnosti čvrstih tela
	1794	osnivač moderne hemije i učenja: promenom materije oslobođa se energija
VICOT		1820 pronalazi industrijski cement
LAMBOT		1855, konstruiše brodić od armiranog betona
HYALT Thaddeus		1855 upoznaje osnovne principe armiranog betona; sopstvenik raznih patenata
COIGNET Francois		1861 teorijski rad o armiranom betonu
MONIER Joseph	1823	1867, patent „monier-ploča“
KOENNEN Matthias	1906	
	1849	daje računske principe svih tada poznatih betonskih, konstruktivnih elemenata (Berechnung der Stärke der monierischen Zement)
HENNEBIQUE Francois	1843	daje klasični, hennebiqueov sistem armiranobetonskih konstrukcija; zastareva oko 1900 g. pronalazač monolitno sagrađenih objekata.
CONSIDERE Armand		pronalazač spiralno armiranih stubova

po liniji armiranog betona

## STVARALAČKI PROCES OD MATERIJALA DO STILA U ARHITEKTURI

### MATERIJAL:

fizičke osobine, tehnološka svojstva i otpornost

### TEHNIKA:

mehanizovana sredstva za proizvodnju veštackih materijala, za ugradnju materijala u konstrukcije a ovih u građevine

### KONSTRUKCIJA:

zakoni statike

zakoni statike, nosivih elemenata i njihovih sklopova

### STRUKTURA:

organski sapeti konstruktivni delovi i sklopovi za osvajanje prostora

### PROSTORNE ZAPREMINE:

oblikovanje tela  
strukturom oslojen prostor ili plastika

### OBLIKOVANJE:

spoljašnje i unutrašnje vajanje oslojenog prostora odnosno bezobliče

### LIKOVNI IZRAZ:

postignuti likovni izraz prethodno obavljenim oblikovanjem prostornih zapremina i plastika

### PROSTORNA ENERGIJA:

zračenje prostorne energije je zavisno od stepena likovnog izraza

### STIL:

zbir strukturalnih sistema, mogućih likovnih izraza i vrste prostorne energije u odnosu na svoju epohu

### ISTORIJA STILOVA:

razvojna nit kroz vekove svih naprednih navedenih faktora i kroz sve kulturne epohe

### SILE:

sve gornje navedeno pokreće: znanje, umenje i mišljenje odnosno

ARHITEKTURA  
najprisniji subjekt  
najzbiljskiji objekt

URBANIZAM  
najprisniji subjekt  
najvarljiviji objekt

## AUTORITETI PROSTORNOG STVARALAŠTVA KROZ VEKOVE

Unutrašnji, imanentni, urođen u samoj biti arhitekture; večni autoritet subjektivni: u samim arhitektima u odnosu na arhitekturu; objektivni ili u odnosu na društvo, socijalni autoritet; spoljašnji filozofsko-etički u odnosu na misaoni razvoj i ulogu arhitekture

## II

### STRUKTURA

**tehničkog, socijalnog ekonomskog i estetskog razvitka misli o arhitekturi i sila koje su pokretale taj istorijski dogadjaj**

#### Struktura tehničkog razvitka

Značaj mašinske industrijalizacije; novi građevinski elementi u odlovcima; proces pretvaranja kvantiteta u kvalitet na polju građevinarstva; tehničko-inženjerska arhitektura; postignuća tehnike; železo, čelik i armiranobetonski skeleti; stroj završava dugotrajanu predmašinsku eru čovečanstva; umnožena čovekova fiziološka oprema; novi industrijski materijali; gvožđe, cement, armirani beton, staklo, aluminijum itd.; tehnika menja sliku sveta

Rasprava iznesena u ovom poglavlju daleko je od toga da peva hvalopojku strojevima nezavisno od čoveka, u smislu tehnokratije, ali je isto tako daleko i od toga da se današnjim čovekom zanima samo kao biološkom i socijalnom jedinkom, bivšim četvoronošcem, već kao tvorcem strojeva, ukrotiteljem prirodnih snaga i uticajnim faktorom kada je u pitanju znanje oblikovanja prostora. U težnji da se ova radnja, ukoliko je to samo moguće, približi istinskoj slici činjenica važnih za razvoj arhitekture, prikazuje se i veliča stroj kao novo sredstvo proizvodnje i organizacije rada koje će savremenom društvu omogućiti da u monumentalnim razmerama izgradi svoju duhovnu i materijalnu kulturu; time u vezi čovek se ističe kao njegov tvorac. Svakako treba uzeti u obzir da se za probleme mašine, bilo u pozitivnom ili negativnom smislu, zanimaju svi pravci koji su se na polju arhitekture pojavljivali u toku poslednjih sto godina, a naročito za poslednjih pet decenija.

Moć strojeva i njihov uticaj na prirodu i na same njihove pronalazače može se pripisati zbijenosti ljudske misli stečene izvesnom povezanošću razmišljanja o materiji i silama, pri čemu misao i vizija jednog stvaraoca utiče na misao i pronalazak drugog, um na um, mislilac na mislioca. Strojevi, prema tome, nisu samo neke metalne nemanji, već otelovljene ljudske misli, u metalu iskovane i homogenizirane duhovne vrednosti čovekovog delanja, a u krajnjem izdanju otelovljeni rezultati njegove uporne borbe da ovlađa

prirodnim snagama. Oni su najočigledniji rezultati jednog dugotrajnog misaonog procesa i pronalazaštva otpočetog na široj osnovi renesansom, koji se razvija moćno u eri baroka (dovoljno je navesti samo primer Royal Institute u Londonu), te produžavao uprkos političkim previranjima do patentiranja Wattovog parnog kotla 1800. godine. U tom procesu učestvovalе su najbolje misaone glave zapadnoevropske kulture.

U izvanrednoj moći strojeva, koja se ogleda kako u pogledu snage, brzine, tačnosti, trajanja, ekonomičnosti rada tako i njihovog opsluživanja — svojstva prema kojima animalni, organski stroj nesrazmerno zaostaje — nadalje, u njihovoј moći da rađaju nove strojeve i podesnosti da se u svom radu udruže u vidu složenih postrojenja do najvišeg stepena kooperacije kojoj u pogledu preglednosti i automatizirane povezanosti nema preanca, u svem tom se kriju novi izvori energetike ne samo za stvaranje materijalnih viškova, već preko njih i novih oblika čija selekcija i standardna primena krće put ka stvaranju stila novih vremena. Taj novi stil odražice se ne samo na pojedinim građevinama, na izgledu ljudskih naselja, fisionomiji terena i predela, već i na svakom delanju društva podjednako.

Fiziološka oprema čoveka — sa pet organskih čula — profinjena je i proširena pomoću strojeva i preciznih sprava od mikrokozmičkih do makrokozmičkih osmatranja pojava, a može se tvrditi i to da se broj njegovih čula njihovim posredstvom povećao. Koristeći strojeve čovek današnjice se udesetostručio i nalazi se u toku svog daljeg umnožavanja. On više nije sputan likovnim determinizmom predmašinskih vremena, već mu se otvara novo polje rada i novi dosad nedokučivi vidici.

Današnji čovek stoji, bez sumnje, pred drugom industrijskom revolucijom. Još se nije u svemu ni prilagodio promenama koje je izazvala prva industrijska revolucija a već se obreo pred novim činjenicama i problemima koje će arhitekte kao likotvorce i organizatore prostora staviti pred nove i teške zadatke. Čovečanstvo je tako dugo sumnjalo u opravdanost savremene arhitekture dok se nije obrelo na pragu druge industrijske revolucije i dok pred njim nije puklo saznanje o postojanju atomske energije kao novog pogonskog sredstva sa svim njegovim posledicama po život društva; sada može iskreno da zažali za propuštenim mogućnostima.

Kada se kaže da se prvi elementi i znaci savremene arhitekture pojavljuju na početku, svakako u prvoj polovini prošlog stoljeća, to ne znači da su u razvoju kulture oštroski i kalendarski obeležavani rokovi prestajanja nečeg starog i nastajanja novog. Sama mašinska industrija, koja se tada uvodila, ima svoju predigru u društvenim i ekonomskim okolnostima života i u manufaktturnim postrojenjima prethodnih vekova, a uglavnom i u prvom redu u radu naučenjaka na istraživanju prirodnih pojava i stvaranju prirodnih nauka.

Snažan razvoj prirodnih nauka, stečeno iskustvo u praktičnom radu, sve veća potražnja robe i sirovina, razmah i uspeh manufaktturne proizvodnje, poboljšanje kopnenog i vodenog saobraćaja podstrečavaju požudu vodeće klase za svim novotarijama, za što boljom

opremom manufaktturnih preduzeća i za ovladavanjem prirodnih sila i materije. Zbog težine postavljenih zadataka strojevi i alati pokretani ljudskom snagom dotrajali su kao podesna sredstva proizvodnje. Trebalо ih je zameniti drugom pogonskom snagom pretećom od same prirode. I tako, san grčkih mehaničara Herona, Apollodora i drugih, u praksi nikad neostvaren zbog robovskog sistema rada, te Rogersa Bacona i Leonarda da Vincia, čije su ideje pretekle njihovoј doba, postaje sazreo zadatak dana. Taj zadatak u to vreme visi u vazduhu i, kako to biva u odsudnim momentima, ostvaruje se tek nakon izvesnih opita. Primenom pare kao pokretnice snage, pristupa se proizvodnji prototipa parne mašine, praroditelja svih kasnijih mašinerija. Uveden postupno u manufaktturna preduzeća, parni pogon nesrazmerno ubrzava i povećava proizvodnju, a proizvedena roba izaziva pomeranje ekonomskih i socijalnih odnosa u životu društva.

Od brojnih pronalazača koji su se bavili problemom korišćenja pare kao pogonske snage, Watt je prvi uspeo da sastavi i patentira svoj parni kotao; patent je istekao 1800. godine i zato je ovaj datum simboličnog značaja. Para kao pogonska snaga uvodi se od tога vremena nezadrživo u sva postojeća i novoosnovana preduzeća, izazivajući među njima nečuveno takmičenje. Masovnim prevozom putnika i kabaste robe parni stroj osvaja ubrzo i saobraćaj. Parna lokomobila i lokomotiva završavaju simbolično i stvarno dugotrajnu predstrojnu eru čovečanstva, koje se odjednom obrelo na pragu nove istorijske epohe. Promene nastale na svim područjima društvenog života, koje još uvek traju, ostavile su duboke tragove ne samo na pojedinim građevinskim objektima, već i na celokupnoj fisionomiji i strukturi ljudskih naselja.

Pored svog mnogostrukog rada stroj stvara i industriju građevinskog materijala, homogeniziranog naročitim tehničkim postupcima, i snažno prodire u građevinarstvo uvodeći novu tehniku građenja. Nov homogenizirani, veštački građevinski materijal, kao cement raznih vrsta, gvožđe, zatim čelik, duraluminijum, staklo, od najkabastijeg do čitavog niza drugog nekabastog materijala koji dolaze u obzir kod opreme zgrada, proširuju strukturalni, prostorni i oblikovni domet novog inženjerskog građevinarstva i tehničke arhitekture.

### Savremena tehnika

Kabasti građevinski materijal koristi se ispočetka uglavnom samo kod vangradskih inženjerskih poduhvata, pri izgradnji saobraćajnih objekata, a zatim i u samim gradovima uvođenjem železnica do samog središta istorijskih gradova. Sve veće mnoštvo kabastog građevinskog materijala, betona, stakla, gvožđa, čelika omogućuje izgradnju, pored saobraćajnih i drugih zgrada, kao: tvornica, stambeni zgrada, robinih kuća, izložbenih dvorana itd., škola, bolnica, berza, svih vrsta društvenih, industrijskih, sportskih i privrednih zgrada kojima je građevinski program sadržajno obogaćen u poređenju sa ranijim epohama. Savremena oprema zgrada usavršava se i mehanizuje raznim instalacijama i dizalicama, primenom mesinga,

belih kovina, izolacionih ploča, gume, patosnog i pokrivačkog materijala itd. Treba imati u vidu samo slučaj ukrućenog drveta — šper-ploča i panelploča — i preokret koji je izazvala njegova primena u unutrašnjoj arhitekturi, pa da se uoči šta je industrijsko doba učinilo od jednog materijala, koji je kao takav postojao otkako je sveta i veka. Savremena oprema gradova usavršava se uvođenjem gradske kanalizacije i vodoplinoxodne mreže, te postrojenja za provođenje jake i slabe električne struje. Tome još treba dodati centralno grejanje na daljinu za zagrevanje čitavih gradskih četvrti iz jedne topotne centrale, centralno spaljivanje otpadaka i smeća, podzemne pneumatične pošte itd. Pravolinijska primena mašinske tehnike predstavlja najsavremeniju komponentu u zgradama i građevima i najpozitivniju činjenicu novog građevinarstva, iako izgled zgrada i grada još uvek ostaje manje-više istorizujući. U građevinarstvo se uvodi sve ono što uslovljava primenu novih pronađenih materijala koje ranije epohe nisu poznavale.

Sve se to mora pripisati stroju, odnosno mašinskoj industrijalizaciji. Stroj je sklop višestruko prekaljenog veštačkog materijala takve strukture kakve nema u prirodi iz prve ruke. Takav materijal, ustvari „nadmaterijal“, dobija se složenim postupcima, raznim tehničkim procedurama pristupačnim samo modernom razboru. On je važniji za duhovnu i materijalnu kulturu čovečanstva i od premenitih kovina — zlata i srebra. Jer zlato i srebro nisu nikad određivali izražajni jezik prostorne umetnosti, ali su ga menjali neplemeniti metali. No, taj veštački stepenovani nadmaterijal — gvožđe, čelik, bakar, bronza, duraluminijum, staklo, guma i drugi, čijem stvaranju je prethodio iscrpan rad, pregalaštvo i mučeništvo mističnih glava u borbi sa otporom prirodnog materijala, sirovina i ljudskog nazadnjaštva, omogućava čoveku tvorcu da upotpuni i umnoži svoja čula, a sledstveno tome da proširi domet svog stvaralaštva.

### Struktura socijalno-ekonomskih faktora

Verna svom načelu „Laissez faire-laissez aller“, liberalna buržoazija nije vodila dovoljno računa o većem značaju, duhu i dometu strojeva, niti je uočila njihovu važnost kod osnivanja, preuređenja, proširenja gradova i podizanja novih objekata. Služeći se strojem kao sredstvom proizvodnje u svim vidovima njegovog mnogostrukog rada, buržoazija postepeno mehanizuje život marljivo ubirajući pre sve koristi od viška i nadviška industrijskog profita i koristeći premućstva novčarstva i po društvo neproduktivnih berzanskih spekulacija. Istovremeno previđa značaj i domet stvaralačkih produkata, to jest suštinu stvari koja je sa istorijskog gledišta kudikamo važnija za stvar arhitekture od lične koristi. Uporedo sa tim zapostavila je socijalno-biološke potrebe radnih masa i time i predstavu nekog časovito uravnoteženog društvenog razvoja u vidu jedinstva slobode i protnosti. Tako je industrija na početnom stupnju svog razvitka i protiv volje svojih gospodara iznedrila četvrti stalež — proletarijat kao nosioca uzroka suprotnosti a da buržoasko društvo nije doživelo duži vek i izvesno trajanje jedinstva suprotnosti od većeg

sjaja, pošto je od francuske revolucije do „Komunističkog manifesta“ (1848. g.) prošlo samo pola veka. Na opšte iznenađenje profitera proletarijat postaje u daljem razvoju društva važan istorijski činilac: socijalna demokratija. Buržoazija je previdela i uticaj stroja, njegovog čudesnog rada i novih mogućnosti koje su se nagoveštavale delanjem izvesnih inženjera i arhitekata na području tehničkog stvaralaštva i tehničke arhitekture. Čak i u radu eklektičara uvlači se silom prilika u strukturu istorizujućih zgrada po koji produkt mašinske tehnike, kao na primer: krovna konstrukcija Théatre Français iz 1786. godine, Halle au blé u Parizu iz 1811. godine, Galerie d' Orléans iz 1829—31, biblioteka St. Genèvieve, stakleni krov Madeleine, palate berze u Parizu itd. pošto stari materijal nije mogao da reši mnoge postavljene zadatke. Istorizujući plašt sprečava da novi elementi primljeni u odlomcima dobiju svoj kvalitetni značaj u procesu dalje kristalizacije arhitektonske misli. Dinamična u osnivanju automatskih postrojenja, mehanizaciji saobraćaja i građenja, buržoazija ostaje statična u pogledu arhitekture, a pogotovo urbanizma jer nije bila sposobna, kao raniji barok, da stvori urbanističku disciplinu svog veka i gospodovanja, niti da izradi usklađen tip naselja koji bi bio podesan za dalji razvoj i ostao spomenik i poruka svog doba.

Očigledno je da se sadržaj života i njegovi oblici, a to je kod globalnih upoređenja bitno, nisu izmenili za prethodnih sedam hiljada godina predstrojne ere ni izdaleka toliko koliko ih je već na početku svog postojanja izmenio vek mašinske industrijalizacije. Svakom je poznato da se način tehničkog obdelavanja materijala ne zasniva na iskustvu stečenom posmatranjem spoljnog sveta, proučavanjem složenih zakona prirode i korišćenjem prirodnih snaga kao neposredno pre i u doba naučne mašinske industrijalizacije. Činjenica što se vek industrijalizacije onako oštro razlikuje od svoje prethodne ere dovoljno jasno dokazuje s jedne strane da su svi istorijski stilovi ustvari samo vrste, „podstilovi“ i kao takvi pripadaju istom rodu umetnosti, a s druge strane ukazuje ujedno i na pogrešnost protivnog stanovišta prema kome su današnja stremljenja toliko snažna, samonikla i odsečena od prošlosti a savremena tehnika toliko razvijena da dejstvuje potpuno nezavisno od svega onog i bez obzira na sve ono što je ranije na polju uređenja i oblikovanja prostora bilo tokom istorijskih vekova rešavano i stvarano. Ovakvo stanovište danas, posle drugog svetskog rata, sasvim je razumljivo čoveku razvijene strojne ere i prosvećenoj jedinki savremenog društva kao logičan ishod moguće okvirne podele umetnosti na strojnu i predstrojnu eru, ili neke druge podele koja bi se zasnivala na navedenim činjenicama.

Vek industrijalizacije odvija se ubrzanim tempom izazivajući izvesne promene u životu društva i građevinarstva kroz celi XIX vek. Nagle promene, međutim, nisu uvek i na svim linijama mogle uroditи konstruktivnim plodovima, niti su bile uvek od neosporne, opšte koristi po društvo kao celinu. Neobuzdani prosperitet kojim se koristila buržoazija, često na štetu širokih slojeva radništva, kao i neplanska proizvodnja i raspodela proizvedene robe delovale su, kao negativne strane industrijalizacije, u mnogo čemu razorno. Bur-

žoazija kao vlasnik svih malih, srednjih i krupnih sredstava proizvodnje razvija sve većim uspehom svoje poslovanje u kome glavnu ulogu igraju preduzimljivi pojedinci rukovodeće klase. Usled nedostatka plana i pregleda, jer se to ne slaže sa načelom *laissez faire*, nastaje kao logična posledica stvari divlja migracija razmnoženog seoskog stanovništva u gradove gde, pritešnjeno siromaštvom sela, postaje ponuđač svoje fizičke snage vlasniku proizvodnih sredstava. Tim najamnim odnosom otpočinje proces epohalnog značaja: dojučerašnji seljak, zatim nekvalifikovani radnik pretvara se postepeno u stručnog radnika. Amorfni slojevi nekvalifikovanog radništva zbijaju se u nove borbene redove klasnog društva pod imenom proletarijata. U društvenom sklopu pojavljuju se očigledna pomeranja od istorijskog značaja, koja se verno odražavaju na izgledu gradova. Nova struktura grada je ujedno odraz i izraz neuravnoteženih i neusklađenih ekonomskih, tehničkih, upravnih i socijalnih zbivanja izazvanih naglim porastom klasno podeljenog gradskog stanovništva. Uprkos povremenim ekonomskim zastojima, kapitalizam gradi po čitavom kolonijalnom i polukolonijalnom svetu, a još više u svojim sopstvenim zemljama, mnogo i brzo, no razvoj društva i pored tog brzog napretka tehnike ipak ide nezadrživo u raskorak, a sa njim i arhitektura kao oznaka jednog neujednačenog napretka.

Buržoazija je imala pred očima ideal umetnosti koji nije bio originalan već pozajmljen u vidu istorijskog artizma i umetničkog diletantizma. U tom pogledu podražava nekadašnju aristokratiju (uostalom u pogledu arhitekture ni francuska revolucija pored svega prolivanja krvи nije iznela nove i samonikle ideje; čak je i plan arhitekta Vernouique-a za preuređenje Pariza, izrađen uz saradnju specijalne umetničke komisije, brzo otiašao u zaborav zajedno sa samim projektantom). Obogaćena raboćenjem strojeva i tegobnim radom radnika, buržoazija preuzima u Comission temporaire d' artist, osnovanom 1793. godine, u pogledu arhitekture iskustvo ranijih vladajućih klasa, pogotovo stambenim zgradama, koje su neretko imitacije aristokratskih zamaka. Velika se pažnja poklanja i oblikovanju monumentalno zasnovanih ukrasnih avenija, trgova, parkova i gradskih panorama. Svi ti primeri prostorne prezentacije u reprezentativnom centru grada nisu bili uvek izvorni, već rađeni po ugledu na tekovine baroknog građevinarstva, tačnije na sve ono što je u svoje vreme proizvela aristokratija pod uticajem Lenôtrovih veleleptnih vrtnih kompozicija, a što je kasnije primenjeno u odlomcima na izvesne delove grada. Sve ove kompozicije baroka koje Evropa, držeći se svojih istorijskih gradova provodi u skućenom okviru, Novi Svet prihvata sa mnogo više snage i stvaralačkog pleta. Osnivanje Washingtona i drugih američkih gradova i širokopoteznih univerzitetskih naselja na samom početku prošlog veka (na primer: Univerzitet u Virginiji osnovan je 1819. godine uz saradnju samog Jeffersona, predsednika Republike), te gradskih centara — civic centre, izložbenih predela i dr. ostvareni sa lakoćom mada s izvesnim vremenskim zakašnjenjima, ispoljavaju sve ono što je Evropa prethodno u većini slučajeva idejno nagovještavala.

Uljkivana delimično sladunjavašću svog blagostanja zbog povoljnog poslovanja, buržoazija gubi postepeno u pogledu celinskog

upravljanja društvenim procesom oštricu svog kriticizma kojom je krajem XVIII veka svrgnula feudalizam i odstranila poslednje njezine ostatke. Međutim, nisu bili odstranjeni ostaci prethodnog arhitektonskog ukusa, kao što nisu bili preuzeti ni početni koraci za uvođenje novih građevinskih elemenata. Preuzimane su samo završne-reprezentativne forme herojskog ampira da bi se veličao društveni ugled buržoazije. Nesporazum u gledištima na razvitak društva i arhitekture koji se buržoaziji potkrao odmah u momentu ovog istorijskog polaska, povećavao se u toku daljeg razvoja. Buržoaziji nedostaje budnost nad zbivanjima društva u svim sektorima ljudske delatnosti podjednako. Njoj, međutim, neosporno pripada zasluga što je u privredni život uvela sa mnogo poleta racionalizam, mašinsku proizvodnju i raskrstila sa mnogim drugim predrasudama ranijeg feudalizma — osim u arhitekturi. Svojim novotarstvom odlučno je dokrajčila predstrojnu eru, otvorivši vrata industrijalizmu, velikoj epohi čovečanstva svetskih razmera koja je pod povoljnim uslovima mogla, još u prvoj polovini prošlog veka ne samo da nagovesti već i da izazove preporod arhitekture i urbanizma. Za misaonost buržoazije može se primeniti pravilo, da ona i pored toga što diže male i velike gradove i urbanizuje skoro sve krajeve sveta nije zbog svojih poslovnih postupaka svesno uočavala da se potrebe i zakonitosti savremenog urbanog života u tolikoj meri razlikuju od svega prošlog i da je za nju traženje nove i adekvatne prostorne organizacije postalo neophodno. Isto tako nije bila svesna da pri planiranju i preuređenju gradova i usmeravanju opšte urbane politike korišćenje čovekovih postignuća znači preim秉stvo, no ne u interesu samo jedne klase već, što je odsudno i važno, društva kao celine. Kao u prirodi tako i u životu ljudskih zajednica novi društveni oblici se stvaraju, stari umiru. Trajanje i unutrašnja jačina jednog društvenog porekla zavisi od kvaliteta njegovog delovanja u okviru jedinstva suprotnosti. I tako buržoazija nije tvorac savremene arhitekture, niti je ona tvorac sopstvene arhitekture, jer se ravnala po nasleđenom arhitektonskom ukusu potkopavajući time snagu svakog stvaralaštva. Zaslugom ponekih inženjera i arhitekata elementi savremene arhitekture uvlače se ipak u eklektičku arhitekturu buržoazije u odlomcima kao trojanski konj. Ta činjenica je važna za pozniju pojavu savremene arhitekture. Buržoazija dosledna svom načelu *laissez-faire* nije shvatila ni osećala potrebu za planskom privredom, osnovicom urbanizma kao discipline smišljenih postupaka koju je mnogo pre nje, u doba baroka, stvorio do izvesne mere sistem merkantilizma, mada u korist riznica vladajućih. Buržoazija nije sagledala mogućnosti koje su joj bile date, naime, da tehniku, život i umetnost međusobno poveže u jednu strukturalnu i smišljenu celinu umesto da ih ostavi razjedinjene. Građevinarstvo usled toga, po svojoj strukturi, prostornom sklopu, oblikovanju i primjenjenom materijalu nije u svemu odraz i korišćenje nauke i njene primene na polju čistog umetničkog prostornog stvaralaštva jedne nove životne koncepcije. Društvena snaga je uvek umanjena nepostojanjem odgovarajuće napredne arhitekture datog vremena a eklekticizam se ne može smatrati naprednom arhitekturom.

## KAPITALISTIČKO DRUŠTVO; KAPITALISTIČKA INDUSTRIJA I ARHITEKTURA

„Radnik kao kupac robe važan je za tržište. Ali ukoliko prodaje svoju robu, tj. svoju radnu snagu, kapitalističko društvo teži za tim da za tu robu plati minimalnu cenu.“  
(Marks, Kapital — II)

Kapital, gorostasni natprirodni uzrast buržoazije, produžuje nesporazum koji je nasledio od liberalne buržoazije, to jest opreku između tekovina tehnike, arhitektonskog oblikovanja i društvenog poretku, u skladu sa razmerama svog delanja. U smislu savremenih tehničkih tekovina usavršava vek industrijalizacije i uvodi normirane i automatizovane postupke u mašinsku proizvodnju i razne višoke oblike privrednog ustrojstva i organizacije rada. Što se tiče suprotnosti u životu tkivu društva, socijalne opreke se zaoštravaju u još jačoj meri u poređenju sa ranijim stanjem.

Ne mareći za to da savlada te opreke u sebi samom, kapitalizam usavršava svoj militaristički uređaj. Stavljući ga u službu svojih kolonijalnih i polukolonijalnih interesa, osigurava nova područja sirovina i raspodele industrijskih prerađevina. Svaka tehnički razvijena kapitalistička zemlja izgrađivala je svoj sopstveni militaristički uređaj. U međusobnom sukobu kao posledice izukrštenih interesa često jedna od njih trpi poraze. Pojavljuju se i periodične ekonomski krize, koje u sve većim razmerama remete privredni i upravni aparat i inventar kojim kapital iskorišćava prirodu, proizvodi i raspodeljuje robu. Pod takvim uslovima kapital nije smatrao zadatkom dana da pitanje arhitekture i uređenja naselja raščisti u svojoj užoj domovini iz razloga što ga je smatran rešenim koristeći se istorizujućim eklekticizmom. Po zauzetim kolonijalnim i polukolonijalnim zemljama ovaj društveni sistem uz pomoć savremene tehnike stvorio je onu likovnu makaronštinu koja se sreće po svim vanevropskim kontinentima. Čudnom mešavinom uvezenog evropskog istorizujućeg eklekticizma i podražavanjem iskonskih domorodnih motiva stvara arhitekturu, neretko nacionalno-domorodnu po formi i kapitalističku po sadržaju. To znači širenje jednog nesporazuma oko pitanja arhitekture ukorenjenog u Evropi i na ostale delove sveta. Nešto slično odigrava se u neruskim republikama SSSR u koje se eklekticizam uvodi iz ruskog centra i meša sa egzotikom domorodne arhitekture, koja po svojoj tradiciji i oblikovanju pripada isto tako prošlim vremenima i posebnoj arhitektonskoj lozi, i to, pod parolom „nacionalna po formi, socijalistička po sadržaju“, svakako potpun dualizam, nespojiv sa pojmom arhitekture a navedena rečenica je sama po sebi protivrečna.

Proces kroz koji su prošli kapitalizam i liberalna buržoazija odražava se na fizičkoj gradova, kao i na spoljnoj i unutrašnjoj arhitekturi građevina. Kakvo je društvo takva je i arhitektura. A u tom društvu povećavaju se opreke između grada i sela u toku poslednjih decenija do krajinjih granica, što se jasno ogleda s jedne strane u izgledu modernih srednjih, velikih gradova i metropola, s druge strane u zaostalosti zanemarenih ali idiličnih sela, a pog-

tovo u razlici između raskošnih vila bogataša i čumeza gradskog proletarijata. Sve ove opreke u socijalnim odnosima društva odražavaju se na svoj način i u poslovima građevinarstva, koje osim podizanja stambenih kasarna ne zna za drugi način rešavanja stambenog pitanja.

Nagli razvoj velikih gradova, opšta upotreba novog industrijsko-građevinskog materijala i primena građevinskih metoda kojima se zadovoljavaju potrebe izvesnog dela društva najočigledniji su u zemljama velikog ekonomskog poleta, koje su poslednjih decenija prošlog veka izvršile vratolomne skokove industrijalizacije, tj. u kapitalističkim zemljama. Kao rezultat novog stanja, dolazi u drugoj polovini prošlog stoljeća, do ukidanja nekadašnjih tvrđava i gradskih utvrđenja. Gradovi se proglašuju otvorenim, tvrđave nekorisnim sa gledišta nacionalne odbrane. Nastaje u većini slučajeva juriš gradskih uprava na materijal skinut sa tvrđavnih objekata i on se upotrebljava kod proširenja stambenih četvrti. Jedan izvestan urbanistički inventar zajedno sa brojnim kulturno-istorijskim spomenicima pada žrtvom ovih poteza iz razloga što urbanizam tada nije još bio teorijski razraden, kao ni osnovna načela o čuvanju starina, a mogućnosti korišćenja demilitarizovanih fortifikacionih objekata nisu još bile sagledane u sklopu savremenih gradova. Nekoliko primera mogu se navesti i iz Jugoslavije gde su tuđinski-austrijski vlastodršci porušili fortifikacije Zadra, Splita, Trogira, Šibenika i drugih gradova, a gde je jedva nešto ostalo od zidina i bastiona. U Beogradu bi sančevi danas imali lep zeleni parkovski pojas od Save s jedne do Dunava s druge strane da nisu porušeni i da je u svoje vreme bio prihvaćen predlog arhitekta Joksimovića za podizanje parkovskog zelenila na njihovom mestu.

### Posledice socijalno-ekonomiske stihije i stihische snage kapitalizma

Neuravnoteženost ekonomskih, socijalnih, kulturnih i bioloških prilika i potreba, te klasna podela gradskog stanovništva ogleda se verno na izgledu bezobličnih ljudskih naselja. Pomenost u shvatanjima prouzrokovao je, ni kriv ni dužan, u prvom redu stroj, a zatim njegov proizvod: nov građevinski materijal i njegova delimična primena čak i u radovima eklektičara. Međutim, stroj ne upravlja i gospodari sobom, već izvršuje ropski svaki dati nalog i to savršenije nego bilo koje drugo sredstvo proizvodnje. On nema takmaca. Čovek kao zapovednik može da prenese na mašinu svu svoju osećajnost i nadahnuće. Stroj radi sve po njegovom nalogu, dobro ili loše već prema stepenu kulture samoga naredbodavca. Krivica je — ukoliko je što za zamerku — do onoga koji je fenomenalnost strojne proizvodnje mogao koristiti za postizanje novih i viših oblika i estetskih vrednosti i za primenu novog građevinskog materijala, a to nije učinio. Kvalitetna unutrašnja određenost novog materijala neospora je činjenica pri pretvaranju kvantitativnih pojava u kvalitativne, a one su od presudnog značaja za postizanje jedinstvenog arhitek-

tonskog izražaja i za sklapanje strukturalnih i oblikovnih elemenata u nove prostorne odnose.

Pored nemara od strane vlasnika, reakcije protiv strojeva bilo je u početku i kod samih radnika. Paljenje i rušenje tvorničkih zgrada i oštećivanje strojnih uređaja na dnevnom je redu u Engleskoj, pradomovini industrijalizacije, u prvoj polovini prošlog veka. Prošlo je prilično vremena dok je radnik u prošlosti naučio da u svojoj borbi razlikuje stroj od sopstvenika proizvodnih sredstava.

Otkako je parni pogon pokretač proizvodnje, otkako je primenjena električna struja, plin, eksplozivni motor, urbanizacija svih krajeva sveta postaje još vratolomnija a zaostalost nerazvijenih zemalja još upadljivija. Ta urbanizacija sveta, međutim, ne odvija se u talasima po nekom predviđanju već kao prateća pojавa jačanju i prodornosti razjedinjenog kapitalizma — prema probitačnosti preduzetog posla. Sama država kao planski regulator prilika uopšte se ne pojavljuje niti utiče na mnogobrojne slepe sile u ljudskim naseljima, niti na životne uslove nagomilanog stanovništva, kao što je to slučaj tek sada u najnovije doba. Ona se, izuzev nekih monopolija, (duvan, so, carine, vojna obaveza) ne stara o pravilnom i planskom izgrađivanju gradova i predela, niti o pravičnom socijalnom naseljavanju stanovništva. Građevinarstvo kao stvar umetničkog ukusa poverava se neprikosnovenosti akademija. Pod njihovom prevlašću dolazi do krutog shvatanja arhitekture i oblika eklekticizma. Urbanizam koji je od doba baroka izgubio svoju teorijsku važnost i praktičnu, organizatorsku ulogu, takođe je u velikom zaostatku kao sinteza nauke i umetnosti zasnovana na odgovarajućoj tehničkoj službi. Predstavlja stoga neku zaboravljenu društvenu disciplinu.

Liberalna buržoazija, kapital i proizvodnja uveliko nagomilavaju imetak i stanovništvo, ukidajući raštrkanost proizvodnih sredstava, imovine i ljudi. Prvi put se od starog veka pojavljuje na pozornici istorije veliki mnogoljudni grad-metropola, koji po svom neologičnom i izobličenom sklopu u mnogočemu zaostaje za velikim planski uređenim starovekovnim gradovima pod upravom starovekovnih istočnjačkih despotizama.

Taj kapitalistički velegrad novog veka ima ogromnu privlačnu snagu, izvrsne ali i bezobzirne saobraćajne veze kako sa neposrednom okolinom tako i sa drugim udaljenim krajevima; poprište je najvećeg bogatstva ali i najveće ljudske bede. U njima se socijalne suprotnosti zaoštravaju do krajnih granica i na političkom polju. Otpočinje period besomučne socijalne borbe koja se bitno ne razlikuje u velikim zemljama od nekog istorijskog obračuna između borbenog proletarijata i vlasnika proizvodnih sredstava. Za sve to vreme izgledalo je kao da je stvar arhitekture, pod okriljem istozrnućeg eklekticizma, u potpunom redu; ona je samo povremeno uznenirena ponekim nenadnim ostvarenjem novodopske tehnike i tehničke arhitekture. Poneki plemenitiji tvorničar već pristupa i izvođenju radničkih naselja, pokušavajući da svojim radnicima stvari povoljnije uslove stanovanja. Kasnija analiza ubraja i tu plemenitu crtu pojedinih vlasnika proizvodnje u red prikrivenih metoda izrabljivanja radnika.

### **Podela na predmašinsku i mašinsku eru čovečanstva**

Posmatrana sa ovakvog stanovišta, sadašnjost, kao i budućnost omogućavaju objektivniji osvrt na sve svetske manifestacije prošlosti koje su se zbivale pre uvođenja mašinske industrijalizacije. Nije teško uočiti da su stilovi predstrojne ere, počev od egipatskog do ampira kao poslednjeg izdanka istorijskih stilova, odnosno do uvođenja opštег, romantičnog, akademskog, formalističkog, larpurističkog i imitatorskog nacionalno-dekorativističkog eklekticizma u prvoj polovini XIX veka, ustvari samo razni vidovi srodnog i okvirnog arhitektonskog načina izražavanja, pa prema tome i nisu u strogom smislu reči zasebni stilovi, već samo vrste, podstilovi jedne velike stilske loze vezane razvojno za dugotrajnu predstrojnu eru. Današnjem posmatraču još uvek se čini kao da između tih raznih istorijskih stilova postoje veće i odsudnije razlike i ne smatra ih izdancima jednog te istog rodoslova umetnosti. Međutim, egipatski stil gledan sa ovog istorijskog odstojanja manje se razlikuje od ampira, iako ih razdvajaju više hiljada godina, nego ampir od metalno-staklenih konstrukcija inženjera iz prve polovine prošlog stoteća nastalih neposredno posle njega. Očigledno je da su u pogledu materijala, tehničkih sprava i konstruktivnih elemenata, korišćenja prirodnih snaga i načina prostornog izražavanja svi još danas uobičajeni i priznati stilovi bili omeđeni onim uslovima i sredstvima rada kojima je društvo raspolagalo, a koji se kroz istorijske vekove nisu međusobno mnogo razlikovali (kamen, čerpić, opeka, drvo, ljudska i animalna vučna snaga, vatra običnih ognjišta itd.) ni u pogledu kooperacije primenom proste sprege i životinjske snage. Dok je razlika između prvih u pogledu rada neznatna, razlika između poslednje dve grupe upadljivo je velika. Razlika između egipatskog i romanskog stila je otprilike toliko kolika između robovlasničkog i feudalnog društvenog uređenja, između gotike i baroka, koliko između feudalno cehovske i novovekovne manufaktурне proizvodnje i proizvodnog sistema, a kapitalističkih krugova manufaktурne epohe i liberalne buržoazije industrijskog kapitalizma koliko između baroknog stila i nove tehničke arhitekture gvožđa, čelika i betona XIX veka.

### **Gradovi, njihovo lice i naličje: prikaz slika i prilika u njima**

Razvojem gradova selo još više tone u svojoj vekovnoj zaostosti, iako nauka uspešno rešava pitanje poljoprivrede, koja više nije ekstenzivna već intenzivna pošto se povezala sa industrijom, kao i pitanje ishrane naglo povećanog broja gradskog stanovništva u odnosu na ostali život zemlje u unutrašnjosti. Ovim je u celosti opovrgнутa Malthousova teorija — nestaćica sredstava za ishranu je sve veća zbog porasta stanovništva — koja zahvaljujući primeni naučnih saznanja u poljoprivredi nikog više ne zabrinjava. Porast

gradova u prošlom veku odvija se velikom brzinom. Evropa, Amerika, a donekle i ostali kontinenti protkani su, za srazmerno kratko vreme, čitavom mrežom velikih gradova. U industrijskim zemljama, kao posledica izgradnje gradova, izmenio se i odnos seoskog stanovništva prema gradskom u korist građana.

Na izmaku predstrojne ere, u času epohalnog ulaska u vek industrializacije, u vreme francuske revolucije, Pariz 1794. godine broji svega 647 hiljada, London 800 hiljada, a Berlin 150 hiljada stanovnika. Ova tri najveća grada Evrope 1900. godine, dakle za svega jedan vek industrializacije broje: Pariz 2,660.000, London 5,500.000, a Berlin 1,380.000 žitelja. Uoči prvog svetskog rata područje Velikog Londona broji 7,320.000. Velikog Pariza 4,040.000, a Velikog Berlina 3,260.000 stanovnika. Porast gradova u Americi pokazuje još upadljiviju sliku. Godine 1850. Chicago, na primer, jedva ima nekoliko hiljada žitelja, dok uoči prvog svetskog rata predstavlja već metropolu sa 2,240.000 stanovnika. Veliki London, ta prava košnica ljudi, broji pre prvog svetskog rata više od mnogih tadašnjih država Evrope, kao: Srbije, Bugarske, Danske, Švajcarske, Grčke, Norveške itd. Sama ta činjenica dovoljno dokazuje centripetalnu moć gradova koja se ispoljava u porastu stanovništva odlučno u korist gradskog elementa i u znaku opšte urbanizacije.

U srednjem veku odnos gradskog stanovništva prema seljaštvu u Evropi iznosio je 1 : 9. Međutim, Nemačka pre prvog svetskog rata od 68 miliona stanovnika već jedva ima 18 miliona seljaka, što dokazuje znatno jačanje urbanog življa u savremenim državama. I slučaj Beograda je dosta zanimljiv za današnje prilike. 1829. godine Beograd je grad od svega 5.000 stanovnika, dok u njemu danas živi oko 700.000 ljudi, i ovaj broj neprestano raste nesrazmerno sa urbanizacijom unutrašnjosti.

Slična biološka pomeranja kao posledica useljavanja u industrijske gradove i prirodnog priraštaja gradskog stanovništva prouzrokuje stihijski rast gradskih organizama do gorostasnih razmera. Međutim, nedostatak higijenskih uslova za život radnih masa i ekonomsko iskorišćavanje slabijeg od strane jačeg odražava se na izvesnom urbanom neredu, u kome su tonula i neprimetno isčezačala čitava pokolenja radnih ljudi.

#### **Progres izazvan mašinskom industrializacijom korača napred; preobražaj istorijskih gradova — fizionomija savremenih gradova**

Moderna saobraćajna sredstva pružaju mogućnost za masovan i udoban prevoz putnika i kabaste robe, stavljajući privredne faktore u zaledu ljudskih naselja u nove međusobne odnose. Telekomunikaciona sredstva i saobraćaj pretvaraju se u divljenje vrednog posrednika između ljudi, njihovih misli i poruka, sirovina i proizvedene robe: umanjuju razdaljinu između naselja; uspostavljaju susedske odnose tranzitom između njih i udaljenih krajeva. Tranzit — kao vid dalekog međugradskog saobraćaja — ne odvija se na teritoriji velikih gradova bez znatnih teškoća i gubitka vremena.

U životu grada, u unutrašnjem, mesnom saobraćaju naselja kroz koja prolazi idući svom krajnjem cilju, izaziva veliki poremećaj. U odnosu na gradski atar, uži i širi region grada, na odstojanju od grada do grada i metropola oblikuju se tri vida saobraćaja: međugradski za velike relacije, vangradski za uticajno zalede grada i gradski saobraćaj na području samog mesta. Osim ove podele, koja je prostornog značaja, saobraćaj se deli na razne vidove prema vrsti pogonske snage. Kako po svom prostornom značaju tako i po pogonskoj snazi i sklopu vozila, saobraćaj predstavlja u pogledu usklađivanja raznih njegovih usluga veoma složeno pitanje i funkcionalnu celinu. Saobraćajni objekti kao: železničke stanice, rečna, morska i jezerska pristaništa, aerodromi, viadukti, saobraćajne petlje zapremaju sve veće površine i proširuju krug složenih arhitektonskih objekata u sastavu grada, neretko od pravog makrourbanističkog značaja, kako na površini tako i u podzemlju. (infrastruktura saobraćaja)

Studije gradskih osnova iz devetnaestog veka omogućavaju da se uoče sve promene kroz koje su prošli gradovi usled izmenjenih socijalnih i privrednih odnosa društvenog stroja. Karakteristične srednjovekovne i kasnije izgrađene ulice pretvaraju se u pravolinijski išpartane mreže. Zemljišta se iskorišćuju do krajnjih granica: ističu se katastarski brojevi, izgrađuju ulične fasade i to ne ulice i trgovi već samo pojedini placevi. Građevinski zamah eklektičkog doba karakteriše kameno more stambenih zgrada i najamnih kasarni izgrađenih kao sredstvo za maksimalno iskorišćavanje zemljišta zloupotrebljavanjem platežne moći stanara i podstanara na uštrb drugih životnih potreba, sve u funkcionalno nediferenciranim centrima, sagrađenim po istoj urbanističkoj šemi.

Pretvaranje srednjovekovnog naselja u savremeni grad počinje najupadljivije u samom njegovom jezgru, a produžuje se proširenjem prema njegovim periferijama. Budući da jezgro istorijskog grada predstavlja epicentar njegove urbane moći i obrtanja i da u svom istorijskom sklopu ne odgovara više savremenim zahtevima života, ono ustupa svoje mesto **modernom city-u** sa višespratnim zgradama iskićenim u eklektičkom stilu ili oblakoderima kao u Americi. Izgradnja city-a s obzirom na skok cena skopčana je sa krajnjim iskorišćavanjem zemljišta za izgradnju kako po površini tako i visinsko. Porušeni istorijski centri menjaju i svoju namenu. Postaju savremene berze-menjačnice i unutrašnja opruga svetske trgovine, pri čemu čisto novčarske spekulacije postaju primamljivo sredstvo bogaćenja za izvestan sloj društva kome su one najpristupačnije. Promene kroz koje prolazi grad razdvajaju ga konačno od sela i proširuju do razmera nepoželjnog, antisocijalnog zla i nepremostivih razdaljina. Time uporedno dolazi do tačno određene podele rada; stanovnici sela i grada razdvajaju se po liniji proizvodnje u zasebne formacije iste društvene zajednice. Ta pojava svojstvena ovom vremenu socijalnih pomeranja našla je svoju potvrdu i u Marksovim delima, izražena između ostalog u ovim rečima: „Opreka između grada i sela je grub odraz faktora da je čovek podvrgnut

podeli rada koja jednog pretvara u ograničeno varoško a drugog u ograničeno seosko biće“.

Međutim, neuravnoteženost u socijalnoj strukturi društva prouzrokuje čitav niz drugih oprečnosti, koje onemogućavaju razvoj novog ljudskog obitavališta kao harmoničnog bića, naročito u velikim gradovima. Neujednačenom rastu grada treba dodati još i moderan saobraćaj motornim vozilima, koji je sa trga i ulica istisnuo konje a pešake ograničio na uske pešačke staze. Brzina i opseg motornih vozila zbog sve većih ljudskih žrtava nameće rekonstrukciju izvesnih uličnih poteza njihovim proširenjem i diferencijacijom po nameni. Pošto se planski radilo samo retko — kao na primer prilikom rekonstrukcije Pariza u drugoj polovini prošlog veka pod rukovodstvom senskog prefekta Hausmanna i arh. Alphanda — zavlađao je u većini slučajeva nesklad i nesrazmerna između gradskih ulica opterećenih saobraćajem, te gustine saobraćaja, gustine izgrađenosti i gustine naseljenosti.

Akutna kriza velikih gradova koja se u prvom redu ogleda u saobraćaju uvođenjem motornih vozila, ustvari je svestrana, a nije na poslednjem mestu ni nedostatak društvene svesti za primanje napredne arhitekture i urbanističke kulturne misli. Posledice te višestrukne krize, koje se provlače kroz sve vidove urbanog života, najočiglednije su na socijalnom raslojavanju, različitom kulturnom stupnju stanovništva, nezadovoljavajućem urbanističkom ustrojstvu grada i na eklektičkoj arhitekturi. Ta kriza postoji kako u izobličenim istorijskim gradovima Evrope, tako i u novim naseljima Amerike, koja usled naglog uspona industrijalizacije, natkapitalističke strukture države, jasne volje i privredne snage zemlje, sprovodi svoje urbanističke poteze — pa ma pošla i sa krovog stanovišta — uvek jasno i širokopotezno, kao što su im i državne granice povučene pravilno od jednog okeana do drugog, preko brda i dolina.

Centripetalno delovanje velikih gradova ispoljava se ipak — htelo ne htelo — u sredivočkom smislu, u nastajanju novih makro-urbanističkih jedinica, od raštrkanih i pojedinačnih gradskih ustanova do njihove koncentracije, kao što su: groblja, bolnice, univerzitetska naselja, sajmišta, izložbeni predeli, filmski i pionirski gradovi, ili veliki saobraćajni objekti: rečna i morska pristaništa, infrastrukture vazdušnog saobraćaja, kompleksi gradske tehnike koji se sastoje od niza mikrourbanističkih elemenata i imaju u okviru celine svoju sopstvenu prostornu kompoziciju. Ova zakonitost u životu savremenih gradova predstavlja izvesnu svrhovitost i pozitivan doprinos urbanističkom životu višeg stepena, koja ne sme da se izgubi iz vida.

## UTOPISTI, NAUČNI SOCIJALISTI I NJIHOVA ULOGA U STRUKTURI DOGAĐAJA

„Troglodit ima svoju pećinu, Australijanac svoju zemunicu, Indijanac svoje ognjište, moderni proletari stvarno visi u vazduhu.“

Proudhon

**Chartizam i socijalističke reforme u Engleskoj; uloga i opiti R. Owena; početak francuskog socijalizma; učenje S. Simona; od Fouriera do Proudhona i do Le Corbusiera; Marks i Engels; učenje Marks-a i Engelsa**

### Chartistički pokret

Pod rukovodstvom žestokih Iraca: O'Connora i O'Briona tvorički radnici su izašli sa svojim zahtevima u „People Charter“-u zahtevajući uvođenje raznih reformi u korist radnih ljudi, kao: tajno glasanje, jednake izborne okruge, ukidanje cenzure i dnevnicke za članove parlamenta, te razne druge mere jedne radikalne demokratizacije. Pripadnici ovog programa nazivani su chartistima. Iako pokret zamire oko 1848. godine, ostavio je dubok utisak i u kasnijem delanju jednog Carlyle-a, Ruskina, Morrisa i ostalih u drugoj polovini prošlog stoljeća.

Divljenja je vredan zahvat R. Owena — 1771—1858 — u stihiji zalet industrijalizma radi ispravnijeg usmeravanja društvenih snaga na socijalno ekonomskom polju ljudske egzistencije. Sin zanatlije i trgovca, bez pomena vrednog školovanja — školovao ga je sam život — polazi od verovanja: mašinski sistem proizvodnje je sredstvo da se ostvari najveća sreća čovečanstva. U dvadesetoj godini svog života postaje direktor jedne predionice u Mančesteru, 1800. god. on je već u posedu sopstvene predionice u New Lanarku — Škotska — zapošljavajući u njoj do 2500 radnika, pod najbednijim okolnostima na početku njihovog odnosa poslodavca i posloprimalaca.

Poverenje ovih radnika Owen je stekao što je postepeno uvodio:

skraćenje dnevnog rada,  
ukidanje noćnog rada,  
školsku nastavu,  
brigu o bolesnim i povređenim u radu,  
organizovanu nabavku životnih namirnica —  
konsumi radnika,  
izgradnju radničkih stanova.

Tako je New Lanark postao mesto opita, socijalne tišine i uzor i za druge. Svoju delatnost Owen proširuje zatim i na političko polje, tražeći intervenciju države. To je početak socijalističkih reformi u Engleskoj i trvanja oko njih. Postignuto je uskoro: skraćenje radnog vremena na 10,30 časova, i zabrana da se deca ispod 10 godina zapošljavaju u industriji. Reformske odredbe značajne su i zbog toga što njima otpočinje buđenje novih društvenih snaga. Owen se zanima pitanjima stanovanja i budućnošću koju je sebi zamislio

prema tehničkim mogućnostima svog doba kada je mašinska industrija bila tek na svom početku. Zadržava u svom projektu komune iz 1820. godine i porodični stan, ali uvodi dečje domove i zajedničke trpeze. Njegovi domovi-komune predviđeni su tehnički do tančina (slično fourierovskim falansteryma); opreku između sela i grada savlađuje time što spaja industriju sa poljoprivredom i sjedinjuje oba sadašnja oblika naselja.

U Engleskoj je oko 1830. godine nastala jedna mala agrarna kolonija na komunističkoj osnovi koja je uspevala neko vreme. Trajni uspeh sa svojim prikazom „Arkadija industrie“, međutim, postiže Owen tek u New Lanarku ličnom zaslugom u provođenju svoje teorije. Prevaspitao je gladne radnike u zadovoljne ljudske jedinke. I sama tvornica prešla je na pogon po kooperativnoj osnovi. Ohrazen praktičnim uspehom, Owen se založio i na političkom polju. Kongres u Aachenu predaje svoj spis „Promemoria“. Dobrovoljno odustajanje od privatnog vlasništva ovog utopističkog socijalizma razlog su što se javnost odvraća od Owena. Zbog ravnodušnosti društva u domovini, Owen pomoću bogatih ljudi u Americi osniva koloniju New Harmony, čiji se početni uspeh ubrzo pretvara u potpun neuspeh, uprkos mnogih postignuća vrednih da se ispitaju na licu mesta.

#### Charles Fourier — 1772—1872

Fourierova društvena kritika kojom nadmašuje prosvetitelje klasike, ponikla je iz stečenog iskustva industrijalizacije i uviđanja njenih uništavajućih posledica. Polazi od verovanja da ni jedna ljudska strast nije sama po sebi loša. Loše postaju usled anarhičnog i nečovečnog karaktera kapitalističke podele rada. U njegovim umovanjima realizam je pomešan sa romantizmom. Realno je smislio falanstere, romantično je verovao da će njima postepeno preobraziti čitavo društvo u socijalizam i stvoriti harmoniju ljudskih strasti. Inače, ispravno je sagledao kao i drugi utopisti u čemu je opreka između grada i sela, ovih protivrečnih oblika.

U svom delu „Traité de l'association domestique agricole“ iz 1822. godine svoje gledište u pogledu socijalističke zajednice ovako izlaže: „Društvena zgrada za oko 2000 osoba, mesto nekih 600 stanova, u kojima danas taj broj prebiva; pojevtinjenje koje dozvoljava da dom s takvim radničkim stanovima postane palata, rezidencija novog socijalističkog sveta; na svakoj četvrtoj milji zemljine površine biće postavljen takav dom; sama zgrada imaće pokrivenu galeriju koja će se protezati duž cele njene površine i zimi zagrevavati. U njoj će biti izloženi najnoviji proizvodi organskog i anorganskog sveta.“

Ovakva jedna „falanga“, ustvari je zavod za stanovanje, rad i društvene prostorije. Od Fourierovih falanstera do vertikalnih opština Le Corbusiera sociologija postaje pomoćna nauka arhitekture. Unité d'Habitation de Grandeur Conformé iz 1956. god. makrourbanistički je prvenac za smeštaj vertikalne opštine, plastično izgrađenog binonima individualno-kolektivnog bivstvovanja ljudi. Ostale stambene jedinice Nantes — Rezé, Meaux, Berlin, Strassbourg go-

vore o poznom ali ne i zakašnjelom uticaju socijalističkih utopista na Le Corbusiera, velemajstora savremene arhitekture.

U svojoj raspravi „Razvitak socijalizma od utopije do nauke“ iz 1882. godine Engels između ostalog navodi:

„... Dok je revolucija osigurala u Francuskoj politički trijumf buržoazije, u Engleskoj su Wat, Arkrajt, Kartrajt i drugi otpočeli industrijsku revoluciju, koja je potpuno pomerila težiste ekonomskе snage. Bogatstvo buržoazije raslo je sada neuporedivo brže nego bogatstvo zemljišne aristokratije. U samoj buržoaziji finansijska aristokratija, bankari itd. sve su više zaostajali iza fabrikanata.“

„... Zatim su došla tri velika utopista: Saint Simon, kod koga je buržoaski pravac još zadržao izvestan značaj pored proleterskog; Fourier i Owen, koji je u zemlji s najrazvijenijom kapitalističkom proizvodnjom i pod utiskom suprotnosti stvorenih tom proizvodnjom sistematski razvijao svoje predloge za otklanjanje klasnih razlika, polazeći neposredno od francuskog materializma.

Svoj trojici zajedničko je to, što ne istupaju kao predstavnici interesa proletarijata, koji je za to vreme istorijski već nastao. Kao i prosvetitelji, tako i oni hoće da odmah oslobode celo čovečanstvo, a ne najpre jednu određenu klasu. Kao i prosvetitelji, i oni hoće da zasnuju carstvo razuma i večite pravde; ali se njihovo carstvo razlikuje od carstva prosvetitelja, isto tako je nerazuman i nepravedan, i stoga se mora odbaciti kao i feudalizam i svi raniji društveni poreci.“

„... Ukratko, društvene i političke ustanove, stvorene „pobedom razuma“, pokazale su se, u poređenju sa sjajnim obećanjima prosvetitelja, kao karikature koje izazivaju gordo razočaranje. Nedostajali su samo još ljudi koji bi konstatovali to razočaranje, i oni su se pojavili na pragu novog stoljeća. 1802. izišla su Saint Simonova „Ženevska pisma“; 1808. izišlo je prvo Fourierovo delo, iako osnova njegove teorije datira još iz 1799; 1. januara 1800. preuzeo je Robert Owen upravu nad New Lanarkom.

Međutim, u to vreme još je vrlo nerazvijen kapitalistički način proizvodnje, a s njim i suprotnost između buržoazije i proletarijata. Krupna industrija, koja je u Engleskoj tek nastala, bila je u Francuskoj još nepoznata. Tek krupna industrija razvija konflikte koji čine neminovnim prevrat u načinu proizvodnje i uklanjanje njegovog kapitalističkog karaktera — konflikte ne samo između klase koje je ta krupna industrija stvorila, nego i između samih proizvodnih snaga i oblika razmene koje je ona izazvala — a s druge strane, ta krupna industrija baš u tim džinovskim proizvodnim snagama razvija i sredstva za rešavanje tih konfliktata.“

„... Bankari bi bili ti koji bi regulisanjem kredita usmerili celokupnu društvenu proizvodnju. — To shvatanje je potpuno odgovaralo vremenu kada je u Francuskoj krupna industrija, a s njom i suprotnost između buržoazije i proletarijata, tek počela da se razvija. Ali ono što Saint Simon naročito naglašava, to je da njega svuda i uvek najviše interesuje sADBINA „najmnogobrojnije i najbednije klase“ (la classe la plus nombreuse et la plus pauvre).“

Saint Simon već u svojim „Ženevskim pismima“ postavlja princip da „svi ljudi treba da rade“. U istom spisu on zapaža da je vladavina terora bila vladavina neimućih masa. „Pogledajte“, dovikuje im on, „šta se u Francuskoj desilo u doba kada su tamo vladali vaši drugovi; oni su doveli do gladi“. A shvatiti francusku revoluciju kao klasnu borbu, i to ne samo između plemstva i buržoazije, nego i između plemstva, buržoazije i neimućih, to je 1802. godine bilo izvanredno genijalno otkriće.“

„Fourier nije samo kritičar — njegova večito vedra priroda čini ga satiričarom, i to jednim od najvećih satiričara svih vremena. On isto toliko majstorski koliko i zabavno opisuje podvaladžijske špekulacije, kao i opšti čiftinski karakter tadašnje francuske trgovine. Ali se Fourierova veličina najbolje ogleda u njegovom shvastrupnja razvitka: divljaštvo, varvarstvo, patrijarhat i civilizaciju tanju istorije društva. Ceo njen dosadašnji tok on deli na četiri. Pod ovom poslednjom on podrazumeva društvo koje se sada zove buržoasko, tj. društveno uređenje koje je uvedeno u XVI veku, i dokazuje „da civilizovano društvo svakom poroku koji varvarstvo vrši na prost način daje složen, dvosmislen, dvoličan, licemeran oblik“, da se civilizacija kreće u „začaranom krugu“, u protivrečnostima koje ona stalno iznova stvara, a ne može da ih savlada, tako da uvek postiže suprotno od onoga čemu stvarno ili samo prividno teži. Tako, na primer, da se“ u civilizaciji siromaštvo rađa iz samog izobilja.“

„Robert Owen je usvojio učenje materijalističkih prosvetitelja, da je čovekov karakter proizvod, s jedne strane, urođene konstitucije, a s druge strane, okolnosti u kojima se čovek nalazi za vreme svog života, a naročito za vreme svog razvitka. Većina njegovih staleških drugova videla je u industrijskoj revoluciji samo zbrku i haos, pogodne za lovljenje u mutnomu i brzo sticanje bogatstva. On je u njoj video priliku da ostvari svoje omiljeno načelo i da tako unese reda u taj haos. On je to s uspehom bio pokušao već u Manchesteru, kao upravnik jedne fabrike od 500 radnika; od 1800—1829. on je kao rukovodeći ortak u istom duhu upravljao velikom predionicom pamuka u New Lanarku u Škotskoj, samo sa većom slobodom i s uspehom koji mu je doneo evropski glas. Jednu naseobinu, koja je postepeno narasla na 2500 glava, isprva sastavljenu od najraznovrsnijih i najvećim delom jako demoralisanih elemenata, on je pretvorio u uzornu koloniju u kojoj se nije znalo za pijanstvo, policiju, krivične sudije, sudske procese, i u kojoj nije bilo potrebe za dobrotinom i milosrdjem, i to prosto na taj način što je ljudi postavio u prilike dostojeće čoveka i što se naročito starao o brižljivom vaspitanju mладog naraštaja. On je izmislio obdaništa za malu decu i tu ih je prvi put uveo. Deca su tu dolazila od svoje druge godine i tako se lepo zabavljala, da su ih s mukom odvodili kućama...“

„... Na takav, čisto poslovan način, kao plod takoreći trgovackog proračuna, nastao je Owenov komunizam. Taj svoj praktični karakter on je sačuvao do kraja. Tako je 1823. Owen predložio da se beda u Irskoj likvidira pomoću komunističkih kolonija i prilazio je za to potpun proračun investicionih troškova, godišnjih izdava-

taka i verovatnih prihoda. Tako je u njegovom definitivnom planu društva budućnosti tehnička izrada pojedinosti, — sve do osnove, preseka i izgleda iz ptičje perspektive, — sprovedena s takvim poznavanjem stvari, da se, uz pretpostavku da se Owenovi metodi društvene reforme prihvate, malo šta može prigovoriti njenim detaljima, čak i sa gledišta stručnjaka.“

Najzad tu je i Etienne Gabet — 1788—1856 — francuski socijalni mislilac i revolucionar svojim traženjem „da u državi svi građani treba da budu radnici“. On je stvarni osnivač komunističkih kolonija u Americi od kojih su se poneke održale do 1898. godine. U svom delu „Put u Ikariju“ (1840) daje nacrt budućeg komunističkog društva. Do ostvarenja svojih ideja smatrao je da je moguće dospeti evolucijom, preko parlamentarizma i demokratije. Naučni socijalizam i njega podvrgava analizi i između ostalog veli: „Gabet je bio najpopularniji ali i najpovršniji predstavnik komunizma“ (Marks).

#### Naučni socijalizam: analiza buržoasko-kapitalističkog društvenog poretku

Predstavnici naučnog socijalizma uočili su već u toku prošlog veka sve one negativne činioce koji ugrožavaju nesmetani i zdrav razvoj urbanih prilika u gradovima. Marks je, na primer, nepobitno utvrdio uticaj industrijalizacije na razvoj gradova kratkom formulacijom: „Parna mašina je mati industrijskih gradova“.

Socijalno razmišljanje o ljudima dovodi neposredno do razmišljanja o stanovanju ljudi već i zbog toga što je stambena kriza prateća kriza svih vremena. U jeku francuske revolucije Grachus Babeuf (1760—1797) izjavio je u svom listu kao narodni tribun: „Sirotinja iz cele Republike preseliće se u kuće bogataša i biće opskrbljena njihovim nameštajem“.

U svojoj obimnoj i oštroumnoj analizi, Engels u knjizi „O stambenom pitanju“ iz 1878. godine, skoro sto godina kasnije od Babeufa, navodi između ostalog: „Doklegod postoji kapitalistički način proizvodnje sve dotle je besmisleno rešavati pitanje stanova izloženo od bilo kog drugog pitanja koje zaseca u sudbinu radnih ljudi. Rešenje je u premašanju kapitalističkog načina proizvodnje. Postoji, dakle, samo jedno sredstvo kako da se stane na kraj stambenoj krizi, naime, da se ukine opšta eksploracijacija radnih ljudi od strane vladajuće klase. Izvesno je da gradovi danas imaju dovoljan broj domova da bi se moglo savršenim i racionalnim iskoriščavanjem stanova u njima doskočiti svakoj stambenoj krizi. To se može dogoditi samo izvlašćenjem imovina, odnosno preuzimanjem naseljavanja stanova beskućnicima odnosno onima koji danas staju oskudno“.

Poraznu sliku stambenog problema Engels produžuje ovako:

„Takozvana oskudica stanova, koja takvu ulogu igra u današnjoj štampi, ne sastoji se u tome što radništvo živi, opšteuzevši u rđavim, prenatpanim i nezdravim stanovima. Ta stambena kriza nije pojava sadašnjice, nije ni zlo koje je pogodilo kao u slučaju potlačenih klasa, jedino savremenih proletarijat.

Naprotiv, ta stambena kriza podjednako pogađa sve potlačene klase svih vremena. Da bi ona mogla biti savladana, postoji jedno sredstvo, a to je da se napravi kraj svakom izrabljivanju i tlačenju radničke klase od strane vladajućih staleža. To što se danas smatra stambenom krizom, to je ustvari samo zaoštravanje onih bednih stambenih prilika prouzrokovanih prilivom stanovništva u gradove... oskudica koja se ne ograničava samo na radništvo već neposredno pogađa i malograđanstvo.“

„Šta više, potreba slobodnog vazduha ne postoji više za radnika; čovek se vraća u svoje pećinsko prebivalište; ono je sada zatrovano nematerijalnim kužnim dahom civilizacije i u njemu je sada stanovanje još tegobnije pošto je stan postao tuđa moć, koja čoveka dnevno otpušta i iz koga može biti za jedan dan izbačen ukoliko ga ne plaća. Svetao stan, koji Prometej Aeshilov označuje jednim od velikih darova jer je divljaka učinilo čovekom, prestaje da postoji za radnika. Svetlo, vazduh itd., najprostija animalna čistoća, prestaju da budu čovekova potreba. Prljavština, blato, trulež čoveka, ulični otvoreni kanali — u doslovnom smislu civilizacija — postaju mu životni činilac. Potpuna i neprirodna zapuštenost i sagnjila priroda postaju njegov životni element. Ima previše mnogo ljudi. Šta više, i sam život čoveka je luksuz, i kada je radnik sposoban, uzdržljiv i u plođenju dece... Podrumski stanovi donose stanovalcima više nego palate, bogatstvo su u odnosu prema njima. Rečeno je da se čovek vraća pećinskom stanovanju, ali mu se ne vraća u obliku otuđenosti i neprijateljstva. Divljak u pećini, u toj prirodnoj sredini koja mu se pruža neprinudno za uživanje i odbranu, ne oseća se otuden, već je тамо mnogo više kod kuće, kao riba u vodi, u svojoj sredini. Podrumski stan je neprijateljski, kao tuđa sila visi nad siromahom i potčinjava mu se samo dotle dok mu se on podvrgava znojem i krvlju, a ne može ga smatrati svojom domovinom mada bi konačno mogao reći: „Tu sam kod kuće“; ili se nalazi u stanu drugog, u tuđoj kući, a stvarni vlasnik je dnevno na vrebanju i poteraće ga ukoliko ne isplati stanarinu. Isto tako saznaće da mu je stan po kvalitetu opreka ljudskog stanovanja i onog sveta iz neba bogatstva.“

Marks: „Privreda i filozofija“, 1844.

„Šta je Vulcanus prema Roberts & Co, Hermes prema Credits mobilier, Šta je bila Fama prema štampariji Times, može li da opstoji Achilles zajedno sa barutom i olovom, Ilijada zajedno sa štamparskim valjkom i mašinom“. Marks

„Iskorišćava li tvorničar radnika utoliko što mu dnevnice isplaćuju u gotovom novcu, navali na radnika drugi deo gradašta, vlasnik kuće, trgovac, sopstvenik zalagaonice itd.“

(Komunistički manifest)

Isti tehnički razlog koji je u izvesno doba radio kapitalizam a podjarmiće radništvo, doveće ga tokom vremena do groba i pomoći radničkoj klasi da bi ga pobedila; iako sa napretkom tehnike ide kapitalizam u susret svojoj prirodnoj smrti.“

(Marks)

„Kad bi priroda pravila tanjire i boce kao što rada jaje ne bi mogla ličiti na one koje je stvorio čovek.“

(Ozenfant-Le Corbusier)

„U današnje vreme svaka stvar je crnja svojom suprotnošću. Stroju je udenuća čudesna snaga da skrati čovekov rad i da ga učini plodnjim, ali vodi u glad. Nove razuzdane sile bogatstva postaju naročitom igrom sudbine izvor oskudice: čovečanstvo je ovladalo prirodom, ali čovek je rob mašine. Ishod svih naših pronalazaka i našeg napretka je to, po svoj prilici, što materijalne sile stiču samostalan duševni život dok se čovekova egzistencija otupljuje u materijalnu silu. Ta suprotna igra moderne industrije i nauke s jedne strane a moderna beda i propadanja s druge strane, ova oprečnost između sile prirede i društvenih odnosa našeg vremena je opipljiva stvarnost koja je moćna i neosporna.“

(Marks)

### Rađanje savremene arhitektonske misli

Zbog dualističkog karaktera epohe rađanje savremene arhitektonske misli odvija se tokom XIX veka veoma sporo, jer: osim novih materijala, konstruktivnih elemenata i konstruktivnih izuma i ostvarenja koja se pomaljaju, provlači se snažna linija vladajućeg istoricizma u arhitekturi. U pogledu arhitekture društvo se istovetuje sa ostvarenjima eklektičke arhitekture a ne i tehničkog građevinarstva. Ta podvojenost u shvatanjima unosi zbrku i nesporazum između društva i njegove arhitekture. Te podvojenosti međutim ono nije bilo svesno. Diskontinuiranosti razvitka, doduše ipak su zapažale ponekte vidovite glave, kao što dokazuje i slučaj Gamberda, direktora Muzeja belgijske industrije, koji je oko 1850. godine izjavio između ostalog (samo uzalud):

„Velike arhitektonske prekretnice su uvek nasleđivale velike socijalne revolucije“ (rečeno po svoj prilici pod uticajem burnih vremena 1948. i 1849. godine). Nadalje: „jedna nova arhitektura, jedan novi svet izbaviće nas iz jalovosti i ropskog kopiranja a to je ono što svako očekuje.“ Na drugom mestu: „Vrsta naših starih sveštenika kamenorezačke veštine treba da se ugasi kao i svi oni mastodonti i plesiosaurusi, da bi svoje mesto ustupili vrsti železne građe koja neće konzervirati nikakve predrasude stare škole.“ Ili pak ovako: „Staklo je predodređeno da odigra veliku ulogu u građevinarstvu. Mesto debelih zidova ... naše kuće biće protkane brojnim elegantnim otvorima koji će svetlosti savršeno otvarati put.“

No, vidovite glave su ostale odvojene od shvatanja društva i njegove volje. Činjenica je to što rad strojeva nije bio primjenjen na sva područja ljudskog stvaralaštva podjednako i što nije bio uočen njihov neposredan, pravolinijski uticaj na arhitekturu i urbanizam — na uređenje prostora u najširem smislu — i moćan profil strojeva koji je nagoveštavao odsudnu ulogu u odnosu na savremenu društvenu stvarnost. Taj raskol u shvatanjima tišti kao nasleđe i arhitekte i društvo čak i posle drugog svetskog rata, iako je inače generalna misao arhitekture već zaokrugljena, u dovoljnoj meri sazrela i istorijska uloga obezbeđena.

## REVOLT U TIŠINI ATELJEJA

Pred kraj prošlog stoljeća u tišini ponekih arhitektonskih ateljeja nastaje pokret izvesnih pojedinaca pobunjenih protiv istoricizma u svim vidovima eklekticizma. Ti retki pojedinci uočavaju izopćeno, protivrečno i jalovo stanje arhitekture, od njenog ornametalnog ruha do monumentalnog kiča. Dajući se na pobornički posao oni se sukobljavaju žustro sa predstavnicima eklekticizma a uz to još i s jednim ukorenjenim shvatanjem i ukusom društva. Jedan od prvih pobornika savremene arhitekture Van de Velde — prvo bitno slikar — napuštanje slikarstva i prelaz na arhitekturu u razgovoru sa umetničkim kritičarem S. Giedionom objasnio je prilikama koje su oko 1890. godine vladale u tom delu Evrope ovim rečima: „Istinske forme su bile sakrivene. Revolt protiv opsenjivanja lažnim formama i prošlosti bio je u to doba revolt morala.“

Kao ranije slikari naturalizma, realizma i impresionizma tako su i ovi arhitekti unesili živahnost u izvesne slojeve društvene zajednice o pitanju stilova sopstvenim snagama i bez onih suboraca iz kruga književnika koji su u svoje doba lomili kopljje za stvar naprednog slikarstva (Zola, Baudlaire). Građevinski inženjeri i arhitekti, saradnici na ponekim tehničkim objektima, bili su svesni opravdanosti novih oblika (Eiffel, Labroust) zasnovanih na novim tehničkim motivima i nametnutih novim materijalima, te su ostvarivali više dela od neosporne vrednosti iz oblasti tehničke arhitekture. Pobornici nove arhitekture bistrim okom zapažaju da se tu više ne radi samo o delima tehničke arhitekture, nezavisno od njene svestrane primenljivosti, već o mogućnostima novog arhitektonskog izražaja i estetskih vrednosti većeg dometa i zato prilaze rešavanju problema u svim oblastima arhitekture. Pronalaženje novih problema i rvanje sa novim rešenjima odvija se na prelazu iz XIX veka u XX vek, sve do početka prvog svetskog rata, borbom pojedinaca ili omanjih grupa. To je ono razdoblje naprednog rada kada već arhitekti zalaze u teoriju arhitektonskog stvaralaštva i urbanističkog uređenja gradova rukovođeni delom likovnim, delom tehničkim problemima. Savremeni pokret, međutim, dobija tek posle tog prvog požara svoj pravi razmah, širinu međunarodnih razmara, i podršku naprednih duhova. Začuđujući literarni romantizam eklekticizma kao i larpurlaristički akademizam svojim nepovolnjim uticajem po društvo nije još sasvim isčezao ni posle drugog svetskog rata sa pozornice savremenog života već je posle kratkotrajnog funkcionalizma i konstruktivizma ponovo oživeo u SSSR, u ozvaničenoj arhitekturi tamošnjih akademika-laureata. Tada je glasnogovornik konstruktivističkih načela ruskih arhitekata bio časopis „Savremennaja arhitektura“, koji je vršio izvestan uticaj i na napredne duhove na Zapadu. U poznim godinama ruske revolucije sudbina ruske arhitekture postala je najprisnija stvar čitavih udruženja savremenih arhitekata pa i samog državnog stroja i zbivanja u društvu. Sa ostacima starog društva nestao je privremeno i eklekticizam u svim svojim vidovima.

I pored toga što su sovjetski arhitekti u toku poslednjih 30 godina izjavljivali u više mahova — dakle u narednoj fazi razvoja — da je arhitektura u njihovoј zemlji rešena stvar i da ona postoji još kao problem samo u kapitalističkim zemljama i to kao nerešljiv, primećivala se uskoro žaljenja vredna zbrka u kretanju arhitektonske misli. Stručno teoretičanje u okviru realizma u umetnosti prebačeno na teren političke ekonomije i ono o čemu se pisalo nije se slagalo s onim kako se građenje odvijalo u praksi. Iskustvo proteklih decenija dokazuje nepobitnu činjenicu: da čak ni prevratnički uslovi ne mogu da deluju automatski na nastanak i kvalitet savremene arhitekture ukoliko nije po sredi uviđavnost društvenih upravljača i kičmenjaštvo samih arhitekata. I tako su današnja pokolenja svedoci značajnih činjenica, komičnih u očima cinički raspoloženih ljudi: da u SSSR, gde su po tvrdjenju tamošnjih arhitekata društvene prilike najpovoljnije, arhitektura ipak nazaduje — tek poslednjih godina se orientiše prema zapadnjačkoj arhitekturi — a u politički nazadnim zemljama — Južna Amerika, Japan, Severna Amerika — ona upadljivo napreduje, po svoj prilici zato što se u tim zemljama ne vrši nikakav pritisak na slobodan razvoj arhitekture i njene misli i što se tekovine moderne tehnike u okviru arhitekture ne isključuju iz spiska društvenokorisnih stvari.

Uprkos zaokrugljenosti arhitektonske misli ona je do skore prošlosti bila još uvek samo predstavljena nedovoljnim brojem ljudi koji u nedostatku načina nisu vršili uticaj na pokretanje i pridobijanje društvene volje. Neukus, smatran za ukus, potreba za monumentalnim kićom je dugo još društvena igra kao odraz jednog društvenog nesporazuma. I pored sve svoje veličanstvenosti i ekonomskog preimcušta savremena arhitektura često pada pod sumnju da ona možda nije ni potrebna i da prava arhitektura živi još, kao stvar društvene potrebe, samo okamenjena u svojim istorijskim izražajnim jezicima kao grčki jezik i latinština.

Neravnometerna borba koja se vodi i vodi između samih naprednih arhitekata, s jedne strane snagom duha manjine, i u svojim kulama ušančenih akademika s druge strane, produžila se na Zapadu i na polju estetike o pitanju starog, oveštalog i novog shvatanja i tumačenja arhitekture kao umetnosti ili tehnike, koja je u nekim zemljama već dovršena a u nekim se tek vrši.

Iz svega navedenog proizilazi da je proces pravolinijske kristalizacije savremene arhitektonske misli sprečavala u prvom redu činjenica, što je arhitektura od svih vrsta umenja najviše izložena proizvoljnostima ljudskog ukusa, subjektivnim, čudljivim i neobjektivnim uticajima i što najlakše postaje plen birokratije i birokratiskih postupaka. Ako se tome doda još i činjenica da u većini slučajeva i nezavisno od razvoja društva, ni arhitekti ne prezazu da svoju građevinsku delatnost i stvari građevinarstva usmere klikastvom i politikanstvom, već prema probitačnosti posla, onda se dobija približna slika stanja u kome se stvar arhitekture do jučeršnjice nalazila.

## EKLEKTICIZAM I NEO-EKLEKTICIZAM VELIKA EPOHA ISTORICIZMA

**Opšte napomene i pojam eklekticizma; odraz neravnomernosti društvenog razvijanja; podvojenost kulture i ličnosti; istovremena pojava kontinuiteta i diskontinuiteta; krupan društveni nesporazum; vidovi eklekticizma: klasicizam, romanticizam, akademizam, larpurlarizam (*l'art pour l'art*), manirizam i formalizam; rodovi eklekticizma: svi stilovi istorijske prošlosti i folklori na domaku evropske civilizacije s dodatkom srpsko-vizantijskog stila u Jugoslaviji; zasluge i zastranjenja eklekticizma: stvaranje nauke o stilovima — uvođenje u praksi starih stilova; sile koje podržavaju eklekticizam: društvena konvencionalnost, ruskinizam itd.; agonija i kraj prirodnog smrću; prelazni oblici; pojava neo-eklekticizma**

Kao posledica naglo rasprostranjene industrijalizacije došlo je na početku prošlog stoljeća do razdvajanja arhitekture i inženjerstva, koji su sve dotada predstavljali organski sraslu i zajedničku društvenu delatnost. Dok je inženjerima pošlo za rukom da već u toku jednog veka stvore svoj vek inženjerstva, svet novih predstava i oblika, arhitektura se staticki zadržavala, uporno podražavajući, čak i izobličavajući pri tom poslu ponekad stare stilove. I pored toga što je građevinarstvo u svom poletu zahvatilo čitave kontinente, stare i nove, arhitekti nisu bili kadri posredstvom novih tehničkih izuma, materijala i zadataka da stvore odgovarajuće arhitekturu, svoj osobeni svet predstava, svet visoko arhitektonski izdelanih oblika, likovni izraz svoje epohe u prostoru. To razdoblje označeno u razvoju arhitekture kao eklekticizam, predstavlja pozamašan društveni nesporazum u povesti XIX veka koji, međutim, još nije izčeznuo već se čak i vraća u nekim zemljama XX veka na svoje stare položaje. Kao pojava nazadnjaštva, eklekticizam zaslužuje da se i kao takav stručno ispita, pojmovi oko njega raščiste, kako bi se u razmahnutoj građevinskoj delatnosti Jugoslavije pripremilo teorijski prečišćeno i praktički uzorano tle za dalju afirmaciju savremene arhitekture. Time će se ujedno i jednom za uvek sprečiti svaka mogućnost da se jedna već utvrđena zabluda ponovo ukorenji i da ravnomerno usmeren društveni razvoj bude pomućen neodgovarajućom arhitekturom. Delom kao stvar ukusa i konvencionalnosti, delom kao oruđe političke pragmatike kratkotrajne današnjice i sutrašnjice, eklekticizam je doživeo svoj preporod u vidu neoeklekticizma, produbljujući još više raskol između oblika i sadržaja.

Eklekticizam je u arhitekturi odraz neravnomernosti i neuđenjačnosti kulturnog razvijanja društva, podvojenosti kulture i ličnosti. Takvo stanje uvek nosi sobom izvestan stepen društvenog nesporazuma sa istorijski zakašnjavajućim dejstvom slepih sila. Taj nesporazum nije samo propratna pojava buržoaskog društvenog potreba već i preporođenog vida eklekticizma u neo-eklekticizam, u zemljama upravljanih arhitektura, kao u fašističkoj Italiji, socijal-nacionalističkoj Nemačkoj i čak u zemljama Sovjeta. Uzroci i odnosi tog i takvog neravnomernog razvijanja do stepena društvenog nesporazuma drugačiji su u svakoj od navedenih zemalja.

Sve ovo potvrđuje da unutar arhitekture, kao i drugih umetnosti, neka izražajna sredstva mogu proći kroz prevratničke promene, na primer tehnička arhitektura, dok druga izražajna sredstva ostaju u svojim nasleđenim oblicima i dovode do eklekticizma. Dok u tehničkoj arhitekturi oblici i sadržaj nalaze svoj zajednički likovni izraz, u eklektičkoj arhitekturi novi sadržaj — potrebe savremenog života — ugrađuju se u dobro poznate i iživele okvire. Sama činjenica podvojenosti razvijanja potvrđuje istovremeni kontinuitet — u slučaju tehničke arhitekture — i diskontinuitet — u slučaju eklekticizma — stvaralačkog razvijanja.

Po svom korenu eklekticizam je grčka reč kojom se označuju starovekovni filozofi koji nisu više bili u stanju da stvore nove pravce i nov osnov — u svetu misli već su izbirači — eklektičari. Za osnovu svog mudrovanja prisvajaju neki od postojećih misaonih pravaca i škola. Na polju umetnosti umetnici-eklektičari — od već ostvarenih dela i stilova usvajaju ono što najviše odgovara njihovom ukusu i kulturnom shvatanju. Prema tome, eklekticizam na polju arhitekture nije i ne može da bude nosilac naprednih misli i ideja, jer se zasniva na podražavanju stečenog u raznim kulturnim epohama. Eklekticizam je individualna pojava, ukoliko je vezan za jednog umetnika, ili obuhvatnog značaja kada stvaraoci jednog izvensnog doba listom postaju eklektičari. Arhitektura XIX veka uglavnom je eklektička. Arhitekti rade i deluju eklektički. U prvoj polovini XIX veka eklekticizam je odraz pogrešno protumačenog romantizma u literaturi i slikarstvu; u drugoj polovini istog veka on je izraz pogrešno shvaćenog realizma, dok je u daljoj fazi stvar svesne borbe za održavanje stečenih pozicija satiranjem svake težnje za novim arhitektonskim idejama. Najpre zabluda, eklekticizam u svojoj krajnjoj fazi pretvara se u oruđe reakcije.

### Eklekticizam u prošlim vekovima

Koliko je utvrđeno, već je i helenizam ustvari podražavanje klasičnog stila starih Grka, kao i građevinarstvo Rimljana u svim vidovima ovog istog stila. Eklekticizam te vrste uzima kod Rimljana maha u više navrata, kao na primer u doba cara Augusta, i uspeva uprkos iskonskim domodordnim tekvinama nasleđenim još od početnih Etruraca. Iskustvo stečeno tekvinama suvremene sirijske arhitekture nije moglo da uzdrma položaj eklekticizma uprkos Apollodoru koji je bio poreklom iz Sirije. Ponekad ta dva pravca — helenski eklekticizam i domaće nasleđe — idu uporedo kao što se vidi na čudesnim građevinama rimske termi i mostovima Rimljana, a ponekad su se i ukrštavala. Delimično i u podređenoj ulozi eklekticizam se uvlači u sastav i program engleskih, prirodnih vrtova, inače izvornih u XVIII veku, iako u podređenoj ulozi grčkih hramova, gotskih kapela, rimskih sarkofaga, slavoluka, isposnica u raznim stilovima, kineskih pagoda, razmeštenih po zelenilu. To je znak romantičnog iživljavanja vodeće klase ili iracionalne crte u inače racionalno smislenim parkovima.

Uprkos velikoj snazi liberalne buržoazije i poletu kapitalističkih krugova na privrednom i naučnom polju, a u nedostatku progres-

sivnih ideja, eklekticizam znači ipak nepokretnost arhitektonске misli. Statički lik građevinarstva održavao se u doba romanticizma putem podražavanja evropskih istorijskih stilova. Pred kraj prošlog i početkom ovog veka zaokupljen je i obnovom pretklasičnih stilova starog veka, očigledno pod uticajem uspešnog rada moderne arheologije kao novog izvora eklektičke delatnosti i posrednog doživljavanja prostornog stvaralaštva.

Osvojivši ukus građanstva, eklekticizam kao lako, ugodno stvaralaštvo nasmejane i bezbrižne buržoazije pretvara se u ogromnu nerazorivu silu. Tada je na tehničkim visokim školama i umetničkim akademijama u kojima se izučavala i arhitektura dobio potpuno ovlašćenje i podršku ulogom neprikosnovenog akademizma. Akademski eklekticizam ili eklektički akademizam trebalo je vodeće klase društva i ostale korisnike kapitalističkog gazzdovanja i novčarstva da zaštitи od svakog uz nemiravajućeg prodiranja jeretičkih pokreta sa strane, odozdo ili odozgo, pokreta koji bi mogli ustvari poslužiti kao dopuna nove slike sveta, samo da su je imali i na polju umetničkog stvaralaštva. U stvari arhitekture ovo je početak društvenog nesporazuma. Društvo se branilo od onog što mu je moglo biti stvarno od koristi. Dovoljno je navesti slučaj impresionista i kubista u slikarstvu, ili Le Corbusiera u arhitekturi da bi ovakvi nesporazumi bili potpuno jasni sa svim pojavama kontinuiteta i diskontinuiteta u umetničkom stvaralaštву. Zvući danas više no šaljivo kada se čita o žestokom buntu pitomih građana i njihovom negodovanju pred slikama impresionista, ili pred prvim primercima savremenih građevina. Povodom izložbe pariskog „X jesenjeg salona“ priređene u Grand Palaisu — inače gizdavo iskinđurene zgrade — buru negodovanja zbog kubističkih slika ozvaničio je svojim protestom Lampiere, najstariji odbornik Pariske opštine, upućenim Ministru lepih veština ovim rečima: „Otkuda njemu pravo da jednu palatu koja je javni spomenik ustupi „bandi zlikovaca koji se ponašaju u svetu umetnosti kao apaši u običnom životu“. Nije zaostao za ovim ni Jean Louis Breton svojom interpelacijom u skupštini iste godine koju je zaključio ovim rečima: „Ni u kom slučaju se ne sme dopustiti da nacionalne palate Francuske služe manifestacijama tako izrazito antumetničkog i antinacionalnog karaktera.“

Eklekticizam dobija čvrsto uporište u akademijama u kojima su autoritete predstavljali slavom ovenčani akademici i profesori, usmeraći čitavog niza arhitektonskih pokolenja i njihovog odgoja u duhu istorizujućih stilova, produžavajući im na taj način vek trajanja sa svim njihovim nepoželjnim i natražnjačkim posledicama za savremeni život. Akademizam je još više ukočio eklekticizam stavljajući mu izvesna ograničenja. Ako se radilo o muzejima odluka bi pala pretežno na podražavanje renesanse ili antike, kod crkava na gotski, vizantijski ili starohrišćanski stil, u slučaju podizanja parlamenta na barok, prilikom podizanja kasarni i vojno-administrativnih zgrada na motive feudalno-gotskih zamaka i utvrđenja itd. Nastala je neka vrsta kategorizacije stilova prema nameni objekata. Podrškom kabinetorskog akademizma eklekticizam uspeva za-

dugo još da održi u svim zemljama starog kontinenta pa i novih statički lik umetnosti, bez obzira na činjenicu što je na pomolu bila nova era savremene tehnike i izvesno socijalno pomeranje već osetno u telu samog klasno podeljenog društva.

U koliko je meri eklekticizam kao ukus prodro u široke slojeve stanovništva potvrđuje činjenica što su se kod podizanja značajnih monumentalnih objekata stvarali prema projektima eklektičkih arhitekata-ponuđača simpatizeri pojedinih stilova. U žestokoj raspravi o preimcuštvu ovog ili onog stila oni su predstavljali prave borbene redove „stilskih partija“. Stilovi su imali svoje pristalice. Veza ljudi sa eklektičkom arhitekturom bila je spoljašnje prirode. Svakog je zanosilo ako je mogao poznati neki istorijski stil i razlikovati ga. Čim se eklekticizam iscrpeo, izgubila se i ova spoljašnja veza društva i javnosti sa arhitekturom.

Time što je stil postao igra samovolje i ličnog ukusa — a bio je u svako doba organski izrast ljudske kulture — život i umetnost se razdvajaju, gube svoje srodstvo što su ga imali koračajući jedan uz drugog kroz celu istoriju. Tek savremeno doba čini napore da ih ponovo ujedini u jedinstven organski sklop u vidu novog života i njegove umetnosti.

### Vidovi i rodovi eklekticizma

Eklektička arhitektura se razvija u raznim svojim vidovima prema načinu kako se pristupa korišćenju istorijskih stilova za rešavanje savremenih zadataka. Ponekiput se međusobno u mnogome i ne razlikuju, ponekad se čak i prožimaju. Ti su vidovi: klasicizam, akademizam, larpurlarizam, romanticizam, manirizam i formalizam. Ustvari svako ugledanje na prošlost predstavlja izvesnu crtu romančićne nastrojenosti. Osim toga ti vidovi svojstveni eklekticizmu mogu u drugoj ulozi da se javе i kod arhitekata savremenog pravca, kao na primer: manirizam, romanticizam ili formalizam. Podražavajući razne savremene pravce može i današnji arhitekt da bude eklektičar.

Rodovi eklekticizma su svi stilovi prošlosti i svi folklorni elementi pojedinih naroda. Često dolazi i do primenjivanja više stilova na istoj zgradi, odnosno njihove mešavine. Sa izvesnim zakašnjenjem učinjeni su i u Srbiji, naročito u Beogradu, razni pokušaji da se srednjovekovna crkvena arhitektura, to jest srpsko-vizantijski stil primeni i na arhitekturu profanih zgrada sadašnjice, a samim tim omogući stvaranje nacionalnog stila. Priličan broj i čak i stambenih zgrada potvrđuju ove pokušaje u Beogradu. Zagovornici: Momir Korunović, R. Tatić i drugi, a za crkvene zgrade: arh. B. Nestorović, Al. Deroko, P. i B. Krstić i dr.

Pojedinim vidovima eklekticizma posvećene su posebne rasprave u produžetku ove knjige.

Spoljnjim podražavanjem raznih stilova svih vremena nastaje neobuzданo nametanje ličnog ukusa vlasnika i subjektivna samovolja zvaničnih naredbodavaca, a ustvari najneukusnija i malogradanski tretirana arhitektura u jednom svetu inače velikih odluka. Građevinski biroi, povodeći se za opštom željom i ukusom, pretvaraju se u radionice za proizvodnju planova u svim mogućim stilo-

vima. Graditelji bliži publici nego arhitekti, postaju ustvari projektni čiji se nivo nije razlikovao od najobičnijeg zvanično ovlašćenog zanatstva. I sami eklektički arhitekti gube zbog njih donekle delokrug rada, a predstavnici progrusa pogotovo ne mogu da dođu do izražaja. Kao posledica opšte nesređenosti u gledištima na arhitekturu i urbanizam se spušta kao neobjektivizirana društvena disciplina do svog najnižeg stepena, tako da se može tvrditi da ga osim Amerike nije ni bilo u izvesnim periodima prošlog stoljeća, i to baš u času kada je otpočela snažna urbanizacija pretežnog dela sveta. To je zlatno doba geometarski išpartanih ortogonalnih gradskih uličnih mreža i geometara koji nisu vodili računa o svrsi i nameni odnosnog dela grada, ulice, trga i reljefa terena. Nepostojanje urbanizma kao jedne od najkonstruktivnijih grana kulturnog života pripisuje se eklekticizmu, jer je on više kult pojedinačnog građenja sa glavnim ciljem oko izrade fasada. Glavna fasada je uvek u centru pažnje i projektanta i posmatrača. Nepostojanje privrednog i kulturnog plana objasnjava krajnji neukus i samovolju privatnih vlasnika, artističko-diletantski birokratizam državnih naredbodavaca i duh građevinskih zakona, skrojenih isključivo u korist nezajedljivih požuda špekulantских slojeva društva zauzetih trgovinom zemljištima, nepokretninama i stanovima na štetu podstanara, stanara i društva kao celine.

Eklektičari se povode tobožnjim umetničko-estetskim pobudama i normama, ciljevima i odmerenom osećajnošću. Ovim ukrućenim pojedinostima daju prednost, polažući na njih ujedno veliku važnost u oblasti arhitektonskog projektovanja. Svrishodnim, savremenim objektima, lišenim lažnih dekoracija, bili oni ma koliko uspeli, odriču eklektičari svaku umetničku vrednost, čak i secesiji koja je negovala ukrašavajuće motive. U poslednjoj fazi razvoja njihovom stavu pogodovalo je pocepanje mišljenje savremenih arhitekata u raspri oko tumačenja prave suštine novih arhitektonskih nastojanja. Sledbenici levog krila konstruktivista su, name, smatrali da je arhitektura samo tehnika i kao takva sredstvo služenja narodu a ne i umetnost. Pošto je propuštena prilika da se pojmom istinske nove umetnosti i njena uloga ogradi od ranijeg pojma i uloge umetnosti, a naročito od one podražavane eklektički, pripremili su i nehotice pad savremene arhitekture, kao što je bio slučaj u zemlji Sovjeti.

### Zasluge eklekticizma

Proučavanje istorijskih stilova i stvaranje nauke o stilovima zasluga je eklektičara, istoričara i kritičara umetnosti. No to proučavanje nije vršeno sa ciljem da se iz povesti arhitekture dođe iskustveno do novih stvaralačkih pobuda uporedo sa tekvinama tehnike, već u cilju njihovog podražavanja i prilagođavanja novim potrebama života. Lepota i organska osmislenost svakog stila prošlosti očaravale su — što je i shvatljivo — predstavnike istoricizma. Ali nadmašiti ih nisu ni mogli ni hteli. U opštoj pomutnji pojmove luta i buržoaska filozofija i estetika, mada su mnogi, zavedeni za bludom svoje epohe i zanosom za istoricizam, uobražavali da vide jasno. Ona se uopšte ogradivala i od pomisli da bi dostignuća te-

hničke arhitekture mogla imati estetsku vrednost. Engleski estetičar Ruskin, veliki autoritet svoje epohe i izvan Engleske, koji je pola veka vladao javnim mišljenjem evropskog kontinenta, poricao je železu kao gradevinskom materijalu svaku oblikotvornu moć i dopuštao njegovu primenu samo za konstrukcije i to prerašene drvenom i kamenom istorizujućeg stila. Ovaj unapred pogrešno postavljen zahtev imao je za posledicu da su čak i neki oblakoderi, sagrađeni u Americi od čisto čeličnog skeleta, bili nakarađivani raznim stilskim ornamentima i mnoštvom sitne istorizujuće arhitekturne plastike i dekoracije.

Eklekticizam koji je kroz rad jakih stvaralačkih jedinki bio ipak izraz nekog prostornog stvaralaštva, izrodio se u rukama većine arhitekata i graditelja u manirizam, u zanat, možda zbog postojećih uzora, udžbenika, slika i objekata pristupačnih širom cele Evrope i Bliskog Istoka. Kada je arhitektura utonula u eklekticizam, snažni predstavnici ovog pravca — jer takvih uvek ima — stvarali su ponkad, uprkos društvenom ograničenju i imitaciji istorijskih stilova, zanimljive sklopove objekata čije mase i konture sasvim jasno dolaze do izražaja sa izvesnog odstojanja na kome se već gube stilske pojedinosti i ceo spoljnodelokativni plastični zgrade koji pokriva matični oblik arhitektonskih masa (primer su: palata Vrhovnog suda u Brüsselu, arhitekta Poelaerta neki oblakoderi u New Yorku itd.).

### Stilski kvant epohe u nadgradnji arhitektonike

U zasluge eklektičara može se ubrojiti proučavanje istorijskih stilova do najsitnije ornamentičke i konstruktivnih delića, istinskim zalaganjem mnogih vanredno sposobnih i zaslužnih predstavnika evropskog kulturnog života. Rad jednog Viollet-le-Duca, Josefa Durma, Choisiea i drugih neprocenljivi su u tom smislu. Krivi su, međutim, u većini slučajeva zaključci izvedeni iz njihovih studija koje su primenjivali oni sami ili njihovi sledbenici a najviše obični profiteri u praktičnom korišćenju građevinarstva kao unosnog posla. Viollet-le-Duc je, na primer, svoje znanje srednjovekovne francuske arhitekture koristio pri obnovi feudalnih gradova i crkava tako temeljno da ovi starinski objekti daju zaista utisak građevina juče podignutih. Time su uveli zbrku i stvorili sličnu modu i kod drugih konzervatora starina. Principi konzerviranja i čuvanja starina na taj način uveliko su pomućeni i ostali takvi dobrim delom do danas.

### Ruskinizam i njegov zakašnjavajući uticaj

„Svaki dobar rad mora biti ručan rad“.  
(Sedam svetiljki arhitekture)

Duhovni pokret jakih jedinki kova Ruskina i Morrisa skreće eklekticizam, naročito na polju primenjenih umetnosti, u pravcu obnove sitnog srednjovekovnog zanatstva, povratkom na gotski srednji vek kako bi se onemogućilo svako učestvovanje mašine u bilo kom umetničkom stvaralaštvu. Strojevi su, po njima, prava smetnja čoveku nadahnutom da stvori nešto lepo, zasnovano na istančanosti osećanja neophodnog pri stvaranju oblika i estetskog doživljavanja lepog.

William Morris (1834—1896), umetnik, pesnik, trgovac, fabrikant, tražeći u starom novo, polaze veliku važnost na prirodu i na egzaktnost u postignućima gotike na kojima se inspiriše ne samo u pogledu izdelavanja ornamentalnih oblika, već i proizvodnje i samog radnog procesa. Jedan uistinu vedar, originalan i poslovan čovek koji je sebe ubrajao u red umetničkih zanatlija i pored toga što je bio slikar-umetnik. U jednoj od londonskih ulica otvorio je radnju, a u jednom napuštenom manastiru fabriku. Tu on bojadiše vunu, crta tapete i goblene, koje zatim izrađuje, bojadiše staklo, štampa i povezuje knjige, ponekad i svoje pesme i prelazi i na izradu namještaja. Od kuće bogat, naučen na raskoš, ide zatim i do raznih sitnica sve u nameri da pomogne i onima koji trpe oskudicu. Međutim, njegove proizvode zbog ovakvog skupog načina izrade kupuju samo bogati ljudi, a siromasima i pored svoje težnje nije ništa dooprino. Oni su i dalje bili upućeni na pomoć industrije. I tako ovaj nesklad nazovi revolucionarstva, nesvesne demagogije i ličnog socijalizma pokrenutog aristokratskim pobudama, unosi svojim uspesima ustvari još veću zbrku u razumevanje stila i umetnosti, jer zazire od strojeva, za koje Morris doslovce veli: „**Postali smo robovi ovih nemani koje rađa naša sopstvena stvaralačka snaga**“.

Morris, Ruskin, Carlyle, Tolstoj i mnogi njihovi epigoni takođe su odapeli svoje strele protiv strojeva kao zaštitnici umetnosti, zabrinuti za njenu sudbinu, i to u času kada su zahvaljujući baš novoj i prezrenoj mašinskoj civilizaciji na pomolu nove mogućnosti i putevi za njen istorijski preporod.

U „grogomornom nemanstu i tajnovitoj pojavi strojeva“ vide Ruskin i Morris, za vreme najsnažnijeg eklekticizma, potrebu da ljude odvrate od njih upućujući ih prilično neodređeno na samu prirodu, a sasvim određeno na stare majstore, na zanatstvo besporočnog nadahnuća, na gotski srednji vek. Na taj su način vršili na vaspitanje suvremenih ljudi takav uticaj iz koga se arhitektura i opšti ukus Engleske izbavljava tek u najnovije vreme. Podražavajući stare stilove, eklekticizam se, uprkos svom jasno određenom i ocrtanom programu, gubi u dualizmu svog vremena, ne uspevajući da prilikom rekonstrukcije gradova — u to doba veoma aktuelne usled njihovog naglog širenja — očuva prvobitne istorijske spomenike. Umesto toga u većini slučajeva s uspehom razmnožava bezvredne kopije istorijskih stilova.

Eklektička arhitektura, podražavajuća, likovno opisujuća — enarativna — i nestvaralačka ne postavlja za svoj konačni cilj oblik i njegovo jedinstvo kao kičmu kompozicije. Ona ne izbegava digresivne epizode i sporedne radnje — ornament — koji zbutnjuje. Pogrešna u svom osnovnom shvatanju uloge arhitekture kao društvene discipline, ona je jednakog grešila i u shvatanju same arhitektonske problematike kao stvari uže struke.

#### Prelazni oblici

Po sebi se razume da ova dva stabla: tehnička arhitektura i eklekticizam nisu u potpunosti odvojena jedno od drugog pošto su proizvod iste epohe koja ne doživljava dva odvojena života i dva potpuno odvojena sveta.

U tom periodu ima mnogo primera prelaznih oblika u najrazličitijim vidovima. Dešava se da se nekoj inženjerskoj građevini izgrađenoj od novog materijala — gvožđa i stakla — nakalemaju stilski elementi, ili obratno, postignuća inženjerije uvlače se u sklop eklektičkih građevina (gvozdeni krovovi, tavanice, betonske konstrukcije obložene stilskim lakrdijama, sve vrste modernih instalacija itd.). Sam Labroust je u ljusku svoje eklektički shvaćene arhitekture ugradio gvozdenu konstrukciju kao neki mehanizam u trup časovnika.

Prema tome, i pored sve pažnje svojih pristalica, eklekticizam je ipak bio opterećen tekvinama nove tehnike, kao na primer gvozdenim i betonskim krovnim i tavanskim konstrukcijama, staklenim površinama i raznim instalacijama, koje su kao vrlo ekonomične nametnule svoju primenu bilo pod potpunom kamuflažom istorizujućih stilova, ili pak u svoj svojoj golotinji. Klasične zgrade muzeja, umetničkih galerija, crkava, berza, parlamenta, pešački prolazi itd. dobijaju po potrebi gvozdene konstrukcije i oveće staklene površine da bi se u njima osvetljavale dvorane velikih raspona. Na taj način koriste se mogućnosti koje istorijski stilovi nisu poznavali. S druge strane objektima podignutim od novog materijala — gvožđa, betona i stakla — dodaju se neretko i nepotrebno razni stilski elementi: grčki stubovi — korintski, jonski, dorski — i druge ornamentike izdelane od gvožđa i to salivenog iz jednog komada. I pored sve budnosti eklektičara, u njihove građevine se uvlači polako ona prava funkcionalna, iskrena i ničim nekamuflirana primena novog materijala, novih oblika i metoda rada pozajmljenih iz ostvarenja građevinskih inženjera i naprednih arhitekata, dakle izvesni plodovi takozvanog konstruktivnog pravca inženjerske arhitekture. Funkcije primjenjenog materijala dobijaju svoj oblikovni izraz u arhitekturi tek bojažljivo i postepeno, a određenije u čisto inženjerskim gradnjima — Eiffelova kula, mostovi, izložbene dvorane, stanične dvorane, izvedene racionalno u nekom objektivno shvaćenom rešavanju postavljenog zadatka. Funkcija kao misao pojavljuje se u vidu arhitektonskog pokreta kasnije, a u svem svom teoretskom obimu tek u razdoblju između dva svetska rata.

#### Slučaj G. Sempera

Jedan od glavnih predstavnika eklekticizma po liniji renesanse i začetnik akademizma bio je poznati nemački arhitekt G. Semper. U svom delu „O gradnji evangeličkih crkava“ — „Über den Bau evangelischer Kirche“ — ovako je 1845. godine sažeo program eklekticizma kao rezultat prethodno vođene „hamburške polemike“:

„Ukoliko naša umetnost treba da nosi žig naših vremena, onda sadašnjost mora da drži kontinuitet sa svim prošlim vekovima, od kojih nijedan, čak ni onaj najizopačeniji nije mogao da prođe a da ne ostavi neizbrisive tragove na naše prilike, te da samosvesno i nepristrasno obrati nužnu pažnju na osvajanje bogate materije koje su sadržane u njima.“

Iako pod snažnim uticajem romantičkog eklekticizma čiji je i sam bio nosilac, Semper je u svom praktičnom delanju osetio po-

nekad da stvari građevinarstva nekako ne teku u redu. U svojoj brošuri „Wissenschaft, Industrie, Kunst“, napisanoj 1851. godine u Londonu pod uticajem nove industrijalizacije u toj zemlji, čini teoretske ustupke — kojih se, međutim, u praksi nije pridržavao ni tada ni kasnije — izjavljujući: „Arhitektura svakako treba da siđe sa svog prestola i da obide tržiste da bi što sama naučila i druge poučila“. No vidoviti momenti minu.

Osamnaest godina kasnije, posle plodnog nastavničkog rada na politehničkom visokom učilištu u Zürichu, dakle u svojim zrelim godinama, Semper je stekao konačnu veru u preimućstvo samo jednog jedinog istorijskog doba i to stila renesanse, prekinutog po njemu — prerano barokom; preporučuje da se vek tom stilu produži i on podmladi sredstvima modernim za njegovo vreme i da se na taj način renesansa ponovo uključi u opšti proces građevinarstva.

Istorijski stilovi kao odraz pogrešno shvaćenih suvremenih društvenih stremljenja i stvaralaštva pripadaju po celokupnom svom sklopu prošlim vremenima različitog društvenog oblika i životnog sadržaja. Svaka epoha svojim arhitektonskim stilom unosila je po neku komponentu u celokupnu sliku prošlosti i u strukturu događaja. Prema tome, istorijski stilovi XIX i XX veka mogu biti odraz suvremenih previranja samo u pogledu jednog velikog nedostatka, vrlo upečatljivog za stvaralački napon, celokupnu društvenu snagu liberalne buržoazije i kapitalizma, kako se to očigledno odražava na pobedi eklekticizma i na polju neproučenih i nerešenih problema arhitekture. Unutrašnja određenost izvesnih odlika i svojstava u sklopu i primeni novih materijala, njihova oblikotvorna moć, nepoznata eklektičarima, otkriva se pred očima naprednih arhitekata tek postepeno.

### Reakcija na eklekticizam

Reakcija na dugotrajnu vladavinu eklekticizma kao arhitektonskog izraza jedne po kvantitetu velike građevinske epohe otpočinje tek secesijom i jugendstilom, koji su, međutim, bili upereni uglavnom protiv spoljašnjih atributa eklektičke arhitekture, to jest protiv istorizujuće arhitektonske, figuralne i ornamentalne plastike i plošnih dekoracija. Iako još nisu ozbiljno ugrožavali visok pedestal eklekticizma a još manje ga oborili — kao što on još ni do danas nije u potpunosti zbrisana sa zemljine površine — ipak su ovi nazovi stilovi utrli put za druge i jače pokrete arhitektonske misli. U tome je uglavnom njihova uloga i zasluga.

Sa više uspeha ustremaju se na eklekticizam: futurizam, kubizam, funkcionalizam, objektivizam — Sachlichkeit — i konstruktivizam u više svojih vidova, dakle čitav niz misaonih pokreta. Eklekticizam se, međutim, uprkos idejnih i praktičnih poraza koje je pretrpeo, održava još uvek snagom društvene inercije, oveštanih građevinskih i zanatskih metoda, zahvaljujući nedovoljnoj kulturi naredbodavaca, ili neslozi modernih pravaca. Eklekticizam je ustvari svestrano izučena i bezbroj puta isprobana i iscedena stvar. Zna se sa sigurnošću šta se od njega može očekivati: ne mnogo, gotovo ništa. Samo nazadnjaštvo. Međutim, savremena nastojanja upravljenja na

traženje novih preimućstava građevinarstva predstavljaju za mnoge neizvesnost, jer menjaju građevinske metode i zanatstvo, organizaciju rada, industrijsku proizvodnju, način života i rada. Pored sigurne opredeljenosti na ovom polju kulture, od naredbodavaca se očekuje još i mogućnost eksperimentisanja, odnosno izvesno materijalno ulaganje u same eksperimente. Najzad, savremena arhitektura pokreće društvo u svakom slučaju dinamično napred.

Zato ona nije za svakog privlačna stvar. Dosada su savremeni arhitektonski objekti, ostvarivani na štetu same stvari bez ikakvog prethodnog eksperimentisanja, bili ujedno i opiti a ne konačna i optimalna dela savremenih arhitekata i krajnja dostignuća na polju prostornog stvaralaštva i u pogledu izdelavanja novog sveta oblika i organizacionih mogućnosti. Nepostojanje jedne određene društvene volje u svrhu ostvarivanja sopstvene arhitekture i sveta arhitekture, najvišeg oblika zanosa do koga čovek i njegova zajednica može da se uzdigne, predstavlja ono što još uvek podržava eklekticizam.

Stav IV — „Arhitektura i njen odnos prema državi“ — sastavljen na kongresu CIAM-a 1928. godine u Sarazu o pitanju akademija i akademizma doslovce glasi:

„Nastava na akademijama i tehničkim visokim školama predstavlja trajnu smetnju za racionalan način građenja. Ove škole su od praktičkih i estetskih metoda istorijskih epoha načinile dogme. Time one opovrgavaju osnove novog građenja.“

Akademizam navodi države na velike izdatke za monumentalne zadatke, čime se produžuje jedan iživelji luksuz, koji se ispoljava u zanemarivanju prečih zadataka uređenja gradova i privrede.

Zato se traži reforma nastavnih metoda, građevinskih propisa i ulaženje u stvar građenja putem uticanja na estetiku, odstranjenje zaštitne titule za arhitekte, drugačiji stav države u vezi novog, tj. racionalnog i ekonomičnog građenja“.

Da je od tog doba kako na akademijama tako i na visokim školama postignut u nastavi i stavu ljudi izvestan napredak može se pripisati najvećim delom pokretu i naporima arhitekata okupljenih u CIAM-u.

## GLAVNI VODOVI EKLEKTICIZMA

### Opšte napomene

Klasicizam, akademizam, larpurlarizam, romanticizam su u arhitekturi XIX veka posebni vidovi eklekticizma koji se ponekad međusobno veoma malo razlikuju a na izvesnom stepenu delovanja oni se delimično čak i preklapaju ili prelaze jedan u drugi. Manirizam i formalizam, na primer, mogu biti isto tako posebni vidovi eklektičke arhitekture kao i zajednički svim napred navedenim ispoljavanjima. Mogu biti posebne crte čak i savremenih arhitektonskih izražavanja, kao što uostalom, mogu biti to, manje ili više,

i svi ostali vidovi eklekticizma. O tom i takvim prožimanjima i pojavama ima pomena i objašnjenja u poglavlju o savremenoj arhitekturi ove knjige. No, ovde je reč o vidovima eklektičke arhitekture sa svim njihovim osnovnim karakteristikama. Svi vidovi i sve vrste eklektičke arhitekture u stvari predstavljaju istoricizam zbog ugledanja na svoje uzore iz prošlih vekova. Sama ta činjenica obeležava romantičnu nastrojenost u celini, čak i onda kada se ukus epohe ili pojedinaca vraća u klasični stari vek. Povlačenje u prošlost samo je jedan oblik romantične naklonjenosti i iluzionizma ali postoji takođe i bekstvo u budućnost i u utopiju, što može da bude i korisno, kao što to dokazuje „furierizam“.

### Klasicizam i pojam klasičnog

**Stil statičke harmonije; pravilnost i simetrija bez napetosti; težnja za uspostavljanjem harmonične slike sveta; Hegelovo učenje**

Polazeći u svojoj istorijskoj šetnji od srednjeg veka dalje u prošlost sve do klasičnog starog veka, klasicizam u arhitekturi XIX i XX veka predstavlja posebno polje ugledanja na svoje uzore, sa posebnim zahtevima i pravilima u okviru eklektičke arhitekture. Najviše se primenjuje kada je u pitanju podizanje društvenih zgrada a ujedno i zadovoljavanje malograđanskog ukusa i predstava o dobrostanstvu i monumentalnosti građevina. Buržoazija je na taj način veličala svoju vodeću ulogu, kao što su to činile i diktatorske zemlje u dvadesetom veku u kojima je stvar arhitekture bila upravljana jednosmerno politički, rukovodeći se kratkovidim ciljevima dnevne politike.

Klasicizam se služi uzorima starogrčke, helenske i rimske arhitekture kao polaznim i zato su na njegov postanak i razvoj uticala tokom XIX veka otkrića arheologa i nauka o klasičnim stilovima. Zbog toga se za proučavanje klasične arhitekture klasičnog Starog veka ne može tvrditi da je uvek delovalo lekovito i plodonosno na razvoj građevinarstva, kao nešto ranije u slučaju italijanske, francuske, engleske i nemačke renesanse a donekle i kasnijeg, pred-eklektičkog klasicizma. Predstavnici eklektičkog klasicizma su u većini slučajeva duhovi skromnije stvaralačke sposobnosti, ali moćno poneseni potrebom za jasnom i određenom zakonitosti kompozicije koja im omogućava lakšu oblikovnu obradu i postizanje monumentalnosti, nedokučive na drugi način. Osim toga klasistički stil je ubedljiv, govori i za laike razumljivim jezikom čulnosti. Kao po-moćno sredstvo dolaze tu najviše do izražaja pravilnost, preglednost, harmonija celine i delova — bez unutarnje napetosti — simetrija i simetrale, zakoni srazmernosti i zlatnog preseka, razni modularni sistemi, smireni obrasci ravnoteže itd. dakle raspoloživa stvaralačka otkrića koja se mogu naučiti. Prema tome, pri svem zalaganju svojih predstavnika i tobožnjem dostojanstvu teorije — do stepena cepidlačenja preteranim intelektualizmom — klasicizam ne može da preuzeme nikakvu putokaznu ulogu, već, prilazeći rešavanju pro-

blema spolja a ne iznutra, ostaje u okviru eklekticizma. Obeležje klasične umetnosti ostaje: harmonija i pravilnost bez unutarnjeg napona, dakle statična harmonija i težnja za uspostavljanjem harmonične slike sveta. Klasicizam je bio i ostaće uvek pojam vraćanja natrag u prošlost, vraćanja koje u doba eklekticizma već predstavlja uobičajenu naučno-vegetativnu šetnju u stari vek po cenu raskida sa kontinuitetom. Ukorenjena je već navika da se klasicizam ustvari smatra za izraz monumentalnosti. Ukoliko se monumentalnost pojavljuje i u nekim drugim vidovima, izražena čak i savremenim jezikom, ostaje nezapažena i nerazumljiva. Zato je klasicizam predstavlja tokom razvoja najveću prepreku slobodnom oblikovanju moderne arhitektonske misli.

Uticaj klasicizma na stvar arhitektonskog ukusa zavisi, naravno, od delovanja protivsnaga, to jest novih pravaca, od stepena nadarenosti svojstvene izvesnom krugu ljudi neke napredne istorijske epohe. Klasicizam, prema tome, nije prožet stvaralačkim duhom, ali njegova studija snagom pravila o proporcijama, zlatnom preseku, modularnim sistemima i simetralama može da vrši ublažavajući i vaspitni uticaj na nedovoljno budnu svest savremenih arhitekata kada je po sredi nesređeno delovanje sirovih stvaralačkih snaga i napona, i to kao sredstvo i svrha kontrole nad samim sobom. Klasicizam nije još iščeznuo. Pri rešavanju svojih zadataka projektanti ga još uvek natežu do krajnjih granica upotrebljivosti. Usled uvođenja novog materijala i konstrukcija klasično je na klasičnim zgradama u većini slučajeva još samo spoljna obrazina kao simbol jednog društvenog nesporazuma.

Glavna je karakteristika klasicizma: dvodimenzionalnost mišljenja, jaka izraženost arhitektonske plastike i stubovi — što više njih to bolje — i nadlična normativnost. U antičko doba stil je bio zasnovan na stalnosti i smirenosti.

### Hegelovo učenje

Makoliko stari, izvesni stavovi Hegelovog učenja izrečeni u knjizi „Estetika“ nikako ne gube svoju važnost, a time i funkciju za potrebe sadašnjih ljudi. Poglavlje: Pravilnost i simetrija: „U ovima kao mrtvom jedinstvu razuma ne može ni u kom slučaju da se isključivo sastoji priroda umetničkog dela čak ni u pogledu njegove spoljašnje strane; one su na svom mestu samo kod onoga što je bez života, kao što su vreme, figuracije prostora itd. U tim elementima bez života pravilnost i simetrija ističu se kao znaci vladanja i razboritosti.“ „Pravilnost nalazi svoju glavnu primenu u arhitekturi, jer cilj arhitektonskog umetničkog dela sastoji se u tome da umetnički uobičiji spoljašnju, u samoj sebi neorgansku okolinu duha. Zbog toga u arhitekturi glavnu ulogu igraju prava linija, prav ugao, krug, jednakost stubova, prozora, lukova i svodova. Umetničko delo arhitekture naime nije apsolutni cilj samom sebi, već predstavlja spoljnost za nešto drugo, čemu služi kao ukras, kao mesto itd.“

„U tom pogledu ono što je pravilno i simetrično kao osnovni zakon koji važi za spoljašnji oblik jeste prvenstveno celishodno, pošto razum može lako da pregleda jedan potpuno pravilan oblik i ne mora dugo da se bavi njime.“

### Odrana ruskog neoeklekticizma

Zahtevi raznih kritičara željnih stila i društvene reprezentacije vraćanjem na klasicizam, nisu retki. Sovjetski arhitekt, akademik Arkin, na primer, u svom prikazu stvaralačkih problema sovjetske arhitekture naročito podvlači da se arhitektura Fomina, Žoltovskog, Ščukova odlikuje klasičnim motivima, produbljivanjem principa klasične kompozicije, poznavanjem antičke arhitekture i estetikom koja se zasniva na arhitekturi antike, renesanse itd. Protivnicima savremenih pravaca dovoljno je da zapaze neku mrlju na glatkim fasadama ili otpali malter sa jako isturenih nastrešnica Wrightovih zgrada, pa da savremeni pravac u arhitekturi u celosti proglose neopravdanim, smatrajući da je samim tim dokazan neuspeh svakog pokušaja da se prostorno izrazi na jedan nov način. To su konstatacije koje, međutim, prihvaćene od političkih upravljača doslovce mogu biti sudbonosne po stvar napredne arhitekture i, prema tome, predstavljaju varljiv vodič — ukoliko u odnosnoj zemlji već ne postoji srećom neka zdrava prodorna snaga stvaralačkih napona, jača od ove vike i povike za navodnom potrebom osvećivanja od modernih opita.

### Pojam klasičnog

Od klasicizma kao građevinskog iskustva, ukusa ili pravca treba odvojiti pojam klasičnog, koji u svim umetnostima označava ono stanje duhovnosti u kome jasnoća i savršenstvo oblika predstavljaju primarne elemente, koji, kao vrhunac svega, treba da se što više istaknu. Klasično označuje ono što je u svojoj vrsti savršeno, a klasicizam u tom smislu znači neku vrstu pretpostavljenih savršenstava, za kojim se — prema tvrdjenju arhitekata eklektičara — teži kao za nekim tobožnjim ciljem preko antike i njenih izvoda. S druge strane preporučuje se opomena arhitekta Ouda, koji oznaku klasičnog u ime savršenstva traži i za moderne građevine, ali bez ikakvog formalnog naslanjanja na antiku i istorijska pravila kao na svoj uzor. Međutim, ne može se više posumnjati u to, a ima za to i dovoljno dokaza, da mnoga umetnička postignuća najnovijih vremena dostižu već u savremenoj arhitekturi stepen savršenstva, to jest klasičnog pa i snagu monumentalnosti. Ona ne moraju biti baš samo društvene građevine. Izraz monumentalnosti postižu već i stambeni objekti (stambena jedinica od Le Corbusiera u Marseillu, na svoj sopstveni način).

Sve u svemu: u klasicizmu pronalazački duh jenjava; kompozicija se svodi na udešavanje postavljenog zadatka po utvrđenim propisima veštine i po usvojenom, konvencionalnom ukusu ljudi

### AKADEMIZAM

„Akademizam nije, u biti, nego jedno manje ili više svesno podržavanje, manje ili više iluzornih kriterija, objektivnih sudova: anatomija, perspektiva, sličnosti, opšte viđenje boja itd.“

Paul Valery

Akademizam je najviši oblik istorizujućeg eklekticizma odnosno vrhovni čuvar i autoritet umetničkog poimanja građevinarstva u tradicionalnom smislu troimenog jedinstva slikarstva, vajarstva i arhitekture, te uz to još i pojma lepote, harmonije i estetike. Akademizam ima svoju zavičajnu ustanovu u akademijama pojedinih zemalja sa svojim „besmrtnim“ pripadnicima. U okviru tog akademizma i akademski visokoparno izdelanog shvatanja pitanje umetnosti lepog se uopšte ne postavlja u stvaralačkom smislu razvojno, kao odraz promenljivih vrednosti izdelanih u pojedinim kulturnim epohama, ili kao nešto što uporedo sa ostalim tekvinama ljudskog roda ima takođe svoj sopstveni razvoj sa nižeg stepena na viši po zakonu kontinuiteta. Umetnost je po akademizmu prosto umetnost, reč koja samu sebe objašnjava. Lepota je jednostavno lepota a slavom ovenčani akademici su neprikosnoveni proroci ovih u stvari šturih izraza pomoću kojih su budno održavali statički lik svih umetnosti, a naročito arhitekture.

Akademizam je svesna ili nesvesna težnja buržoazije da se suprotstavi razvoju tehnike i uticaju na umetnost tog njenog razvoja, odnosno njenim prevratničkim posledicama koje uznemiruju; u oblasti idealizma pak time što se nadovezuje na oblike prošlih vremena. Akademizam konzervira pojmove i mozgove. Zaštita je od tehničkog i proizvodnog razvoja i skokova tamo gde preti opasnost društvenim uslovima i stabilnosti jednog stanja. Moć je reakcionarna i retardujuća. Zadržava arhitekturu veštački u zastarem formama građevinskih zanata i zastarele zanatske metode. Produbljuje raskol između sadržaja i oblika. Zlatni presek, odnosi proporcija, zastareli modularni sistemi, ukočena akademska pravila i kanoni izvedeni iz zakonitosti istorijskih stilova u vidu neke utvrđene estetike, kompozicije koje se bez invencije udešavaju, doveli su ubrzo do šematizma u projektovanju, menjajući ih po ličnom ukusu projektanta samo u pogledu ukrašavanja. Baš ta dekorativnost bila je ono što se smatralo bitnim i umetnošću u radu arhitekta. Akademizam je na taj način stvorio ograničeno, dvodimenzionalno shvatanje arhitekture — što ona nikad nije bila — ističući pročelje zgrade kao glavnu od svih fasada i kiteći ga bogatstvom arhitekture, figuralne i ornamentalne plastike, kao i šarolikom instrumentacijom zidnog platna raznim fasadnim materijalima. Pošto je pročelje zgrade bilo u centru projektantove i posmatračeve pažnje, zapostavljalо se prostorno rešavanje postavljenog zadatka i zanemarivala činjenica da je arhitektura ustvari umetnost prostornog oblikovanja. Takvim postupcima ukočio se rad arhitekta u ortogonalnom crtanju osnova i preseka nepodesnom za izražavanje novih složenijih i elastičnijih prostornih misli i odnosa. Nasuprot zapostavljenosti konstrukcije isticala se

ornamentalnost ne samo objekta nego i samog crteža. Vešta ruka postala je arhitekt. Umetnička vrednost cenila se prema crtačkoj rutini projektanta. Naravno, ovako ukočena osnova kao sredstvo prostornog predstavljanja stvari bila je nepodesna za dalji razvoj. Tako su kroz dugotrajnu vladavinu eklekticizma označavani i primenjivani tradicionalni ideali i predstave akademske estetike u praktičnom delanju pojedinih akademija na štetu opštег razvoja.

S obzirom na moć akademija i rasprostranjenost akademskog shvatanja, naročito u pogledu „monumentalnog kića“, savremena arhitektura i njena prva ostvarenja mogla su se pojavljivati samo na periferiji događaja, na području inženjerskih građevina. Ona se dopuštala samo izvan monopolisanih reprezentativnih oblasti, kao na primer, kod podizanja viadukta, tvornica, radionica, izložbenih dvorana, dakle u vezi poduhvata na koje je zvanični akademizam uvek gledao sa prezirom. Savremeni metod građenja ipak se uvlači baš preko njih u uže područje arhitekture i nalazi tamo najzad svoju pojedinačnu primenu i kod podizanja stambenih, administrativnih i društveno-reprezentativnih zgrada. Akademizam je u uvođenju savremenih opita video svetogrde i svim svojim raspoloživim sredstvima nastojao, a to čini i danas, da stane na kraj takvom, po akademskom mišljenju, profanisanju visoke umetnosti, podrazumevane svakako u tradicionalnom smislu te reći. Akademizam je ranije bio izričita težnja i sredstvo buržoazije za odolevanje snažnom razvoju tehnike i onim postignućima kojima se oblast umetnosti revolucionise, i to one iste buržoazije koja je inače na mnogim poljima ljudske delatnosti, naročito industrijalizacije i egzaktnih nauka igrala još te kakvu ulogu velikog nosioca napretka. U protivrečnosti napretka i usporavajuće retardacije, to jest u pokretu kontinuiteta i diskontinuiteta razapinje se buržoazija i za i protiv. Usled toga najviše trpi arhitektura kao umetnost potpuno vezana za svoje narabodavce, zavisna od njihove želje i od opšte ukorenjenog društvenog ukusa.

Na akademizmu se odražava, između ostalog, i ona crta ideologije i kulturne svesti građanstva koja svoje društvene odnose želi da petrifikuje posredstvom oblika pozajmljenih iz prošlih vremena, a koje, iako mrtve, održava u živoj upotrebi. Akademizam uspostavlja umetničko nasleđe na duhovnom polju, kao uzor isto onako kao što se postavljaju, na primer, religiozni pokreti i razni idealizmi. Nasleđeni tradicionalni ideali i estetske predstave ozvaničeni su feudalnim duhom akademizma, hijerarhijskog po svojoj unutrašnjoj strukturi. Ovakav u svojoj delatnosti ukrućen akademizam može se smatrati ostatkom feudalne predstave udomaćene pogrešno u kapitalističkom svetu, odnosno najvišim otelovljenjem birokratije, ukoliko se od nje ne može odbraniti koji od socijalističkih poredaka.

Sve u svemu, novi pokreti u umetnosti nikad ne počinju akademizmom, već se njima završavaju kada iznutra izmoždeni i istrošeni prestaju da budu nosioci napretka.

Le Corbusier o akademizmu

„Šta je akademizam?

Definicija akademičara:

koji ne prosuđuje kroz samog sebe,  
koji prihvata posledice ne kontrolišući uzrok,  
koji veruje u apsolutne istine,  
koji ne upliće svoje „ja“ u svako pitanje.

(Le Corbusier — „Précisions sur un état présent de L'architecture et de l'urbanisme“)

## LARPURLARIZAM

(l'art pour l'art — umetnost radi umetnosti)

Larpurlarizam je plod neprikošnovenosti akademizma. Na polju umetničkog stvaralaštva označuje onu vrstu delanja koja ne smera ni za kakvim funkcionalnim opravdanjem korišćenog dela i njegove svrhovitosti kao celine ili izvesnih njegovih detalja, već delo ili odломke dela postavlja samo sebe radi, izričito u cilju produbljavanja umetničkih utisaka tobože dubokih. Pošto svoje proizvode smatra vrhuncem umetničkog kreiranja, larpurlarizam predstavlja u stvari izraz umetnosti radi umetnosti, samom sebi svrhu, bez ikakve idejne ili sadržajne podloge. Podudarnost ideje i sadržajnosti malo kad je postignuta. Može se odmah naglasiti da se „umetnost“ kao takva ne podrazumeva u larpurlarističkom delanju akademika u savremenom, već tradicionalnom smislu, danas već dotrajalom i iživelom. Do larpurlarizma se dospeло doslednim razvojem i svesnim stepenovanjem uobičajenog eklekticizma i eklektičkog ukusa prošlog veka, na putu ka najvišem obliku, akademском eklekticizmu. Odlučujuća reč o biću umetnosti pripadala je sve više uskom krugu ličnosti ušančenih iza kulisa akademija i drugih visokih učilišta. U održavanju statičkog lika umetnosti — jer kada bi se progresivnim razvojem došlo do novih i neočekivanih saznanja i otkrića, predstavnici ozvaničenog shvatanja umetnosti i umetničkog ukusa izgubili bi uskoro izvanrednu važnost svojih položaja tj. autoritet — trebalo je i od same umetnosti načiniti neku običnim ljudima i smrtnicima nedokučivu stvar. To je u mnogome doprinelo činjenici da umetnost bude sama sebi svrha, ustaljena i nepomična, aristokratska bez aristokratije, odvojena ne samo od širih slojeva naroda u doba opštih težnji za demokratizacijom, nego i ostalim intelektualnim radnicima.

Larpurlarizam se u još jačoj meri ispoljava i na polju arhitekture u kome unošenjem arhitektonskih, ornamentalnih i figuralnih ukrasa i dela u stvari nefunkcionalnih, izvodi pravi triumf mrtvih kulisa i narativnih dodataka bez kojih, uzgred rečeno, može svako iole vrednije arhitektonsko delo da opstoji. Sami ti ukrasni elementi, naime, skoro redovno ne predstavljaju ni sami za sebe vrednost kao arhitektonska, ornamentalna ili figuralna plastika, a ukoliko je možda i predstavljaju, u većini slučajeva ne dolaze do

izražaja kao, na primer, na krovovima zgrada, ili na visokim objektima uopšte. Načičkanost američkih — njujorških — oblakodera to najbolje dokazuje. A konačno, kada bi se i dopustilo da neka figuralna plastika može sama za sebe predstavljati neku umetničku vrednost, još uvek se postavlja pitanje koje se početkom ovog veka nametnulo i arhitekt Loosu, da li ih može čovek naoružan običnim čulom vida, hodajući ulicama grada da opazi i likovno doživi, na spratovima ili iznad glavnog venca na samom krovu, krovnim kubetima tj. unutar njegovog vidokruga. A kad je tako onda zgrada može da bude i bez njih.

Larpurlarizam ima svoj plen ne samo u pogledu pojedinosti na građevinama zbog njihovih pozamašnih investicionih troškova, već i kod podizanja čitavih objekata, paviljona, mauzoleja, šturmih kulisa u znaku totalnog dekorisanja bez ikakve organske funkcionalne uloge gde njegovi proizvodi ne služe nikakvoj stvarnoj potrebi, a mogli bi isto tako i da ne postoje, jer uz sve napred navedeno uvode i šire jedan loš ukus pod vidom visokoparne umetnosti.

Teorija o bezornamentalnoj arhitekturi u svom razvoju, prema tome, učinila je veoma mnogo za razbistranje ovog pitanja u opštu društvenu korist. Radi toga je i u ovoj knjizi posvećeno poglavlje značaju bezornamentalne arhitekture.

Kao društvenonekorisna stvar, larpurlarizam će biti iskorenjen, ako je to uopšte moguće imajući u vidu njegovo uskršnuće u okviru akademskog neoeklekticizma u sovjetskoj arhitekturi, tek posle razjašnjenja suštine novih umetnosti, ali odvojeno od njenog tradicionalnog tumačenja, koje mu se čak i suprotstavlja u duhu demokratičnosti vremena u kome se živi i perspektivne dubine skore budućnosti koja se približuje; već je na pomolu sukob umetnosti.

## ROMANTICIZAM

„Romanticizam je oslobođanje od okova beznačajnih pravila.“

„Čemu ta stvar od kojekakvih pravila iz nekog ukočenog zastarelog vremena i čemu sva ta buka klasičnosti i romanticizma! Važno je da je neko delo dobro i valjano pa će onda svakako biti i klasično.“

Goethe oko 1830.

Romanticizam je u arhitektonskom stvaralaštvu utvrđen pojam kako u smislu istorizujućeg eklekticizma tako i na polju savremene arhitekture. Dok u savremeno doba romanticizam predstavlja više neku individualnu pojavu — lični romanticizam je odjek sukoba sa stvarnim, racionalnim problemima, novinama progresivnog inženjerstva kojima pojedinac više nije dorastao — istorijski romanticizam označava pravac kome su pripadali arhitekti čitavih epoha. Stoga se može reći da je on u tim vremenima imao zajednički

karakter i značaj i da je nosio na sebi obeležje svog vremena. Bekstvom od objektivnih faktora kompozicije romantična ličnost današnjice iživljava se u skupljanju savremenih motiva koje, lišene dovoljne kontrole, primenjuje bez njihove funkcionalne opavdanosti.

Reč „romanticus“, nastala u 15. veku, dobija svoju punu priču tek u 19. veku u okviru moderne književne škole da bi se obeležilo ono što je živo i suprotno svemu vezanom za klasično. Sam izraz „romanticizam“ označuje onu vrstu društvenog raspoloženja i duhovne nastrojenosti u kome osećajnost, zanos i strast umetnikova kidaju propise uske zakonitosti, završnost oblika i sva druga ograničenja. To duhovno stanje obeleženo je u prošlosti — u misticu srednjeg veka — zanetošću onim što je „s onu stranu obale“, a kod savremenih ljudi odvraćanjem od stvarnosti povratkom u prošlost. Ekstaza i misticizam su u srednjem veku utočište otuđenih iz stvarnog objektivnog sveta i predstavljaju na svoj način obilne izvore neurotične ljudske osećajnosti. Takav romanticizam ekstaze i misticizma je odraz čovekovih religioznih verovanja u natprirodno, a zanos za istorijom, za razliku od ovoga — rezultat je proučavanja pogrešne primene istorijskih nauka kroz ceo prošli vek. Taj i takav zanos sa nazivom istoricizma znači na planu arhitekture kapitulaciju ili bar nesporazum sa postojećim činjenicama, prekid sa kontinuiranom strukturom događaja uz istovremeno gledanje unazad u jednu izmišljenu, lepu i plemenitiju prošlost, uglavnom u srednji vek. Tako je i ceo duhovni pokret Rousseaua sa svojim varljivim postavkama i melodramatska međuigra ruskinizma uneo zabunu u konstruktivni razvoj društva i u osnovne komponente umetnosti. Propovedanje o povratku prirodi, primitivizmu i srednjovekovnoj zanatskoj proizvodnji predstavljaju uspavljujuću duhovnu drogu, koju je trebalo odstraniti iz upotrebe. Tim i takvim uspavljujućim romanticizmom odvraćala se pažnja i budnost suvremenika od glavnih problema života. Rešenje sukoba između tehnike i umetnosti i ispravno usmeravanje razrešenjem toga sukoba i drugih protivrečnosti nastalih usled nagle industrijalizacije, predstavljali su istinski zadatak dana za razliku od pustolovnog povratka prirodi i srednjovekovnom cehovskom sistemu. Ipak je to bio romanticizam jakih duhovnih pokreta. No, romanticizam se provodio i usitnjen, naročito u građevinarstvu, i to u lošem smislu prenatrpanjem građevinskih masa i pojedinosti uz traženje oduške u nadvodno slikovitom nagomilavanju motiva: doksata, zabata, kula strelnica, raznih ispada iskićenih arhitekturnom, figuralnom i ornamentalnom plastikom raznih istorizujućih stilova.

Tako je romanticizam od poljskog stambenog sedišta napravio smešan minijaturni zamak, od najamne stambene zgrade palatu, od industrijskih građevina neko maskirano čudovište, sve u težnji za stepenovanjem opisnih, narativnih utisaka onoga što objekt ustvari nije. Pogrešno tumačena estetska podloga stvari bila je uzročnik i zloupotrebljivač ove predstave slikovitog u građevinarstvu, za razliku od moderne arhitekture, koja može biti slikovita i bez suviška

i plastičnih detalja već samim sklopom matičnih masa, bezukrasnih zidnih platna, to jest objektivnošću nužno primjenjenog i ugrađenog materijala i primenjene konstrukcije.

Romanticizam u građevinarstvu prošlog veka stoji pod uticajem romanticizma u književnosti. Nije samo neka vrsta povratka u srednji vek i na izražajne forme istorije; on je, estetski rečeno, oslobođenje od zakonitosti matematičko-simetričnog reda stvari nedokučivih ili mrskih tim romantičnim arhitektima. Zato se romanticizam, i kada se vraća u prošlost, manje obraća klasici koju karakteriše strogost kompozicije, nego romanici, gotici ili slikovitim sklopovima srednjovekovne arhitekture. To stoga što je arhitekturi osnova tehnika, a ona se menja u svakoj kulturnoj epohi.

Svaki romanticizam usmeren unazad u prošlost mora se završiti u čorsokaku kao skupo plaćena laž. Taj romanticizam je opisan, brblja vrlo mnogo, a malo ili ništa ne kazuje. Sve ove priče izražene u skupom materijalu staju sopstvenika objekta (bio on privatnik ili društvo) kao nepotrebne i necelishodne mnogo stvarnih materijalnih žrtava. Stilski romanticizam je uporna moda sa nikakvom likovnom vrednošću objekata i predstavlja svojim ostvarenjima lošu službu arhitekturi kao stvari opštег društvenog napretka.

Romantičar ne priznaje nikakveステge; ne prepušta se stvarnosti, ukoliko ona nije dovoljno sređena; oseća se bez ikakve zaštite.

Klasicizam i romanticizam su dva suprotna vida eklekticizma. Dok je romanticizam subjektivno iživljavanje kreatora u zamišljrenom delu, klasicizam je objektivno delanje kreatora u granicama jedne strogo određene discipline. Pripadnici klasicizma podležu u tom smislu jednostranom estetiziranju, koje je u pogledu lepote netrpeljivo.

Ima eklektičara koji manje ili više podjednako dejstvuju u obe oblasti eklekticizma. To je značajno izgaranje kreatora na oba pola eklekticizma. Takav je bio veliki arhitekt Schinkel. Da li je baš izgaranje stvaraoca uslovilo njegov fizički slom ili je samo doprinelo pogoršanju njegovog zdravstvenog stanja, pitanje je na koje nema odgovora.

„Romantika je sanjalačka imitacija — ali ne života nego jedne ranije imitacije. Na mestu građevnog stila pojavljuje se građevni ukus. Umetnost postaje zanatska primenjena umetnost, u punom opsegu, u arhitekturi i muzici, u stilu i drami.

Nastaje najzad bogatstvo oblika i likovnog i literarnog, kojima se može sa ukusom rukovoditi bez ikakvog dubljeg značenja. To je poslednji oblik, sasvim bez istorije i bez razvitka“ (Spengler: Suton Zapada).

## MANIRIZAM

„Manir hoće uvek da je gotov i ne uživa u radu. Manje talente umetnost sama sobom ne zadovoljava; dok rade, imaju pred očima samo dobitak do koga misle da dođu gotovim delom. Ali uz takve zemaljske ciljeve i nastojanja ne može se stvoriti ništa veliko.“

Goethe

Manirizam označuje izvestan stepen, neku osobenu vrstu umetničkog delanja koje neminovno nastaje kada otkrića jednog pravca ili čitave jedne kulturne epohе postaju umetnicima opšte poznata, pošto su ona već postigla svoj vrhunac; sam pravac sadržajno iscrpen, vrelo presušeno i to u tolikoj meri da više ni jači talenti ne mogu da dođu do originalnih saznanja na kakvima je nekad nicao iz dana u dan nov stvaralački napor pojedinaca i zasnivao se njihov težak pronalazački i pobornički rad. Umetnost u doba manirizma postaje plod stručne obrazovanosti i veštine; problemi nekad teški u pogledu pronalaženja dinamičnosti, rešavaju će već srazmernom lakoćom jedne uvežbane i svestrano sagledane discipline. Umetnost postaje ornament života. Manirizam može biti epohalan ili samo vezan za neku umetničku ličnost, već prema tome da li pripada čitavoj epohi ili nekom umetniku.

Manus na latinskom znači ruka; manirizam označuje onu vrstu umetničkog delanja u kome više preovlađuje stečena veština umetnikova i iskustvo prethodne epohе — u arhitekturi, na primer, poznavanje uobičajenih konstrukcija i motiva, tehnike rada, projektovanja i crtanja — nego iskonsko stvaralaštvo, te se umetnikov rad pripisuje u slikovitom smislu više njegovoj ruci nego umu i intuiciji. Otuda, po svoj prilici, naziv manirizam, koji uči i ispoljava spoljni izgled stila a svodi se na nekoliko obrazaca.

Manirizam se, prema tome, pojavljuje samo na silaznoj liniji jedne kulturne epohе kada se, shodno već izrađenoj umetničkoj disciplini i njenom duhu ustaljuje i ukus društva, njegov socijalno-privredni poredak, taj večni pribavljač i priređivač svežeg podneblja za umetnost — ali ne i jedini — i kada se već pokazuju znaci opadanja i iživelosti. — Takva epoha manirizma bilo je, kao što je poznato, i pobroko razdoblje u Italiji sa trajanjem kroz celi XIX — i protezanjem delimično i na XX vek. Neki tvrde da se manirizam u umetnosti uvlačio neposredno i između pozne renesanse i baroka. Bilo kako bilo, postaje razumljivo što je u toj zemlji početkom ovog stoljeća došlo do preteranosti u vidu futurizma kao prirodne i žestoke protuteze jednoličnom i dugotrajnom manirizmu u umetnosti te zemlje, a naročito u arhitekturi. Pod ovakvom erom manirizma, naime, ne iskršavaju više nikakve nove misli i pokreti. Sve se više ili manje zasniva na veštom korišćenju ranije stečenog znanja i utvrđenog ukusa u okviru opšte konvencionalnosti. To je doba kvantiteta u umetničkoj proizvodnji, dok se kvalitet ispoljava još samo na zanatskoj strani umetnikove zaokupljenosti. U južnoameričkim gradovima bilo je slučajeva „udobnog manirizma“ ponavljanjem neke evropske građevine u više primeraka u istom gradu.

Kako iz svega proizlazi, manirizam može biti upečatljiva crta čitavih epoha. Ali manirizam može da bude svojstven i samo jednom umetniku, pripadniku jedne inače možda i plodne kulturne epohe. Prema tome, manirizam može biti epohalno trajan i prolazno ličan. Do takvog ličnog manirizma dolazi kod nekih umetnika posle izvesnog plodnog rada, kada po iscrpenju kreatorske snage — razlozi mogu biti psihološko-fiziološki — svoj rad produžuju još samo na osnovu stičenog znanja i umenja. Tada ponavljaju samoga sebe, bez sposobnosti da prime i sadržajno obrade nove pobude umetničkog pokreta i razvoja kojima njihovo doba možda i obiluje. To su jedinke čiji duh stari uporedo sa fizičkom strukturom telesnog sklopa, za razliku od onih stalno mladih stvaralačkih duhova, retkih odabranika prirode (Wright, Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe).

Sa gledišta društvenog razvoja, dakle, epohalni manirizam je prirodan proces u talasanju ljudske kulture. Međutim, manirizam može biti posledica neprirodnog zahvata iako su to ređi slučajevi ali zato više no poučni. To se dešava kada jedna reakcionarna ili progresivna društvena sredina iz razloga nedovoljnog poznavanja zakonitosti postanka, razvoja i uloge umetnosti, posegne za već iživelim eklekticizmom. Primer je zato i Sovjetska Rusija u kojoj je posle obaranja zastave napretka u umetnosti uveden u ime socijalističkog realizma manirizam iz druge ili treće ruke (manirizam na drugom ili trećem stepenu) prouzrokujući neravnomernost društvenog razvitka. To je sumrak stvaralačkog genija jedne epohe, pogotovu ako takva maniristička umetnička proizvodnja zahvata zemlju tako ogromnih razmera, kao što je bio slučaj u ovoj revolucionarnoj državi, koja pokriva jednu petinu zemljine lopte.

Manirizam se pojavljuje i kod izvesnih modernističkih arhitekata kao posledica nedovoljnog doživljavanja viđenog i preuzetog sa već ostvarenih projekata ili izvedenih dela drugih lica. Sve u svemu, manirizam nema nikakve veze sa stvaralačkim naporima čitavih epoha niti pojedinaca, a još manje sa oblikovanjem stilova. On se kreće po površini zalivenoj uljem, pri čemu se ne menja ništa na stanju i stvarnoj suštini stvari. Sve je lepo i svi zadovoljni.

U poglavljiju „Formalističko-dekorativistička gledišta“ Poelzig se osvrće i na pitanje manira na sebi svojstven i zanimljiv način. Manir prianja, po njemu, samo uz površinu stvari i zato nema ničeg zajedničkog sa stilom. Samo oblik koji se ukorenio u osnovnim potenzima nekog umetničkog dela može da stekne stepen stila.

Pomoću takozvanih ornamentalnih nastojanja proizvodi se sasvim prolazan manir, kao što, s druge strane, formalističko preuzimanje tradicionalnih formi vodi ka efemernom klasicizmu.

Onaj koji hoće da primeni nov stil mora duboko da kopa ispod površine i ujedno da zna da će svoj alat ustupiti svom nasledniku pre nego što pokupi blago nove metodike rada. On ne sme da zatvara oči ni pred umetničkom tradicijom, ni pred tehnikom. Tradicija pruža upoređenje, iskustva i saznanja, a sa njima i snagu harmonije kojom umetnik teško može sličnu da nađe kod svojih savremenika.

## FORMALIZAM

„Svaki oblik mora biti neka motivisana odluka.“

Paul Valery

**Eklektički i modernistički formalizam; lažni protivnici formalizma i politikanstvo; larppularistički formalizam; vulgarni formalizam; Ruskinove teze; suprematistički formalizam; Hegel o originalnosti u umetnosti**

Šta je formalizam u arhitekturi? Štura oblikovština po svaku cenu, privid onog što predstavlja, sredstvo obmanjivanja samog sebe i posmatrača, suprotnost pojmu originalnosti u umetničkom stvaralaštvu. Susreće se u eklektičkoj arhitekturi u znaku vremena, kao društveno negovan formalizam za masovno obmanjivanje, u modernističkoj arhitekturi kao postupak epigona, a u apstraktijem smislu — kao svojevremeno kod ruskih suprematista — predstavlja traženje absolutne arhitektonike bez ikakve unapred određene namene. Dok se u prvom slučaju formalizam doživljuje u pružanju besciljnog i šturog dekorativizma a u drugom kao loša usluga na prednjoj arhitektonskoj misli, u trećem slučaju predstavlja opit koji može da bude i od koristi za njeno ovapločenje i u saobraćaju od slikarstva do arhitekture. Prema tome formalizam u arhitekturi ima razne svoje vidove; može biti stvaran ili apstraktan. Stvaran formalizam — o kome će uglavnom biti reči u ovom poglavljju — iako označuje ono što u stvari nije ipak je moćno sredstvo obmanjivanja. Formalizam koji ispunjava čitavu jednu epohu obmanjuje čitava pokolenja. Može se prihvati da su ljudi XIX veka bili skoro u potpunosti a ljudi XX veka delimično obmanuti jednim visoko odnegovanim i politički podržavanim formalizmom u neoeklektičkoj arhitekturi.

Formalizam može biti oznaka svih vidova eklekticizma kao proizvoljno odabranih, konvencionalno podržavanih ili izmišljenih oblika bez određene stvaralačke svrhe; kao takav predstavlja plod loše udešenog subjektivnog opredeljenja, raspoloženja i namere projektanta, dajući prednost obliku — formi — nad sadržajem. U svakom slučaju, formalizam označuje arhitektonsko delanje suprotnog značaja od funkcionalne opravdanosti i korisnosti dela, koja se, za razliku od formalizma, jasno rukovodi svršishodnosti svakog projektantskog postupka. Najveća mera opravdanosti svih pojedinosti kod rešavanja postavljenog arhitektonskog zadatka predstavlja neprekidnu budnost nad sadržajem. Za formaliste građevina je objekt raznih zadnjih namera a manje subjekt. Ne brine se za to da svaki izmišljeni motiv bude neka unapred motivisana odluka.

Prepostavlja li projektant neku izmišljenu ili istorizujuću formu u prostornom sklopu svojih građevina, tu u prvom redu greši na štetu logičnosti kompozicije; svaka proizvoljnost ide na uštrb arhitekture kao celine. Sav projektantski poduhvat od samog početka je promašen. Prema tome, formalizam eklektičara (reč je o prosečnim eklektičarima, glavni njegovi predstavnici znali su umeli i u okviru ovog stila da daju nadprosečna dela) može biti

potpun, u kom slučaju obuhvata čitavu zgradu — u urbanizmu čitava naselja — ili pak samo delimičan, to jest da zavlada samo izvesnim njegovim delovima. Takvo delimično skretanje može biti i usled konformističkog stava projektanta u odnosu na želje naredbodavca ili opštevladajuću konvencionalnost. Najčešće se ovo skretanje susreće i ispoljava u primeni arhitektonске, figuralne i ornamentalne plastike i opreme unutrašnjosti zgrada. Dešava se i to da kvalitetne objekte istinskog arhitekta dekorisu po nalogu naredbodavca sasvim druga lica koja sa originalnom koncepcijom dela nemaju nikakve veze. To se praktikuje i u savremenom životu na štetu pravih umetničkih ostvarenja. Prema tome, formalizam se ne odnosi nužno samo na rad prosečnih eklektičara, već i na epigone i konjunkturne vitezove savremene arhitekture. U nedostatku sopstvene stvaralačke snage mnogi takvi vitezovi užurbano primenjuju na svojim projektima oblike viđene tek juče u časopisima ili na ne-posredno izvedenim delima drugih savremenih majstora. Usled ne-spazuma sa bitnim postavkama i ciljevima savremenog građevinarstva i u sukobu sa etičkim autoritetom svog sopstvenog bića, modernistički formalisti pribegavaju neopravdanoj i neumesnoj pri-meni motiva viđenih na tuđim objektima, čineći takvim neznalačkim ali rutinski doteranim kopiranjem doduše korist sebi, ali lošu uslugu svim novim i istinskim nastojanjima. Takvi postupci dovode često do toga da se arhitektura diskredituje u očima naredbodavaca i građanstva. Prema tome, pravi formalizam u stvari je istorizujući eklektičan ili pak modernistički promašen, podražavajući savremene oblike u nepravi čas i na nepravom mestu. Oba vida formalizma predstavljaju praznu arhitektonsku ljušturu sa gizdavom etiketom na svom omotu, bez unutrašnjeg sadržaja i likovnog napona, funkcionalne srži stvari i bez trunke istinskog stvaralačkog doživljavanja prostornog sređivanja ljudskih sredina. Udaljenost od teorije savremenog projektovanja u oba slučaja je očigledna stvar.

Modernistički formalizam je svojstven karijeristima koji zauzeti drugim brigama nikad ne raspolažu sa dovoljno vremena za temeljno proučavanje novih saznanja; njihova sposobnost za život provlači se kao negativna a ponekad i razorna pojava kroz sve životne pravce savremene arhitekture u vidu loših usluga učinjenih stvari napretka. Naravno, ovo je moguće samo u slučaju — a takvi slučajevi mogu biti redovna pojava — nepostojanja objektivnog društvenog kriterija i moći rasuđivanja o tome šta je ispravno i šta nije. Formalizam ili originalnost imaju svoje korene u biću samog društvenog stroja. Modernistički formalizam karijerista potrebno je iz tih razloga svugde i u svakom njihovom delovanju razgoliti na polju prostornog stvaralaštva.

Pojavljuju se na pozorju arhitekture i lažni protivnici formalizma. Zaneseni sofističkom dijalektikom a pod obrazinom tobožnjeg modernizma oni istinske forme i likove drugih savremenih arhitekata proglašuju formalističkim. Motivi za to kriju se u pozadini njihovih namera. Pošto krug ostaje za sva vremena krug, a elipsa elipsa, kvadrat kvadrat, oblica oblica, trougao trougao, oni su orni da krug ili prizmu današnjice žigošu pečatom formalizma praveći se kao da im je nepoznato da funkcija iz osnova menja njihovu ulogu,

značaj, opravdanost i odnose prema novim izražajnim sredstvima. Geometrijsko-stereometrijska identičnost ovih prastarih likovnih oblika ostaće uvek na važnosti kao prapočetni a ujedno i večni likovni element prostornog stvaralaštva.

Svoju neobuzdanu primenu formalizam ima u dugotrajnom eklekticizmu, svoj vrhunac u mamurluku dekorativizma. Ima ga i danas tamo gde eklekticizam postoji još uvek u raznim svojim vidovima. Relativno najuzvišeniji vid formalizma je plod iskrene ali iz osnova pogrešne želje za reprezentacijom, za takozvanom umetnošću, pri čemu se osim motiva arhitekturne i sitnoornamentalne plastike služi, u većoj ili manjoj meri, saradnjom slikara i vajara. No, takva se reprezentativnost postiže samo plemenitim materijalima a ne samo njihovim surogatima u malteru.

Formalizam može biti i nižeg stepena, do vulgarnog značaja kao najnižeg. Pojavljuje se prilikom presvlačenja istinskih racionalnih građevinskih konstrukcija, kao što su: mostovi, skeletne gradnje itd., sazidanih od novog materijala (gvožđa i armiranog betona) ali sa stilskim motivima, koji sa naprednim strukturalnim sklopovima i duhovnom srži građevina nemaju nikakve veze. Ovi stilski motivi opovrgavaju upravo unutrašnji sadržaj ovih moćnih građevina, njihovu mislenost i oformljenost. U obliku likovno i materijalno nepotrebognog viška i suviška oni se nadodaju fasadama i unutrašnjim zidovima ili se ugrađuju kao lažne dekoracije. Ukras treba da bude nosilac tobožnjeg umetničkog ukusa i zaštita umetnosti. U želji da se pruži utisak likovnog bogatstva, postiže se ustvari duhovno siromaštvo. To je kamuflaža izražajne snage građevina koja se u njenom sklopu krije pomoću neorganskih, sporednih i suvišnih nadodataka zgradi. U takvim slučajevima moderne konstrukcije se koriste samo zbog njihove znatne ekonomičnosti u prostoru i novcu, ušteda koja se nerazborito može pročerdati, pogotovo rasipničkim nanošenjem lažnih dekoracija. Lažno lice — obrazina — fasada je najobičnija forma formalizma u protivrečnosti sadržaja i oblika, čija istovetnost, međutim, postoji otkako je sveta i veka — a koji se jedan drugom čak i suprotstavljuju. U formalizmu se dakle, krije jedno neiskreno ili nekulturno društveno shvatanje o arhitekturi kao protivrečje oblika i sadržaja. Sakrivanje gvozdenih konstrukcija drvetom i kamenom preporučivao je (dakako u istorizujućem obliku) iz iskrenih pobuda J. Ruskin.

### Ruskinove teze

U svoje vreme Ruskin još nije bio u stanju da sagleda oblikotvornu moć novog materijala. Njegova zabluda postaje kasnije, svesnim zaobilazeњem istine, obična stvar narednih decenija u daljem prostiranju formalizma. Poneke stvari je, međutim sagledao sasvim ispravno:

„Ornament od livenog gvožđa je barbarski“ . . . „Prevara u umetnosti građenja provodi se na trostruki način:

1. obmanjivanjem pomoću lažnih konstrukcija, tj. lažnim podupiračima poput visećih ukrasa poznogotskih krovova;

2. bojenjem površina da bi se prikazao neki drugi materijal od onog od koga su one sačinjene, kao kod mramorisanja drveta ili pomoću varljivog prikazivanja plastičnih ornamenata na zidnim platnima;

3. primenom livenog ili mašinski proizvedenog ornamenta“.

(iz dela: „Sedam luča arhitekture“)

### Larpurlaristički i vulgarni formalizam

Najomiljeniji primer rasprostiranja formalizma je larpurlaristički formalizam — pjanstvo do ludila od naslađivanja umetnošću — ispoljava se u primeni raznih istorizujućih stilskih motiva, predfabričkih proizvoda u gipsu, veštačkom kamenu, terakoti i metalu po vernim otiscima prvobitnih uzora u kamenu kojima se konstruktivni zidovi jednostavno izlepljuju, kao: vencima, zuboredima, kariatidama i atlantama, konzolama, kapitelima i zabatima, glavama ljudi, lavova i drugih životinja, vazama i motivima iz biljnog carstva. Mnogim od ovakvih predmeta — predfabrikata — ukrašavaju se i parkovi. Sličnu vrstu formalizma predstavljaju i gizdave fasade stambenih i drugih društvenih zgrada izgrađenih u imitaciji raznih stilova i po uzoru na neki objekt u kamenu — malterom ili, u najboljem slučaju veštačkim kamenom. Formalistička arhitektura maltera, malterskih surrogata i predfabrikata daje gradu preko fasada pojedinih zgrada toboljni reprezentativni karakter, prikazan međutim, na lažnoj osnovi. U ovom slučaju laž dobija sasvim urbanističke razmere u poređenju sa interjerima opremljenim na sličan način i po sličnom ukusu a u svakom slučaju u znaku jednog deflorisanog istorizujućeg dekorativizma.

Standardizovana proizvodnja dekorativnih predmeta — surrogata — provodi se u takozvanim umetničkim radionicama štukatera, modelara i u levaonicama metala u fabrički zgotovljenim kalupima. **To je vid najvulgarnijeg formalizma.** Ako se manirizam može prisati — slikovito rečeno — veštaj ruci umetnika, onda se primena ovih predmeta može pripisati veštini odgovarajućeg broja štampanih kataloga u kojima svaki ukrasni predmet ima svoj otisak i broj. Ta industrijska proizvodnja uveliko je doprinela neiskrenom i lažnom dekorativizmu u arhitekturi, pogotovo od strane nekadašnjih ovlašćenih graditelja. Dekorativistička laž je najočiglednije izašla na videlo prilikom bombardovanja gradova u prošlom ratu. Sijaset oštećenih fasada, terakotnih, veštačkokamenih i gvozdenih ukrasnih predmeta i arhitektonskih detalja ulepljenih i ugrađenih u zgrade s ciljem da daju utisak klesanog kamenja, pokazala je svoju praznu utrobu. Iza razbijenih lica i likova pojavljuju se šuplja unutrašnjost jeftinih lavova, kariatida, atlanta, korintskih stubova i kapitela koji ništa ne nose, podbalkonskih konzola ispod nosivih traverza, punih vaza itd. Proveravanje ovakve formalizmom obavljene laži moglo je biti jedino korisno iskustvo iz doživljenih strahota. Nažalost kod obnove oštećenih zgrada u većini slučajeva obnavljaju se u starom sjaju i ove formalističke laži.

Od besciljnog i štetnog formalizma treba razlikovati dekorativizam secesionista, ili nastojanja arh. L. Sullivana, začetnika novog pravca u Americi, koji u doba haotičnog eklekticizma, a u želji da stvore nov stil nisu ga mogli ni zamisliti bez odgovarajućeg ornamenta. Po njihovom shvatanju, vrlo sličnom jedan drugom, novi ornament je funkcionalan sastavni deo građevine i njene nove arhitekture i novog stila. Njihova nastojanja izrođavaju se tek kasnije u ponavljanje ornamentike, kada više niko nije imao ono iskreno ubeđenje prvih majstora u funkcionalnost ornamenta.

### Suprematizam kao vid formalno-figurativnih opita

Naročiti duhovni vid formalizma predstavlja suprematistička arhitektura čiji je glavni zagovornik bio ruski slikar i arhitekt K. Maljevič. Ta arhitektonska teorija polazi od bespredmetnog suštava istoimenog slikarstva. U raspravi sa konstruktivistima, u razdoblju od 1922—1926. godine, suprematisti su predstavljali u Rusiji doslovno apstraktne formaliste. Oni su se kretali u carstvu apstraktnih i čisto figurativno-formalnih problema tražeći apsolutnu arhitektoniku, to jest plastiku, neopterećenu nikavom unapred označenom svrhovitošću zadatka. Na suprot formalističkoj arhitekturi konstruktivista uvek je bila najstrože vezana za svrhu i telesno izražavanje i otelovljene svrhovitosti, naročito konstrukcije. Tek kada se nađe apsolutna arhitektonika, nov oblik i nova dinamička ravnoteža, prešlo bi se, po shvatanju suprematista, i na praktično rešavanje te plastične kompozicije, već prema nekom postavljenom i konkretnom zadatku. Maljevič se izražavao u tom smislu, da je arhitektura u svojoj suštini čisto umetnička forma: apsolutna arhitektonika — i da na nju kao takvu ne može da utiče nikakva objektivna stvarnost — Sachlichkeit — da bi pružila ono što daje umetnost. „Najstvarnije lokomotive, telefoni, teleografi i radio aparati ne pomažu nam, veli on, da se približimo obećanoj zemlji“. To je dakle apstraktni formalizam koji ne predstavlja praznu ljuštu, ni laž, već misaono traženje nekog sadržaja i ideje u carstvu dinamično razigrane plastike.

U svojoj suprematističkoj arhitektonici Maljevič zapaža početak jedne nove klasične arhitekture ili umetnosti koja proizvodi samu lepotu. Umetnost daje pečat savremenosti svim prošlim i budućim vremenima. Formalizam ovakve apstraktne vrste, naravno, nema nikakve veze sa larpurlarističkim, istorizujućim ili vulgarno industrijskim formalizmom, već je opitnog karaktera. Može da iznese na videlo nešto korisno i originalno, a ponekad i da izade na prazno. U svakom slučaju, svako dobro uređeno društvo može na svojim ledima da ponese teret ovakvih istraživanja koja vrši nekolicina umetnika na svoj poseban način.

Ali istorizujući formalizam stvarno pruža društvu ono što on nije. A društvo je takvo da za svoj groš rado prima privid, surrogat — „nadomestak“ — onoga što u srcu priželjuje počev od monumentalnog kiča na trgu do mesingane lavlje glave na svom minderluku. Formalizam i društvo se dopunjaju u tim pojavama ne samo psihološki, već i duhovno i u pogledu ukusa i samoobmanjivanja. Forma-

lizam se može izmeniti samo ako društvo za svoj novac bude uvek tražilo originalne proizvode duha i epohe kojima pripada.

### K. Maljević: „Razmatranja“ — 1914. godine

Površina koja obrazuje kvadrat označuje prapočetak suprematizma, jednog novog bojenog realizma, kao bespredmetnog stvaralaštva.

U umetnosti suprematizma oblici žive kao svi živi oblici prirode. Ovo je jedan nov slikarski realizam, baš slikarski, pošto mu nedostaje realizam brda, neba i vode. Sva realna forma je jedan svet. I svaka slikarska površina je življia (crtana ili slikana) nego svaki lik (Gesicht) iz koga ukočeno gleda par očiju, jedan osmejak“.

1916.

Konstrukcija i sistem stvari su znak jednog već čvrsto obavljenog savlađivanja, pošto je oblikovanje ravno umetnosti — umetnost jedne nove simetrije u slaganju elemenata i zato je ona jedinstvena i nedeljiva.

Umetnost kao takva ne može da stoji više ispred svih ostalih; ona je dodatak formi ne razdvajajući ni vreme ni prostor, a nastaje onda kada u prostoru i vremenu nastaje stvaralačka forma jednog pronalazača.

1919.

Sadašnje vreme je naročito vreme; možda još nije nikad bilo takvog vremena i analiza svih sistema koji su ikad postojali i stoljeća će nanositi nova značenja na naše demarkacione linije. Na njima ćemo opažati nesavršenstva koja su dovela do deobe i nesuglasica. Možda ćemo mi od njih da preuzmemosamo nesuglasice da bismo izgradili jedan sistem jedinstva.

Danas se menja intuicija sveta — sistem našeg zelenog sveta, mesa i kostiju, obrazuje se jedan nov privredni sistem stapanjem kanala u našem tvoračkom mozgu u cilju usavršavanja njihovog daljeg kretanja u beskrajno.

Najzad, šta je suprotno formalizmu: svakako originalnost; a šta je originalnost? „Siguran posed umnog gradiva“... „Zbog toga je originalnost identična sa pravom objektivnošću i ono što je u predstavi subjektivno ona tako povezuje s onim što je u njoj stvarno da nijedna od tih dveju strana ne sadrži ništa što bi onoj drugoj bilo tuđe.“

„Originalnost sačinjava najsvojstveniju unutrašnjost jednog umetnika, u drugom pak pogledu ona predstavlja samo i jedino prirodu predmeta.“

„I tako doista, originalnost umetnosti ništi svaku slučajnu osobnost, ali ona je proždire samo zato da bi umetnik bio u stanju da se potpuno poviňuje zamahu i poletu svog genijalnog nadahnuća.“

(Hegel: Estetika)

### UTICAJ MODERNE ARHEOLOGIJE NA ARHITEKTURU I NA UKUS DRUŠTVA

**Arheologija kao nova nauka; pomoćna nauka arhitekture; njen uticaj na eklektičku arhitekturu**

Arheologija je nova u redu nauka; praktičan i teorijski rad na toj nauci pripada XIX stoljeću. U ovom veku taj se rad produžuje još većom merom, još sistematskije i mnogo značajke. No njen uticaj na arhitekturu i na ukus društva nije više neposredan. U pogledu svoje senzacionalnosti i magične romantičnosti ova nauka sledi svoj pravac u granicama omeđenim svojom epohom. Uzajamnost postoji između srodnih grana nauka. Kao pomoćna nauka arhitekture arheologija je u svoje vreme prožimala još i istorijsku nauku, istoriju umetnosti, istoriju kritike umetnosti. Opšta arhitektova kultura se zasniva na svima ovima. Što se same arheologije tiče, istorija, istorija umetnosti i umetnička kritika predstavljaju one grane kulturne delatnosti koje se na izvesnom stepenu dopunjaju, prožimaju ali i diferenciraju. Ukoliko se ističe delovanje jedne grane, na primer arheologije, ostale grane postaju njene pomoćne nauke i obratno. Uloge se menjaju već prema tome koja disciplina, shodno časovitoj potrebi, istupa u prvi plan. Dok istorija predstavlja staru pa čak drevnu nauku sa manje ili više stalnim uticajem na arhitekturu, istorija umetnosti, istorija kritike umetnosti i arheologija predstavljaju mlade nauke koje svojim otkrivanjima deluju ne samo na dopunjavanje istorijske građe u razvoju arhitekture, već i na praktičnu delatnost arhitektovu, što se naročito ispoljavalo tokom XIX i XX veka. Izuzetno snažan i neposredan uticaj arheologije na arhitekturu i na nauku o arhitekturi zapaža se za vreme eklekticizma.

Kod proučavanja starina arhitekt je bio upućen na postignuća arheološkog i istraživačkog rada drugih. Sve što se nalazilo ispod zemlje trebalo je tek otkriti, razvaline na površini zemlje evidentirati, snimiti i uvrstati razvojno u odgovarajući istorijski okvir. Imajući na početku XIX veka tek karakter letimičnog, putničkog osmatranja i proučavanja izvesnih predela ili lokacija, arheologija se uskoro pretvara u sistematski rad naučno-istraživačkih ekspedicija, obrazovanih inicijativom i o trošku naučnih institucija na Zapadu. Radom ovih istraživačkih ekspedicija postignuta su, po cenu romantičnih pustolovina i doživljavanja raznih srećnih ali i opasnih okolnosti, dalekosežna otkrića i utvrđeni nepobitni podaci tako da je istorijski razvoj arhitekture i uređenja gradova — urbanizma — već zaokružen u zadovoljavajućoj meri. Zaslugom rada arheologa opšte arhitektonsko nasleđe zapadnih ljudi može se već predočiti, proučiti i obuhvatiti iako je taj rad do znatne mere otežan usled opštег nepoverenja i nesuglasica među narodima koje je postiglo svoj vrhunac od početka prvog svetskog rata.

Uticaj arheologije na eklektičko opredeljenje graditelja XIX veka i na ukus društva bio je u jednom izvesnom pravcu neposredan i odlučujući. Taj i takav uticaj doprineo je neravnomernom

i neujednačenom razvoju arhitekture. Arhitektura se deli na eklekticizam i na inženjerstvo, a arhitektova ličnost na eklektičara i na inženjera stvaraoca. Proučavanje starina, koje je u svoje vreme vršio engleski arhitekt Cockerell, bilo je odsudno za jačanje klasičnog pravca u njegovoj zemlji. S druge strane Villet-le-Duc, pošto je najpre proučavao klasični jug pa tek onda srednjovekovno francusko neimarstvo i postao odlučan pobornik nove gotike, vršio je ne mali uticaj na Francuze, kao i na kulturne jedinice drugih zemalja. Arhitekt Semper prilazi proučavanju starina i na kraju stiče ubedjenje da bi obnova renesanse ukazala na izlaz iz zamršnosti mnogostrukog eklekticizma.

Uticaj arheološkog rada, prema tome, bio je štetan za sazvanje jedinstvene arhitektonske misli. Isti uticaj na savremeno izgrađenog i nepokolebljivog arhitektu može biti plodan. Proširuje mu vidokrug, omogućuje jasniji uvid u proces oblikovanja raznih arhitektura i utvrđuje u onome, u čemu savremeno doba treba tek da nađe svoj sopstveni izraz. Taj uticaj u ovom smislu, pored mnogih drugih, postaje jedna od komponenta njegove lične kulture i stvaralačke snage.

„Grobovi, bogovi, naučenjaci i poneki zaneseni diletant (istraživač Schliemann) učestvuju u uzbudljivom otkrivanju starina. Kao samostalna i pomoćna nauka arheologija nastupa u XVIII veku radom Winckelmanna. Prvi počeci rada na polju arheologije svode se na otkrivanje gradova i objekata u oblastima klasičnog starog veka, prvenstveno na tlu Italije — Herculaneum, Pompei, Ostia, Paestum, Rim. Englesko društvo zvano „Dilettanti“ podržava zamašnim novčanim sredstvima istraživanje starina u više područja klasične Grčke. Ta istraživanja sve do početka XIX veka, međutim, još uvek imaju vid letimičnog osmatranja izvesnog kraja. No i izveštaji ovih putnika — istraživača budili su zanimanje Evrope i podstakli retroaktivnu delatnost brojnih naučno-istraživačkih krugova i institucija na Zapadu. 1828. godine Francuz A. Bouet istražuje Grčku, a produžuje u razdoblju od 1833—1836. godine Texier. Pored Grčke istraživač Le Bas već proučava i Malu Aziju. Zatim nastaje između istraživača raznih naroda istinska trka natrag u prošlost. Englez Newton daje otkrivanjem Knidosa i Halikarnassa veliki doprinos proučavanju planski osnovanih gradova starih Grka. Uporedo sa ovim značajnim poduhvatima na polju istraživanja ide i usavršavanje tehničkog rada, tehnika arheološkog rada prilikom otkrivanja, raskopavanja i konzerviranja starina. U godinama od 1875—1880. naučna ekspedicija nemačke države istražuje Olimpiju a pruski naučnici Pergamon. Schliemannov rad na otkrivanju Troje i Mikene u stručnom pogledu usavršava nemački naučnik Dörpfeld. Stigavši takođe na poprište starovekovne prosvećenosti naučnici Amerike u zajednici sa Koldeweyem istražuju maloazijski grad Assos. Nemački istraživač Puchstein odabrao je sebi za rad južnu Italiju i Siciliju a svoj istraživački rad završava otkrivanjem drevnog Vavilona. Austrijski naučnici na čelu sa Georgom Niemannom proučavaju 1873. godine Samothraku a od 1895. godine Ephezos. Tokom tih radova postepeno se zatvara krug oko planski osnovanih i drugih biološki nastalih naselja klasične Helade. Split i njegove rimske

spomenike proučava od 1904—1910. godine naučnik Niemann; njegov rad produžuje i proširuje i na druga područja starohrvatske kulture domaći stručnjak don Frano Bulić. Otkrivanjem Priene 1895. godine, Mileta 1899. godine, Dydime i Samosa te ponovnim istraživanjem Pergama zanima se nemački stručnjak Th. Wiegand. Ekspedicija francuskih istraživača u godinama od 1893—1901. proučava Delphi, a od 1877—1894. godine ostrvo Delos. Otkrivanja Engleza Ewensa na ostrvu Kritu bila su od velikog značaja za nauku i mnogo su doprinela, naročito posle raskopavanja Knosa, konačnom raščišćavanju pitanja grčko-arhajske i ikonske egejske kulture i umetnosti.

## EKLEKTIČKA ARHITEKTURA ZAPADNIH ZEMALJA

### Francuska, Nemačka, Engleska, Italija, Amerika (SAD)

Eklektička arhitektura zapadnih zemalja prikazuje se u ovom poglavljju samo u glavnim potezima, onoliko koliko je potrebno za ovu granu arhitektonskog stvaralaštva, koja je ispunjavala ceo XIX vek i još uvek traje, i to naročito u Francuskoj, Nemačkoj, Engleskoj, Italiji i Americi. Prema tome, ovaj prikaz ne pruža potpunu sliku eklekticizma svih civilizovanih zemalja, nego samo onih najvažnijih i to onim primerima kojima kvantitet nadmašuje kvalitet. Iskonski talenti ne mogu da zataje u potpunosti ni u eri eklekticizma.

Razvojem liberalne buržoazije i kapitalističkog društva izdvajaju se postepeno, prema novim potrebama i namenama života, specijalne vrste građevina određene sadržine, ranije potpuno nepoznate ili tek u zametku, kao što su: berze, muzeji, galerije, biblioteke, arhive, parlamenti, palate pravde i raznih ministarstava, poštanske i železničke uprave, banke i osiguravajuća društva, pozorišta, univerziteti i naučne institucije, zatvori, bolnice, škole, saobraćajni objekti i stambene zgrade svih mogućih vrsta itd. do onih najmanjih sitnica urbanog života čiju istorizujuću arhitektonsku spoljašnjost eklekticizma u svojoj gizdavosti nateže do krajnjih granica, bar što se tiče reprezentativnosti glavnih delova grada. Dovoljno je uporediti palate pravde u Budimpešti (Igazságügyi miniszterium od arh. A. Hauszmanna, podignuta od 1893—1896. godine), u Leipzigu (Palata Reichsgerichta, sagrađena od 1887—1895 godine po planovima berlinskog arhitekta L. Hoffmana) ili Palatu pravde u Brüsselu (Palais de Justice, podignuta od 1866—1884. godine po planovima arhitekta J. Poelaerta od 1866—83), da bi se prema zamašnim brojkama pokrivenih površina, ozidanog prostora, građevinskog utroška i silnih napora tadašnjeg društva uloženog u ispoljavanje gizdave reprezentativnosti, mogao uočiti nesrazmer između nefunkcionalnih delova zgrade i funkcionalno opravdanih, kao i ono silno rasipništvo

koje se nekontrolisano vodilo u međusobnom takmičenju istorizujućih stilova.

Jasno je, a to se eklekticizmu ne može poreći da se namena zgrade izdelavala postepeno prema novim programima i sadržaju već onako kako su to životni interesi društva nametali, iako pod dekorativnim ruhom istorizujućih stilova podržavanih stihiskom snagom kapitalizma.

## FRANCUSKA

### Doba restauracije, Drugog carstva i Druge republike; razvoj eklektičke arhitekture i zahvati u uređenje gradova

Nerazdvojni još od studijskih dana u školi l'Ecole des Beaux-Arts u Parizu, arhitekti Charles Percier (1764. Pariz 1836. Pariz, učenik Gisorsa i Peyrac-a) i P. Fr. L. Fontain (1762. Pontoise, 1853. Pariz) bili su u službi Napoleona. U razdoblju od 1792—1794. nalaze se na zajedničkom studijskom putu po Italiji gde s velikim zala-ganjem i stručnošću snimaju ostatke istorijskih spomenika, u prvom redu remek-dela italijanskih vrtova. Njihovi crteži su postali važno svedočanstvo ovih kulturnih tekovina prošlih vekova. Zvanični ute-meljivači ampira poglavito u pogledu primenjenih umetnosti i uređenja stanova, oba arhitekta razvijaju i posle pada Napoleona pažnje vrednu delatnost. Njihova dela su: bogomolje Le Chapelle expiatoire iz 1825. g. i Galerie D'Orléans u sastavu Palais Royal, podignuta u razdoblju od 1829—1831. god. (ova zgrada sa zanimljivom krovnom konstrukcijom od stakla i metala više ne postoji). Značajan objekat predstavlja i bolnička zgrada Hôtel Dieu u Pontoisu. Urbanistički zahvat predstavlja potez duž ulice Rue de Rivoli uporedo sa bočnom stranom Louvra. Otpočet još za Napoleona ovaj se potez ističe isto-vetnim rešenjima arkada, visinskih odnosa spratova, prozora, balkona i balkonskih ograda itd.

Učenik ove dvojice arh. Hippolyt Lebas (1782—1867) izvodi u razdoblju od 1823—26. godine crkvu Nôtre Dame de Lorette u Parizu, u vidu neke podražavane starohrišćanske bazilike sa predvorjem iskićenim grčko-korintskim redom. Razvoju romantičnog ukusa davali su podstrek i spisi A. M. Lenoirea — Musée des monuments — koji predstavljaju znamenitu zbirku srednjovekovnih spomenika Francuske. Odlučnije usmeravanje eklektičkog ukusa u pravcu domaće gotike ipak je najvećim delom u vezi sa radinošću arhitekta Viollet-le-Duca (1814—1879), koji je osim praktičnog rada na obnovi spomenika arhitekture razvio i veoma značajnu stručno-literarnu delatnost. Od njegovih brojnih spisa najveći su uticaj vršili deset knjiga njegovog sastava („Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle“). Arhitekt T. Gh. Gau (1790—1853), poreklom iz nemačkog grada Kôlna, podiže u Parizu novogotsku crkvu St. Clôtilde, a drugi Nemac, takođe iz Kôlna, arhitekt J. I. Hittorf (1820—1867), graditelj znamenite pariske stanice Gare du Nord — građena od 1861—1865. — sa železnom konstrukcijom hola

i stilskom arhitekturom stanične zgrade, zida 1832. g. u zajednici sa arhitektom Lépêrom (1761—1847) crkvu St. Vincent de Paul u stilu renesanse. Podizanjem crkve St. Pierre de Montrouge u Parizu, u razdoblju od 1864—1870. po planovima arhitekte Vaudremera — 1829—1914. — dat je novi podstrek daljem pobedničkom pohodu eklekticizma. U nekom slobodno shvaćenom stilu romanštine podignuta je 1874. god. na uzvišici Monte Martre crkva Sacre Coeur, glavno delo arh. P. Abadie mlađeg. Svojim obrisima predstavlja jedan od upadljivih i upečatljivih urbanističkih motiva Pariza. Palata Berze otpočeta strogo klasično još u doba Prve imperije završava se po planovima arh. A. Th. Brogniarta tek u doba Restauracije, a proširuje se ponovo u istom stilu sa dva nova krila tek početkom ovog stoljeća. 1838. godine arhitekt F. Duban završava glavnu zgradu l'Ecole des Beaux-Arts i sarađuje sa Lassaoom kao gotičar kod obnove St. Chapelle. U razdoblju od 1829—31. god. arh. Fontain zasvođava staklom i gvožđem pasaž zvani Galerie d'Orléans postižući vanredno moderan utisak gornjeg postrojenja, za razliku od sumornog, eklektički doteranog dela zgrade u spratovima. Jako važno svedočanstvo vremena ova građevina više ne postoji. Zgrada l'Ecole des Beaux-Arts, najviše učilište sveta za arhitekturu, sačuvala je antički stil sa struboredima koji je ujedno osnov njene arhitektonske nastave i nastavne sintakse. Tradicije su zakonsko izvorište oblika: one su to u to školi uglavnom do danas.

Sredinom XIX veka arh. Visconti otpočinje sa proširivanjem kompleksa Louvra. U stilu francuske renesanse ovaj rad je dovršen tek oko 1863. godine. Arhitekti Ballu Th. — 1817—1885. — i Depérthes pristupaju udruženim snagama 1871. g. obnovi požarom uništene većnice, dajući joj prvobitni izgled u stilu francuske renesanse. Arhitekt G. Davioud (1823—1881) bio je glavni predstavnik tako-zvanog neoromanskog stila. Na njegovo širenje je on moćno uticao na položaju inspektora svih građevina Pariza. Njegovo je glavno delo Palais des Trocadéros, izvedeno u mešavini istočnjačko romaničkih motiva. Uz saradnju arhitekte J. D. Beurdaisea palata je sagrađena na izbrežini zvanoj Chaillot kao jedna od dominantnih tačaka grada i senzacija dana na svetskoj izložbi priređenoj 1876. godine. Uoči drugog svetskog rata na ovom dominantnom položaju prekoputa i u osovini Eiffelove kule sagrađena je — pošto je Trocadero porušen — nova palata Chaillot u nekom modernističkom, stilu nedovoljno izrazitom, odlučnom i zrelom.

### Značaj rekonstrukcije Pariza i podizanja pariske opere

Najznačajniji zahtev rekonstrukcije srednjovekovne strukture Pariza izvršio je pod zaštitom cara Napoleona III čuveni senski prefekt G. E. Haussmann (1809. Pariz, 1891). Politička, ekonomski, socijalna i novčana podloga ovog zahvata sjajno je prikazana u njegovim memoarima. U ove zamašne radeve rekonstrukcije, kojima je dobar deo Pariza bio pretvoren u gradilište, utrošeno je dve i po milijarde tadašnjih franaka. Uz pomoć rukovodioča rada J. Ch Alphanda Pariz je došao do svojih čuvenih bulevara i avenija na kojima su mu zavideli upravljači svih ostalih gradova Evrope. Po-

nekad se pokušavalо sa sličnim prodoma ali nigde u tolikoj meri i u takvom opsegu kao u Parizu. Nova strukturalna mreža ulica — kojoj se pripisuje strateški značaj navodno po izričitoj želji samoga cara, — manje važna okolnost — mogla je sve do jučerašnjice da se odupre opterećenjima izazvanim prekomernim mnoštvom motornih vozila. Danas se već pomišlja i na podzemnu mrežu saobraćajnica. Objekti su uglavnom podignuti u znaku umerenog eklekticizma tragom domaće, modernizovane tradicije i u težnji za postizanjem ujednačenog izgleda ulica.

Od objekata najznamenitiji poduhvat za epohu Drugog carstva predstavlja podizanje čuvene Pariske opere. Ona je postala simbol grada kao što je crkva Nôtre Dame za njegovu istoriju. Konkurs je raspisan 1861. godine. Među 175 učesnika izšao je kao dobitnik tada 36. godišnji arhitekt Ch. Garnier (1825—1898). Poraz je pretrpeo između ostalih i sam Viollet-le-Duc, štićenik dvora i same carice. „Da... to je stil Napoleona III, a Vi se još želite“ glasio je Garnierov odgovor na caričinu primedbu da njegov plan: „nije ni antički, ni Luja XVI, pa ni Luja XV“. Osim Pariske opere Ch. Garnier je podigao još i Cercle de la Librairie, zgrade kasine u Monte Carlu i Omentu, i Obsrevatoir u Nici.

Arhitekt Alphande kao stručnjak radio je u duhu Ch. Garniera i Daviouda.

Povodom svetske izložbe priređene 1901. godine u unutrašnjem delu Pariza, u mnogo većim razmerama no ranije, izgrađene su dve značajne palate za pobednički kurs eklekticizma, i to Grand Palais i Petit Palais u osnovi novog mosta Aleksandra III. Uz saradnju izvesnog broja stručnih lica radovima je rukovodio arhitekt Ch. Giroult. Postavljene jedna prekoputa druge u mešavini krajnje modernistički udešenog baroka, iskićenog obiljem arhitektonске, figuralne, ornamentalne sitne i krupne plastike, ove palate služe i danas svojoj prvoj nameni kao izložbeni objekti. Uticaj ove palatske arhitekture bio je vrlo velik; zapaža se čak i u arhitekturi udaljene Amerike. I drugi objekti podignuti na prelazu sa XIX u XX vek kao: Opéra Comique od arhitekta L. Berhiersa, nova stanična zgrada Gare d' Orléans od arhitekta Lalonesa i pored izvesnih novina i korišćenja tehničkih tekovina vremena, služe se starim izražajnim sredstvima arhitekture.

Kao u ostalim zemljama Evrope i Amerike, ne postoji ni u Francuskoj oveći grad u kome istraživač arhitekture ne bi našao manji ili veći zbir ili pak čitavu smotru ovih ali neobično pretencioznih primeraka arhitekture, otisaka svih mogućih stilova sveta i vekova; tu u ropskoj imitaciji, tamo u njihovoј ponešto slobodnoj obradi, koristeći u svakom slučaju preimurštva suvremene tehnike i u bogatom obilju ornamentacije. Jedan od brojnih primera ovih istorijskih prenemaganja čitavih pokolenja predstavlja katedrala u Marselju, podignuta pokraj lučkih postrojenja u razdoblju od 1852—1893. godine, po planovima Léona Vaudoyer (1803. Pariz, 1872. Pariz) u mešavini italijanske romanike. Velika po svom obimu, nepovoljno urbanistički situirana, ova katedrala ne dolazi do izražaja u slici grada.

Na izložbi priređenoj 1889. godine u Parizu tehnička arhitektura još uvek izaziva udivljenje; najzanimljiviji objekti su tada bili Eiffelova kula i velika mašinska hala na Marsovom polju. Nagradu bogataša Osirisa u iznosu od 100.000 tadašnjih franaka, dobio je po odluci ocenjivačkog suda arhitekt F. Dutert, glavni projektant tehničke hale uz saradnju sa inženjerom Cottancinom. Naredna izložba priređena 1900. godine u istom gradu već označava promenu kursa i povratak ukusa na stanje pre 1889. godine, na malograđansku konvencionalnu dopadljivost objekata a koja se postiže „umetnošću“ i proizvodima umetničkog zanata, Stroga i racionalna arhitektura gvožđa, stakla i ostalih lakih materijala nije više odgovarala ukusu svetine prevaspitane visokoparnim akademskim teorijama o lepoti i u duhu monumentalnog kiča.

Na velikoj međunarodnoj izložbi priređenoj u svem sjaju 1926. godine u Parizu, osnovni arhitektonski ton odjekuje u mamurluku gizdavog eklektičkog ukusa pomešanog sa bućurišom kolonijalnih, secesijskih, antičkih i tehničkih motiva, savremenih postignuća (na primer veštačko osvetljenje itd.) u jedan vašarski dar-mar potvrđujući ponovo — osim nekih izuzetaka — krajnji nesporazum sa stvaralačkim težnjama savremenog života.

#### ENGLESKA

Razvoj građevinarstva u Engleskoj, pradomovini moderne industrijalizacije, odvija se u toku XIX veka dvojakim putem u znaku podvojenosti kulture i ličnosti, no ipak pod izričitim prevlašću eklekticizma. Uprkos izvojevanih svojih pobeda na polju građevinarstva, tehnička arhitektura nije nikad predstavljala u toj zemlji kontinuitet, svestan i neprekidni niz nekog stvaralačkog procesa u pravcu pravolinijskog sazrevanja nove arhitektonske misli. U tom pogledu ruskinizam je učinio svoje. Eklektička arhitektura Engleske, visoko kultivisana u XIX veku deli se uglavnom na klasiku i gotiku. Svaki sposobniji arhitekt radio je sa podjednakim uspehom u imitaciji jednog i drugog stila.

Čista klasicistička epoha je u stvari prethodila eklektičkom klasicizmu. Iz tog razdoblja vodi svoje poreklo zgrada The Bank of England, delo arhitekta Johna Soana (1752—1837) velemajstora hellenskog klasicizma u Engleskoj. Obelodanio je više svezaka svojih projekata. 1807. godine završava zgradu Chelsea Hospital. Svojom zbirkom umetnina i obimnom bibliotekom osniva 1833. godine londonski Soane-Museum. Uvođenju i daljem širenju eklektičkog klasicizma doprineo je i William Wilkins (1778—1839) svojim spisom o starinama klasične Helade izdatim 1804. godine, usmerivši izbirački ukus arhitekata i javnosti u pravcu čisto grčkog klasicizma. Glavno mu je delo zgrada National Gallery u Londonu u čistom stilu klasične Helade. Zavisno od nadarenosti samih arhitekata, grčki klasicizam se pokazuje ili u vidu verne kopije nekih starinskih objekata, ili pak u slobodnoj obradi i primeni stilski ve-

zanih motiva u njihovom originalnom sklopu, koji već i zbog savremene namene samih objekata nije bio bez lične note projektanata.

Po shvatanju prostornog rešenja od helensko-klasicističkih zgrada značajan je British Museum, delo učenika i sledbenika Soanea, arhitekte Sir-Robert Smirkea (1780—1867). Sin slikara, uvodi strogi helensko-klasicistički stil. Pošto je u razdoblju od 1801—1805. proputovao sve kulturne zemlje tadašnje Evrope, podiže po svom povratku prvu svoju zgradu Lowther-Castle. Glavno mu je delo Britisch Museum sa ukupno 44 jonska stuba duž slikovito raščlanjenog pročelja u dužini od 114 m. Otpočeta pre 1823. g. po planu njegovog oca, zgrada je dovršena tek 1852. g. pod rukovodstvom njegovog brata Sidney Smirkea (1799—1877), manje darovitog za monumentalnu arhitekturu. Još ranije, oko 1808. godine R. Smirke podiže Covengardentheater, zatim projektuje i izvodi zgradu Central Post Office u razdoblju od 1823—1839. g. i pročelje carinarnice u Londonu na obali reke Themze. U gotskom stilu podiže zgradu Temple-Bibliothek.

Od brojnih klasicističkih dela podignutih početkom XIX veka pomena su vredna još sledeća ostvarenja: Cumberland Terrace, Regent's Park u Londonu od arhitekta J. Nasha (1752—1845) iz 1820. g. The Athenaeum Club, Pall Mall u Londonu od Dec. Burtona (1795—1845) iz 1829—30. g. Jedan od čeonih predstavnika eklekticizam klasicističkog smera arhitekt Ch. R. Cockerell podiže 1825. godine ljupku kapelu zvanu Hannover Chapel u Londonu a u razdoblju od 1840—1845. godine zgrade Randolph and Taylor Institute u ulici Regent Street-Oxford, sve u klasičnom stilu. U nizu istaknutih neimara evropskog eklekticizma njemu je posvećen u knjizi poseban prikaz. Značajno postignuće u duhu eklekticizma predstavlja zgrada St. George Hall u Liverpoolu; njena gradnja po zamisli arhitekta H. Helmesa (1815—1847) otpočeta je još 1841. godine. Vanredno zatvoren sklop građevinskih masa nije nastao, po svojoj prilici, a da engleski arhitekt nije proučavao izvesne radeove arhitekata Schinkel-a i von Klenzea izvedene u Nemačkoj.

#### **Obnova slikovite, romantične engleske gotike; značaj arhitekata iz porodice Pugin**

Ogromna snaga engleske srednjovekovne arhitekture sadržana u njenoj svojstvenoj gotici učinila je retroaktivnom jednu romantičnu epohu u arhitekturi i pored opšte zanesenosti antikom u XIX veku. Smisao za korišćenje domaćeg nasleđa poniklog na domaćem tlu potiče dobrim delom nastupom porodice arhitekata Pugin. Rodonačelnik ove porodice arhitekta Auguste Pugin (1762—1832) poreklom Francuz nastanjen u Engleskoj, postaje otac čitavog pokolenja arhitekata, ovim redom: Augustus Welby Pugin, sin (1813—1852), Edward Welby Pugin, unuk (1834—1875). Arhitekt A. Pugin — otac snima i obelodanjuje arhitektonска ostvarenja ranijih vremena u oblasti Normandije, Islingtona, Petonville, Cambridge, Pariza i okoline i opatije Westminster u Londonu. Njega je u stručnoliterarnoј delatnosti nadmašio njegov sin svojim spisima: *Contrasts* — 1836., *True Principles* — 1841., *Apology for Contrasts* — 1843., *Present*

*State of Ecclesiastical Architecture* iz 1843. godine. Puginovo delo, „*Contrasts*“ smatra se prekretnicom u shvatanju istorizujućih arhitektura, više od Barryjevog projekta za zgradu parlamenta, primljenog iste 1836. godine. U svom delu o crkvenoj arhitekturi arhitekt Pugin — sin, preobraćen u katoličku veru, uverio se na svoj način da je gotska crkva religiozna nužnost. Pored brojnih objekata „hrvičanskog stila“ (Christian Style) Pugin — sin, projektuje ne manje od 56 crkava, konventa, manastira i škola. Najznačajniji su: St. Maria's, Deby, St. Giles, Choadle, St. Mary's Stockton-on-Tees, St. Barnabas u Notinghamu. U razdoblju od 1840—48. godine podiže gotsku katedralu St. Georga u Londonu i od 1837—1867. godine u Scarisbrick Hall Ormskirk sa ogromnom kulom i Altom Tower u Staffordshire. Kao uvek kada je reč o obnovi starih stilova, neki su se arhitekti držali tekovina rane, a drugi opet pozne gotike i njihovih izražajnih formi. Opredeljivali su se ili za ortodoksno-arheološko podražavanje starih spomenika, ili pak za neku slobodniju obradu, svakako pod uticajem postavljenog zadatka kao potrebe onovremenog života. Treba dobro poznavati razne vidove engleske gotike (Perpendicular-style, Geometrical-style, Tudor-style itd.) da bi se otkrile karakteristične crte engleskog romanticizma.

#### **Delatnost Sir Charles Barry-a**

Pročuo se izgradnjom zgrade Parlamenta u Londonu u slikovitom gotskom stilu. Kod unutrašnjeg uređenja i kod podizanja kule (Victoria Tower) visoke 102 m. glavni mu je saradnik Pugin — sin. Arhitekt Barry, sin londonskog trgovca, probijao se mučno od geometra do opšte poznatog arhitekte zemlje. U razdoblju od 1807—1810. propotovao je Italiju, Grčku i Bliski Istok o sopstvenom trošku. Izgradnjom zgrade Parlamenta učinio je opit da gotskim izražajnim sredstvima zadovolji svrhu i potrebe jedne savremene ustanove. Izgrađena na obali Themze, ova zgrada svojim obrisima daje karakteristično obeležje urbanističkom liku grada. Svojom dužinom od 203 m sa ukupno 1.100 prostorija u svojoj unutrašnjosti, grupisanih oko 11 prostranih dvorišta, građevinskim utroškom od 60 miliona (tadašnjih maraka), ova zgrada predstavlja moćan izliv stihiskske snage kapitalizma na vrhunskom stadiju svog razvitka. Zgrada parlamenta podignuta na obali Dunava u Budimpešti svedoči o sugestivnoj moći londonske zgrade na jednu manju nacionalnu strukturu ispunjenu u svakom slučaju velikim političkim težnjama. Obnova gotike u Engleskoj i njen duh širio se do najudaljenijih krajeva sveta do kojih je dopro engleski kulturni uticaj.

Posle Puginove smrti ulogu vodećeg gotičara preuzeo je arhitekta Sir, George Gilbert Scott (1811—1878) ali ne u znaku perpendikular-stila već u duhu rane i pozne gotike. Pobednik na konkursu za Nikolai-kirche u Hamburgu i za zgradu Reichstaga za Berlin, postaje zatim projektant gotske katedrale u Edinburghu 1871—1879. Njegova delatnost se već odvija pod uticajem ruskinizma.

### Puni razmah eklekticizma u svim njegovim vidovima

Istorizujući eklekticizam u drugoj polovini XIX veka uzima još više maha u svim njegovim vidovima, što je posledica privrednog uzdizanja zemlje i s njim skopčane velike građevinske delatnosti. Na taj način Engleska moćno učestvuje u vrtlogu stilova koji je zahvatio i ostale zemlje kontinenta. Uske nacionalne težnje ispoljavaju se pri tom u ponovnom vraćanju na izričitu crtu engleske gotike, na takozvani „Tudor Gothic“ odnosno „High Victorian Gothic“; preko pozne renesanse i engleskog klasicizma te se težnje zaustavljaju najzad u svojoj štetnji kod paladijanovskog neoklasicičnog stilova koji je već jednom delatnošću braće Adams i drugih vršio veliki uticaj na građevinarstvo Engleske. Šarolikost ovih arhitektura bila je usko povezana sa ropskim podražavanjem arheoloških oblika. Nauka o arhitekturi prošlih vekova donosila je sveže podstreke za rad i razmišljanje. Pojavile su se i slobodne težnje kojima su istorijski stilovi bili protkani; takve težnje uvek su plod stvaralačke snage pojedinih arhitekata a koja se u nekom vidu nezadrživo ispoljava.

Svojom zgradom Courts of Justice izgrađenom u Londonu 1864. godine arhitekt G. E. Street (1824—1881) potvrdio je nepodesnosc ranogotskog stila za rešavanje modernih zadataka, naročito što se tiče unutrašnjih prostorija i njihovog rasporeda. Taj neuspeh je za neko vreme i nehotice usmerio put eklekticizma ponovo u pravcu klasike, bar što se tiče podizanja društvenih zgrada. Arhitekti Street i Butterfield primenjuju pod Ruskinovim uticajem — Ruskin i njegov epohalni uticaj je u dovoljnoj meri prikazan u poglavljju o primjenim umetnostima i njihovom uticaju na arhitekturu — staru tehniku zidanja opekom kod podizanja crkvenih zgrada, sa slikama na zidnom platnu i intarzijom u kamenu. Ogromna građevina katedrale u Westminsteru, sagrađena od 1895—1903. godine, odaje eklektički ukus svog arhitekta J. Bentleya, školovanog u vizantijskom duhu. Arhitekt A. Waterhouse, gradnjom prirodoslovnog muzeja u Southkensingtonu, u razdoblju od 1873—80. godine, vršio je opite sa novoromanskim stilom, nastojavajući da ovaj stil pomoći izvesnog broja većih i manjih kula učini još ubedljivijim. Izvesnu novinu u pogledu tematike i prostornih zadataka unose u red istorizujućih anglikanskih crkava bogomolje protestantskih sekta na kojima je već dolazila više do izražaja i sama njihova svrha. U razdoblju od 1880—1887. godine arhitekt J. L. Pearson (1816—1897) izvodi monumentalnu katedralu u Trurou u gotском stilu i izvestan broj drugih crkava. Gotska škola nije prestala da deluje. Eklektički romanitizam dobija nov podstrek na početku XX veka podizanjem velike anglikanske crkve u Liverpoolu po planovima arhitekta Sir Gilles Gilbert Scotta (1880), unuka novogotskog majstora Sir Georg Gilbert Scotta, u razdoblju od 1904—24. godine. Projektovao je niz drugih crkava i izvestan broj ratnih spomenika. Po mišljenju engleskih kritičara njegov projekt katedrale u Liverpoolu, delimično izmenjen u toku izvođenja, predstavlja svežije i manje podražavajuće delo od katedrale arhitekta Pearsona u Trurou i bolje organizovan u pojedinim svojim delovima. Scott se, prema tome, ovim delom

pokazao više kao arhitekt nego arheolog. Među njegovim brojnim neogotskim crkvama pomena su vredne: St. Paul's Derby Lane, Liverpool; Tarriers, High Wycombe; St. Alban's, Golden's Creen i kapela — ratni spomenik — Chaterhouse War Memorial Chapel.

### Zdravo nasleđe građevinarstva u Engleskoj

Pravo osveženje u građevinarstvu Engleske unosi tek izgradnja stambenih objekata i poljskih sedišta određenih za srednju klasu i radničke slojeve. UKUS se na tom polju stvaralaštva uskoro izbavlja iz okova istorizujuće domaće gotike, nepraktične paladijanske osnove i izgleda; obrazuje se moderna kultura stanovanja, koja zatim vrši uticaj i na prilike stanovanja na samom kontinentu. Time uporedo ide uvođenje gradskih kanalizacionih mreža — takođe engleski izum — water-klozeta itd. Propagator ovog praktičnog kursa stanovanja i gradske higijene po engleskom uzoru bio je u nemačkim zemljama arhitekt Hermann Muthesius (1861—1927) — autor knjige *Kultur und Kunst — Kultura i umetnost*. — Uzori modernijeg stanovanja su bile za Engleze izvesne građevine još iz XVIII veka, iz doba kraljice Ane — Queen Anne Style — nezapažene od strane istorizujući i formalistički nastrojenih eklektičara. Stambene zgrade engleskog podneblja, prilagođene uz to novim potrebama, sa obiljem osvetljenja i protegnutom osnovom u prostornu širinu, stapale su se u jednu korisnu celinu sa cvetnjacima i travnjacima neposredne okoline. To već liči na težnju za ostvarenjem ljudskog ambijenta. Dalji razvoj ovog pravca smerala je zatim za što većim oslobođavanjem od istoriskog formalizma, jer ističe već u svom skromnom stvaralaštву zametak funkcionalnog zadovoljavanja novonastalih potreba, kako kod raspodele prostorija tako i njihove opreme i higijene. Za početak ovog pokreta smatra se podizanje čuvenog Red House, sopstvene kuće Williama Morrisa, sagrađene od opeka 1859. godine u Bexleyheatyu po planovima arhitekte Ph. Webbsa. Unutrašnju opremu svoje kuće izradio je svojeručno sam W. Morris. U vezi izgradnje ove kuće može se govoriti o prvoj pojavi stvarnog, istinskog i opravdanog — o onom što Nemac naziva sachlich — u arhitekturi stambenih poljskih kuća u Engleskoj, iako tada još samo u povoju.

Svojom delatnošću i ličnošću veliki uticaj je vršio pred kraj prošlog veka na svoju okolinu i sledbenike arhitekt R. Normann Shaw, prvi najviše poznati obnovitelj modernizovanog stila „Queen Anne“. Pre no što se odlučio da ukorenjenu nepravilnost engleskih vrtova zameni opet pravilnom geometrizovanom podlogom kompozicije, prošao je kroz sve vladajuće discipline svog doba, od klasicizma do gotike i do stila kraljice Ane — „Queen Anne Style“ priljubivši se najzad izvesnim, u tišini iskovanim tekovinama domorodne kulture stanovanja, sa dobro rešenim osnovama seoskih kuća i poljskih sedišta, usavršavajući ih svojim zalaganjem. I kuće u gradu, izvedene po njegovim planovima, ističu se neupadljivom otmenošću. Na brojnim njegovim poljskim sedištima već dolaze uveliko do primene oveći prozori i skladno arhitektonski rešeni erkeri. Oko devedesetih godina prošlog veka, međutim, Shaw se vraća isto-

rizujućim stilovima svojih mlađih dana. Na putu neupadljivog krčenja novih puteva građevinarstva značajna je njegova kolonija, sagrađena od devet raznih tipova stambenih zgrada za stanovanje srednjeg staleža, podignuta u Bedfordparku. Pri izgradnji ove kolonije već mu je pošlo za rukom da očuva do najveće moguće mere tada postojeći park. Njegovi sledbenici Ph. Webb, Lethaby i Newton, shodno nastojanjima Ruskina i Morrisa, održavaju kao arhitekti žive veze sa predstavnicima umetničkog zanatstva i sa njima sarađuju. U težnji da kuće zajedno sa svojom opremom sačine jedan građevni organizam u svim svojim delovima a da se pri tom ne izgubi iz vida ni uloga proporcija, dolazi sve više do izvesnih objektivnih postupaka u pogledu stanovanja. Na putu daljeg razvoja prokrčenog na rodnim neimarstvom i nastojanjima ovih arhitekata i uviđavnosti izvesnih industrijalaca ostvarilo se radničko naselje Sunlight — Portsunlight — osnovano planski 1887. godine u blizini Liverpoola i Bournville kod Birmingena utemeljeno 1879. godine. Ovi ostvareni derivati utopista izvedeni su u prvom slučaju nastojanjem velikog industrijalca Sir Williama Lavera, a u drugom inicijativom Georga Cadburya. Reč je o uzorno sagrađenim radničkim naseljima novog veka sa izričito svrhovitošću unutrašnjeg rasporeda i primenjene konstrukcije. Dalji put vodi ka osnivanju teorije i prakse o vrtnim naseljima — Garden City — o kojima kao satelitskim ili trabantskim naseljima će biti pomena u daljim raspravama, shodno njihovoj važnosti i doprinosu razvoju savremene arhitektonske i urbanističke misli.

Manja grupa arhitekata pokušava oko 1902. godine da u potpunosti prekine sa tradicijom, doduše najmlađom u stilu l' Art Nouveau, pretežno secesijskog obeležja, dekorativnim ispoljavanjem arhitekture, plastike i slikarstva, kao što se vidi iz slike zgrade Daller's Café u Exeteru iz 1900. godine, danas već porušene. Pioniri ovih nastojanja su C. R. Mackintosh i C. F. A. Voysey. Mackintosh je projektovao u Glasgowu školu umetnosti (School of Art). Ovaj rad je vršio izvestan uticaj i na moderna nastojanja u Nemačkoj.

## NEMAČKA

Dok u arhitekturi drugih evropskih zemalja prvobitni klasicizam ima svoju istorijsku epohu i ulogu još pre ampira (u Francuskoj već za vreme Luja XV), u Nemačkoj i Rusiji usled izvesnog zadocnjenja uvodi se u svom potpunom zamahu tek posle napoleonskih ratova i ide uporedo sa romantično-eklektičkim istoricizmom u građevinarstvu XIX veka. Na prelazu sa XVIII na XIX vek nemačke zemlje već uveliko raspolažu bogatim iskustvom iz doba baroka i rokokoa, to jest epoha koje su prethodile klasicizmu. Shodno reakcionarnim rezimima promena u građevinarstvu nemačkih zemalja odvija se pod prevlašću strogog klasicizma i to pretežno u helenskom duhu. Tome su doprineli, po svoj prilici, osim uticaja ranijih Winckelmanovih spisa još i iskopine Pompeje i Herkulaneuma. U svom književnom razvoju i sam Goethe je imao jednu klasičnu fazu svog stvaralaštva (Ifigenija na Tauridi).

Nemačka je dala na polju građevinarstva nekoliko svojih vanredno darovitih i arhitekturi odanih predstavnika klasicizma kao: Gillya starijeg i mlađeg (Gilly David 1748—1808 Friedrich Gilly 1771—1800), K. G. Langhansa (1733—1808), J. H. Gentza (1766—1811), L. Klenzea (1784—1864) i iznad svih K. F. Schinkela, kome je u ovoj radnji posvećen, po zasluzi, oduži prikaz. Arhitekt Langhans je graditelj Brandenburških kapija na Pariskom trgu, sagrađenih u obliku dorskog propileja 1799. godine a prenesenih, slikovito rečeno, iz brdovite Grčke na ravan teren Berlina. U svojoj uobraženoj muškosti pruski klasicizam je davao prednost zdepastijem dorskom redu tektonskog izražavanja pred ostalim redovima. Oba su Gillyja i arhitekt Gentz bili najviše delatni u Berlinu pruskih kraljeva. Oni otpočinju izgradivanje novodopskog i monumentalnog dela Berlina, grada apsolutističkih pruskih vladara zajedno sa bliskim Potsdamom, i produžuje ga Schinkel. Iz klasičkog perioda njegovog stvaralaštva, koji Nemci smatraju vrhuncem ne samo svog nego i evropskog klasicizma uopšte, pomena su vredne građevine: Die Neue Wache — Nova straža — na aveniji Pod lipama — Unter den Linden —, pozorište na trgu zvanom Gendarenmarkt, položeno između francuske i nemačke crkve sačinjavajući sa njima jednu urbanističku kompoziciju karakterističnu za Berlin, zgrada Starog muzeja — Altes Museum — u jonskohelenskom stilu i Akademija arhitekture u istom gradu. U susednoj kraljevskoj rezidenciji Postdamu Schinkel je podigao monumentalnu crkvu — Nikolaikirche — sa ovećom kupolom. Brojni su projekti ovog majstora i iz oblasti gotskog srednjeg veka. Sve su njegove zgrade znatno oštećene u poslednjem ratu.

Zajedno sa regulacionom osnovom grada Karlsruha imao je arhitekt Fr. Weinbrenner (1766—1826) pogodne prilike da budući razvoj ovog grada usmeri uglavnom u pogledu njegovog pojedinačnog izgradivanja. Pošlo mu je za rukom da glavnu osovinu svoje urbanističke kompozicije ukraši raznim građevinama monumentalnog značaja, kao što su: većnica — Rathaus, evangelistička crkva, palata zvana Markgräfliche Palais na glavnem trgu itd. Sin tesara, i sam najpre tesar, Weinbrenner je stekao najviše obrazovanje u arhitekturi.

Savremenik i drug arhitekta Schinkela i saradnik Fr. Gillya, arhitekt Leo von Klenze (1784—1864) bio je glavni nosilac strogog klasicizma u Münchenu. On se naročito istakao prilikom monumentalnog ukrašavanja grada koje se vršilo u to doba po želji bavarskih vladara. Još kao prestonaslednik, kralj Ludwig I je izjavio: „Hoću od Münchena da načinim grad koji će služiti na čast Nemačkoj, da nikao ne bi mogao reći da poznaje Nemačku ako nije video München.“

Sve te građevine, od kojih poneke u centru grada München, daju izgled ozbiljne i strogo klasične monumentalnosti, naročito u predelu „Königsplatz“-a, uglavnom su delo Klenzea. Od ovih zgrada najviše se ističu Glyptotheka — građena od 1816—30. — Propyleon — 1848—1862. — Pynakotheka — 1826—1833, zatim hol slave „Ruhmeshalle“ — 1843—1853. na periferiji grada zvanoj Theresienwiese i najzad Walhalle kod Regensburga — 1830—1842 —, simbol

starogermanskog mita prikazanog u stilu starohelenskih hramova. Hol oslobođenja — *Befreiungs-halle* — kod Keilheima izradio je u zajednici sa arhitektom Gärtnerom. U inostranstvu je Klenze podigao zgradu umetničke galerije „*Eremitage*“ i to u tadašnjem Petrogradu u koji je 1852. godine otišao već po sedmi put. Na zahtev grčkih vladara izraduje od 1834. godine uređajnu osnovu Atine i pristupa raščišćavanju Akropolja. Prilikom nemilosrdnog sprovođenja jednog ortodoksnog šematizma palo je žrtvom čitavo mnoštvo arhitektonskih starina, naročito iz vizantijskog i turiskog doba tog grada.

Poneke od navedenih zgrada arhitekta Klenzea jedva da imaju sa gledišta stroge utilitarnosti svog opravdanja i više su simboličkog značaja. Brojni su i njegovi spisi iz oblasti arhitekture.

Kako je u Nemačkoj do samog klasicizma došlo uglavnom sa izvesnim zadocnjenjem u poređenju sa zapadnoevropskim — barok, rokoko, klasicizam, ampir — mnogi nemački duhovi prikazuju svoj klasicizam odvojeno od istodobnog eklekticizma, kome on ustvari pripada, i nezavisno od podražavanja ostalih stilova obuhvaćenih romanticizmom, što je po svoj prilici odraz onog duhovnog strujanja koje je imalo svoje žile u njihovim nacionalnim osećanjima. Iako je gotika po toj liniji proglašena kasnije za poseban nacionalni stil, kao u Engleskoj i Francuskoj, ipak su u Nemačkoj, poput ostalih zemalja, podražavani svi stilovi istorije. Ni arhitekt Schinkel, glavni i najdarovitiji predstavnik nemačkog klasicizma, nije se mogao odbraniti od uticaja suvremenog romantičnog eklekticizma u arhitekturi; brojni su njegovi neizvedeni projekti i studije gotskog stila i oblika. Portal gotske crkve Friedrich-Werderschen-Kirche u Berlinu sagradene 1825—26. godine njegovo je delo.

Što se tiče podizanja crkvenih objekata, nova gotika kao zapljuškujući talas neživotnog i nestvarnog pokreta polazi na svoj osvajački put iz Hamburga — arhitekt Hase — i zaustavlja se tek početkom ovog stoleća u Novom Sadu, u kome je na mestu skromne ali stilski ispravnije ranije crkve sagrađena današnja katolička crkva, zatim u Sarajevu, Osijeku, Đakovu, Zagrebu podizanjem današnje stone crkve nad ostacima ranije srednjovekovne gotsko-romanske, oštećene prilikom zemljotresa 1897. godine. Projekt za novu katedralu izradio je arh. Hermann Bollé, poreklom iz Kölna — (1845—1926). Od 1876—82. rukovodi Bollé izgradnjom katedrale u Đakovu.

Novogotska era je bila zanesena i idejom dograđivanja i dovršavanja svih nedovršenih gotskih katedrala — Köln, Prag — za što srednjovekovno društvo više nije imalo ni interesa ni materijalnih sredstava. Pre nego što su mogli da ih dovrše, nastala je na izmaku gotske ere smena ukusa u građevinarstvu primanjem novog renesansnog iskustva. Svi ti radovi na dograđivanju prekinutih istorijskih katedrala bili su vođeni u duhu arheološki minuciozne i strogo akademski shvaćene gotike. Zato je uspeh ovih napora uloženih u radove ranijih vekova uglavnom vrlo slab.

### Izgradnja bečkih Ringova; smotra eklektičkih zgrada i njihovi graditelji

Jednu od svojih značajnih uloga eklektička arhitektura je odigrala prilikom izgrađivanja onovremenog carskog Beča, u razdoblju od 1857—1885. godine, kada se na mestu porušenih baroknih gradskih utvrđenja pristupilo uređenju širokih bečkih ringova. Ovaj uspešan gradouređivački poduhvat izvršen je oko čitavog istorijskog jezgra grada. Za podizanje društveno-reprezentativnih zgrada raspisano je više konkursa u kojima je povremeno učestvovao cvet tadašnjih predstavnika eklekticizma. Velika plima eklekticizma dovela je do pravog takmičenja najrazličitijih stilova. U Beč je pohitao iz Grčke, gde je bio profesor, danski arhitekt Th. Hansen (1813—1891), kasnije graditelj neohelenskog parlamenta u Beču, a iz Züricha profesor politehničke, arhitekt Semper. Iz redova ostalih arhitekata eklektičara pomena su vredni: H. Ferstel (1828—83), projektant novogotičke Votivkirche i zgrade novog univerziteta u stilu nove renesanse; arhitekti Ev. Nülle (1813—1868) i A. Siccardsburg (1819—1868), projektanti bečke opere u stilu renesanse i baroka; arhitekt Hasenauer, projektant dvorskog pozorišta — Burgtheater — u zajednici sa Semperom, i arhitekt Fr. Schmidt (1825—1891), graditelj većnice — Rathausa, čije je građenje od 1872—83. izvedeno u nekoj mešavini gotike i renesanse. Od vajara koji su učestvovali u monumentalnom ukrašavanju ringova isticao se Fernkorn, koji je između ostalog podigao i spomenik princa Evgenija Savojskog u Beču (i bana Jelačića u Zagrebu).

Na izvesnim svojim potezima uokvirenim monumentalnim zgradama, ringovi predstavljaju po prostiranju i dubini daljinskih perspektiva i snažnim konturama zgrada čitave gradske predele. Pojedine zgrade sačinjavaju na njima, po različitosti stilova, čitav album eklektičkog ukusa. Za primerom Beča posli su i ostali glavni gradovi pojedinih zemalja tadašnje mnogonacionalne monarhije kao: Prag, Brno, Krakov, Lavov, Budimpešta, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo, već prema materijalnim sredstvima i mogućnostima njihovog tadašnjeg privrednog i administrativnog položaja. Od doba „Nagodbe“ zaključene između Austrije i Mađarske 1867. godine naročito se izgrađuje Budimpešta i ukrašava velikim zamahom s jedne i s druge strane Dunava znatnim brojem gizdavih palata, feudalnih bedema, crkava kao što su: Kraljevska palata u Budimu na dominantnom mestu u urbanističkom sklopu grada — arhitekti Ybl Miklós (1814—1891) i Hauszmann Alojz (1847—1926) i Palata pravde od potonjeg; bedemi Budima od arh. Fr. Schuleka (1841—1919) u imitaciji srednjovekovnih feudalnih zidina i terasa izgrađeni su 1901—1902; zgrada opere u stilu renesanse — arhitekt Ybl Miklós izgrađena 1878—1884. g.; moćna zgrada parlamenta na peštanskoj strani Dunava u novogotskom stilu — dužina 268 m visina kubeta 95 m — od arhitekta Steindl Imrea (1839—1902) izgrađena je u razdoblju od 1885—1904. godine; katedrala u Pešti zvana i bazilika u stilu renesanse — arhitekt Ybl Milós; zamak Vajdahunyad pokraj jezera u gradskom parku zvanom Városliget u imitaciji srednjovekovne feudalne romanike — arhitekt I. Alpár; Galerija lepih umetnosti i izložbeni

paviljon — Szépmüvészeti muzeum i mücsarnok — izgrađeni u razdoblju od 1900—1906. godine — od arhitekta Alberta Schikedanza (1846—1915) a potonji objekt od Schikedanza i F. F. Herzoga (1860—1925), oba u antikujućem stilu, s jedne i s druge strane moderne Andrassyjeve avenije, sa spomenikom hiljadugodišnje Ugarske sa kolonadom i vajarskim ukrasom (A. Schikedanz) kao završnim motivom.

Od brojnih eklektičkih zgrada monumentalnog značaja najznačajnije su u Pragu: Narodno pozorište — Národní divadlo od arhitekta Ziteka, jednog od istaknutih sledbenika Semperovih, stil: pozna renesansa; Zemaljski muzej na uzvišici glavnog trga — Václavské náměstí — od arhitekta Šulca, stil: pozna renesansa i barok; Rudolfinum na desnoj obali Vltave izgrađen u stilu pozne renesanse od arhitekta Ziteka, autora kolonade u Karlovim Varima.

#### SJEDINJENE DRŽAVE AMERIKE

**Razni evropski uticaji: kolonijalni stil: Jeffersonova paladijanština; prevlast klasicizma; mišljenje američkog kritičara L. Mumforda; oformljenje univerzitetskih gradova, gradskih centara, izložbenih predela itd.; pohvala uspehu Mc. Kima, Whitea i Meada**

Kao novo poprište zapadnoevropske prosvećenosti Severna Amerika je osvojena i stvarana uglavnom od XVIII veka useljavanjem engleskih, francuskih, španjolskih i holandskih kolonista. Napori ovih useljenika bili su uistinu pionirskog značaja, zavisni u svemu od znanja i iskustva uvezenog iz Starog sveta. Građevinarstvo Novog sveta kao mlađeg porekla zaslužuje da se prikaže u glavnim crtama, to jest još od pre nastanka velike ere eklekticizma u toj zemlji. Pošto su se u ratu od 1775—82. godine osloboidle engleske prevlasti, države Severne Amerike osnovale su nezavisan savez Sjedinjenih američkih država od 46 suverenih zemaljskih političkih zajednica, što, međutim, ne znači da su se osamostalile i u pogledu građevinarstva. Uz uticaj koji su unosile Engleska, Francuska, Španija a uporedo sa političkim razvojem zemlje širi se i uticaj nemачkog i italijanskog neimarstva na građevinarstvo Amerike. To je doba u kome se već završava prvo bitno razdoblje arhitekture drveta, kada je ono bilo glavni materijal za podizanje velikih blokovskih brvnara. U XVIII veku postepeno se uvodi građenje čvrstim materijalom, iako drvo ostaje i pored toga još u upotrebi sve do početka XIX veka. Stilsko građenje čvrstim materijalom razvija se u Americi pod uticajem Iniga Jonesa, Ch. Wrena i J. Gibbsa, glavnih predstavnika arhitekture u suvremenoj matičnoj Engleskoj. To građevinarstvo, koje je nazvano „kolonijalnim stilom“, udarilo je svoj pečat za duže vreme na celokupno stvaralaštvo Amerike, što se najviše ogleda na podizanju društvenih zgrada. Klasicistički usmerena i podražavajuća arhitektura dobija izvesnu šarolikost primenom opeke i belo obojene drvene građe.

Po projektu arhitekta Ch. Wrena (1632—1723) obnavlja se zgrada Starog koledža (Old College building) u William — Marie

Williamburgu, država Massachusetts. Zatim sledi još odlučniji uticaj suvremenih engleskih arhitekata, braće Adam. Vodeća ličnost tog arhitektonskog ukusa na američkom tlu bio je arhitekt Mc. Intire (1757—1810), prvo bitno drvorezbar i drvodelja. Na američkom tlu delovao je i arhitekt Buifinel (1763—1844), koji je podigao 1795. godine u Bostonu State House i bio posle toga uz Lastroba i Thorna saradnik na gradnji Kapitola u Washingtonu. U pogledu crkvenog građevinarstva svojim paladijanskim klasicizmom najviše je uticao na Ameriku engleski arhitekt Gibbs (1674—1751). Godine 1743. podignuto je na Mount Vernonu sedište G. Washingtona, koje, zajedno sa parkom spada u arhitektonski vredna ostvarenja Amerike.

Španjolski misionari su u zapadne države prodirali iz Meksika usmerivši razvoj građevinarstva u tim krajevima u pravcu nekog Churrigerisma ili „Missions“ stila nazvanog po španjolskoj porodici arhitekata Churruquera (José, Jacquim, Alberto), koja svoje poreklo, posredstvom Meksika, vodi još iz matične Španije. Glavna građevinska delatnost te misije odvija se u razdoblju od 1769—1825. godine, a svoj vrhunac postiže u razdoblju od 1800—1813. godine.

Sa malim izuzetkom graditelji Amerike složno su odabrali za osnovoju novih arhitektonskih oblika rimske uzor. Klasicizam XVII i XVIII veka po engleskom uzoru već se bio ukorenio. Po tom ukusu je bilo podignuto mnoštvo lepih građevina. Brojne svetske izložbe priređene u toku XIX veka dokazuju da je došlo do jedne konцепcije, koja je, međutim, obuzdavana veštački. Time je postignuto izvesno jedinstvo, blagodareći baš ovom oveštalom klasicističkom receptu, koji nije nikad podbacio kada se radilo o podizanju društveno-javnih objekata u reprezentativne svrhe.

Pristalice klasicističkog pravca mogle su prilikom svetske izložbe priređene 1893. godine sa zadovoljstvom da zabeleže: „Izložba u Chicagu je bila predviđena prvo bitno sasvim u duhu tada mlađačkih neda koje su se polagale na novu umetnost stakla i železa“. Tada se desilo u pogledu stila ono što se u političkom životu Amerike zove „Landrush“, a kojim se označava svaki nagli preokret javnog mnenja. Arhitekt Sullivan, nazvan „O. Wagner Amerike“, i njegovi istomišljenici bili su potisnuti u pozadinu i buduće vođstvo nad razvojem građevinarstva položeno u ruke ljudi koji su prošli kroz duge i savesne studije uplivisane duhom Francuske i Italije, a za koje je opiranje o klasičnu renesansu i ravnotežu postala polazna tačka sve radnosti. Ovaj nesumnjivi izraz velikog zadovoljstva, međutim, ujedno je dokaz za kasnija pokolenja, u koliko meri može ono jalovo i neplodno u građevinarstvu, to traženje gotovog stila, da deluje zavodljivo na javno mišljenje i razorno na razvoj zdrave arhitektonske misli jedne mlade i poletne zemlje. Eklekticizam kome su ton davali pariski L' École des Beaux — Arts i druga akademска učilišta u Evropi utiče neopozivo na američku javnost, koja traži samozadovoljavanje u stilskim reprezentacijama. Tako zvane tajne evropskog eklekticizma — što je najčudnije usvajaju mladi američki arhitekti posle dugih i savesnih studija u Evropi natopljenoj formalističkim i larpurlarističkim tretiranjem arhitekture bez stvaralačke duhovne sadržine. I tako se dešava da pobeda javnog mišljenja može da bude istovetna sa porazom zdravih ideja

i ostvarenja, jedino podesnih za dalji razvoj i korisnih za samo-društvo. Odumiranje čikaške škole tu činjenicu nepotrebno potvrđuje.

No ne može se posumnjati u to da je ovakav preokret javnog mnenja doneo Americi ono što se u tom trenutku društvenog ne-sporazuma zahtevalo, naime: jednu arhitekturu poslovnog karaktera i umetnost koja je odgovarala u potpunosti stepenu njene onovremene civilizacije. U takvim vremenima ne dozvoljava se ni jednom arhitektu da ide ispred svog vremena. I tako bi Amerika, uprkos neviđenom poletu u izgrađivanju svoje industrijske moći i gradova, samu sebe isključila iz redova zemalja nosilaca napredne arhitektonske misli, da poneki neustrašivi pojedinci kova Sullivana i Wrighta nisu svojom borbom i naporima produžili ta nastojanja i pored nepovoljnih činjenica što su obojica u raznim razdobljima svog rada bili fizičkom snagom korisnika i proširivača klasicizma potisnuti u pozadinu, kao i uprkos svim onim bolnim razočaranjima u njihovom ličnom životu.

Posle Jeffersonove paladijanštine, razdoblje od 1820—1860. godine ispunjeno je klasicizmom po ugledu na arhitekturu drevne Helade. Ovaj pokret očigledno eklektičkog ukusa i obeležja uvodi se arhitekturom B. H. Latrobeom — poreklom Engleza — i postepeno osvaja sva područja Sjedinjenih država. Sam Latrobe je 1800. godine sagradio zgradu Bank of Pennsylvania u Philadelphiji. Udržan sa arhitektima Thorntonom i Bulfinchom on je u istom duhu uticao i na gradnju Kapitola u Washingtona. Reč je o središnjem delu zgrade sa kupolom, tada još spljoštenom. Visoko uzdignuta kupola, sagradena je od železnog kostura a presvućena stilskim motivima renesanse kasnije, oko 1850. godine, pod rukovodstvom arhitekata R. Millesa i U. Waltera. Za prevrtljivost ukusa i promenu taklike zanimljiva je okolnost što je arhitekt Latrobe za gradnju katedrale u Baltimoru 1805. godine predložio dva različita projekta jednovremeno i to jedan u strogo klasičnom a drugi u gotskom stilu. Neposredne sledbenike Latrobe je imao u arhitektu Robertu Millsu, stvaraocu Washingtonovog spomenika — 1836. — i Treasury Buildingu iz iste godine, kao i u arhitekti W. Stricklandu, graditelju berze u Philadelphiji 1824. godine. Latrobe je graditelj katedrale u Peterboroughu iz 1821. godine, a koja po svojoj osnovnoj konцепciji podseća na Panteon u Rimu.

Od ostalih i mnogobrojnih predstavnika eklektičke prakse zaslužuje pažnju Thomas Walter, rođen 1804. godine. Njegovo je delo Girard Coledge u Philadelphiji sagrađen u razdoblju od 1833—37. godine. Zgrada spolja ima izgled nekog antičkog hrama korintskog reda i podseća na crkvu Madeleine u Parizu. Sagradio je i crkvu prezbiterijanaca u Charlestonu — Južna Karolina — 1850. godine. Polovinom XIX veka ovaj uvreženi klasicizam shvaćen je više po svom spoljašnjem obeležju nego po celokupnosti svog arhitektonskog sklopa. Do izvesnog skretanja došlo je u eklekticizmu izgradnjom crkve — Trinity Church — kojom je arhitekt Richards Upjohn otvorio put novoj gotici i u New Yorku (crkvu su u međuvremenu preklopili oblakoderi). U doba velikog industrijskog zamaha otpočinje — posle građanskog rata od 1855—65. — svestrano izgradivanje ujedinjenih severo-američkih država. Ubličavaju se: uni-

verzitetski gradovi, gradski centri, sajmišta, veliki izložbeni predeli i sve vrste građevina. Diskontinuitet evropske arhitekture u svem svom šarenilu odomaćuje se na tlu Amerike.

Nadiranje evropskog eklekticizma od tada odvija se pod izričitom prevlašću engleske nove gotike viktorijanskog doba i nove renesanse uskršle u Francuskoj Napoleona III, kao i pod uticajem novo-baroknog ukusa po uzoru na veliku operu u Parizu — Grand Opéra — od arhitekta Charl. Garniera. Ukušu vremena popušta i D. Burnham, pripadnik čikaške škole i graditelj skelet gradnji. O objektima Svetske izložbe u Chicagu Burnham je izjavio: „Sve je to ispunjenje onoga što su Rimljani hteli da stvore u ime trajnih oblika.“.

## Prikaz američkog umetničkog kritičara L. Mumforda

„U tome se ustvari i pokazuje slabost jedne uvezene i ukrućene metode, koja arhitekta može da navede da neki nov problem izrazi oblicima starih rešenja kojima se služilo pri sasvim drugim problemima“, ili pak na drugom mestu: „Razvoj New Yorka, Chicaga, Washingtona, kao i manjih glavnih mesta po rimskom uzoru, vršio je upečatljiv uticaj na stambene prilike stanovništva. Imperijalističko izgrađivanje ide istorijski uporedo sa najamnim kasarnama. Iсти razvoј, који sopstveniku неког поволjnog položenog земљишта доноси preimstva, која он nije zavredeo, donosi čitav niz nedostataka pojedinim četvrtima proletarijata у којима су njegova konačišta, као: bedu, prenapunjene prostorije и loše životne uslove. Тако је било у carskom Rimu и опет у Parizu Napoleona III, у коме се иза svečаних avenija по široko zamišljenim uređajnim planovima prefekta Haussmanna, stvaraju čitave četvrti novih jazbina, исто тако loše iako manje на vidiku као и one porušene; сличан postupak ponavlja се сада у неким američkim gradovima.“

Na drugom mestu isti pisac: „Ja sa svoje strane verujem da smo najzad došli do nekog kriterija, da možemo već o arhitekturi imperialističke epohe da izreknemo konačan sud, te da raspravljamo sasvim pravedno o svim poslovima kanalizacije, vodovoda, četvrti vila, svečanih avenija, stadiona i cirkusa. Naša imperialistička arhitektura pruža naročito gizdavo izdelano kamenje kao odštetu onom narodu koji je lišen hleba nasušnog, sunčanih zraka i svih onih ostalih božjih blagodeti koje čoveka treba nužno da poštede od uniženja. Iza monumentalnih fasada naših metropola mučno životari izvlašteni proletariat, proklet zarobljivačkom rutinom tvorničkog pogona. A izvan velikih gradova leži zemlja lišena svakog blaga, sinovi su joj otrgnuti od tla privlačnim izgledima na laku korist i od beskrajnih uživanja, dok poslednji ostatak slobodnog ratarskog življa nezadrživo pada u naručje izrabljivačkog sistema. Ovo nije neki samo ovlaš nabačeni podatak, već prevod iz poslednja tri statistička izveštaja na jezik svagdašnjice. Može li čovek ovako pretenциoznu arhitekturu da uzme ozbiljno u obzir? Može li čovek svoju glavu da razbija o njenoj estetici, odnosno mogu li njena najbolja ostvarenja kao Popesova crkva za škotski obred ili H. Baconov spomenik Linkolnu da ga ispuni radošću? Može li se čovek uzdržati a da ne zaviri u ono što je iza spoljne maske.“

Kako iz prednjih navoda provejava, američki umetnički kritičar Mumford pitanje eklektičke reprezentativnosti iz imperijalističke epohe, kako je on naziva, dovodi moralizatorski u neposrednu vezu sa socijalnim pitanjima američkog društva.

### Izgradnja univerzitetskih gradova

Amerika je u toku XIX veka učinila veliki napredak u izgradnji univerzitetskih učilišta, produžujući širokopotezno i nadmašujući nesrazmerno engleske tradicije. Time je proizvela osvajajući prostor u širinu, ustvari moderan uzor univerzitetskog grada u vidu neke makrourbanističke celine pod okriljem prirode. Univerziteti kompleksi Sjedinjenih američkih država ispunjavaju od početka svog osnivanja one uslove koji se ovakvim visokim učilištima postavljaju u pogledu telesnog i duhovnog izgrađivanja studenata. Na čelu tehničkih institucija stoji čuveni Massachusetts Institute of Technology u Bostonu, u gradskoj četvrti muzeja, biblioteka, naučnih ustanova a u neposrednoj blizini Harvard univerziteta. Univerziteti kompleksi u okolini Madisona — država Wisconsin — izgrađen je na obali jezera Mendote. Univerzitet u Chicagu zaprema veliki kompleks na periferiji grada u veštačkom parku; isto tako i u Virginiji-Charlottesville. Prvobitan plan središnjeg dela sa prostranim zelenim „Campusom“ delo je predsednika Jeffersona iz 1819. godine. Columbia univerzitet — New York — sa centralnom zgradom biblioteke uspeo je da na skupocenom zemljištu Manhattana osigura sebi 40 akre zemljišta i mesto za parkove, fudbalsko igralište itd. Celijski plan izgradili su arhitekti: Mc. Kim, Mead i White. Lenald univerzitet u Californiji, 55 km južno od Berkeley-a delo je arh. Olmsteda starijeg, znamenitog pobornika i teoretičara na polju vrtne umetnosti i izgradnje univerzitetskih kompleksa po slobodnom sistemu u slikovitom pejsažnom sklopu objekata. 1910. godine najveći deo od ukupno 118 tehničkih učilišta — dve trećine od ukupnog broja visokih škola — podignut je u prirodi i one zauzimaju velike površine ili je bar osigurano njihovo dalje širenje u toj zemlji.

### Gradski centri

Glavni trgovi u sastavu gradskog plana tek se u američkim gradovima oformljuju kao gradski centri — Civic centre — koji se u gradovima Evrope jedva i raspoznaju. Samim tim oni u prostornom stvaralaštvu američkih gradova — doduše u eklektičkom stilu — dobijaju naročiti značaj. Eklekticizam kod ovih urbanističkih poduhvata kao svrhe reprezentacije, dolazi u potpunosti do izražaja i to kako na konkursima tako i prilikom stvarnog izgrađivanja pojedinih objekata. Evo nekoliko primera: izgradnju i uređenje Kapitolskog trga u gradu Madisonu sa skupštinskom zgradom izvršio je 1904. godine arh. G. B. Posta. Visina kubeta iznosi 90 metara. Gradski centar u Rochesteru — New York — svedočanstvo je na koji su način Amerikanci pred kraj prošlog i početkom ovog veka stvarali gradske centre — simetrične u odnosu na podužnu osovinu kompozicije a u produženju glavne ulice. Plan je zajedničko delo arhi-

teka Brumera, pejsažnog arhitekta Olmsteda i saobraćajnog stručnjaka Arnolda; nadalje: Springfield od arhitekata Poula i Corelta; Cleveland, arhitekti D. Burnham, Carrère i Brunner; St. Paul Minnesota arhitekt Cass Gilbert, graditelj oblakodera Woolsworth i palate za svetsku izložbu u St. Louisu, te zgrada većnice u New Yorku, pravih i udruženih predstavnika ponosnog prekomorskog eklekticizma:

### Udružene delatnosti arhitekata: Mc Kima, Meada i Whitea

Među arhitektima koji su svoj eklektički ukus umeli najbolje da podese i bez greške prilagode konvencionalnim predstavama ne samo prosečnih ljudi nego i visokih naredbodavaca, kao i nameni kojih zgrada treba da služi kao važećoj za predstavnike uvreženog društvenog shvatanja u njihovoј zemlji, najviše se ističu pomenuta udružena trojica: Mc Kim, Mead i White. (potpuna imena i prezimena: Charles Follen Mc Kim — 1847—1909, Stanford White — 1853—1906, William Rutherford Mead 1846—1928). Njih trojica potpisuju zajednički sve projekte za najraznovrsnije objekte iz svih područje arhitekture. U svojoj knjizi „Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst“ iz 1929. godine nemački kritičar Werner Hegemann ih prikazuje kao nenadmašive predstavnike jedne dobro promišljene, proosećane i ispravno tempirane arhitekturne smirenosti ponikle, po njemu, iz dubine američke sredine i dopadljive dekorativnosti; reč je, naravno, o upotrebi istorizujućeg ornamenta. U istom svom delu arhitekt Hegemann konvencionalan i prilagodljivo tempirani eklekticizam ove trojice ističe iznad nastojanja i dostignuća F. Ll. Wrighta, smatrajući ga neameričkim i nevrednim kada je reč o arhitekturi Amerike.

Po svemu sudeći, ova trojica arhitekata ostvarila su tipično uspešno preduzeće američkog stila sa rutinom za projektovanje i izvođenje najraznovrsnijih objekata, koji, međutim, svojim mnoštvom nisu pomerili problematiku arhitekture i njen misaoni razvoj ni za jedan pedalj unapred. Bliže je istini da su ovi poslovno talentovani ljudi svojim vanrednim uspesima čak i pomutili njen razvoj. Dokucivi snobizam naredbodavaca i nervus simpaticus društvenog ustrojstva, oni nisu zazirali ni od ropskog podražavanja ponekih vrhunskih postignuća italijanske renesanse ili drugih arhitektura, kao na primer: Palazzo Grimani u Veneciji od Sanmichelija iz 1559. god. — čija se verna kopija u obliku ugaone zgrade — što ona na Canale Grande nije — nalazi u New Yorku i zove se Tiffany Building, ili pak Palazzo del Consiglio od arhitekta fra Gioconda u Veroni iz 1476. godine, čija se verna kopija u New Yorku zove Herald Building. Zgrada biblioteke Saint Genèvieve, koju je oko 1850. godine podigao arhitekt Labroust u Parizu ima svoju kopiju u izgledu biblioteke u Bostonu. Slavoluk zvani Arch of the Rising Sun podignut u San Francisku povodom svetske izložbe priređene u tom gradu je preterano iskindurena kopija rimske slavoluka. Čitav niz drugih objekata govore o poreklu svojih uzora u nesporazumu sa njima i sa zakonitošću klasičnih stilova ili florentinske renesanse. Biblioteka njujorškog univerziteta, delo istih autora, pokazuje spolja i iz-

nutra vešto plasirane kvalitete Panteona u Rimu. Zgrada Capitola u državi Rhod Island u stilu je neoklasicizma, sa kupolom Panteona u Parizu. Pokušaj da se načini nešto nezavisno od svojih uzora svršava se neuspehom, kao što to dokazuje visoki objekt gradske većnice— Municipal Building — u New Yorku, a još više oblakoder zvani Savoy Plaza Hotel u istom gradu lišen svake iskonske stvaralačke snage i tvoračke uobrazilje. Proteklo vreme daje za pravo arhitektu Oudu, koji u svojoj knjizi „Die Holländische Architektur“ oko 1926. godine smatra da je Wright jedan od najvećih duhova arhitekture i sumnja da bi ga u tom uverenju mogle opovrgnuti naredne decenije.

#### Cornelius Gurlitt o arhitekturi Amerike

Prilikom jedne od svojih poseta Severnoj Americi, u razgovoru sa novinarama nemački arhitekt profesor Cornelius Gurlitt izjavio je: „Stanica: Grand Central Station u New Yorku — arhitekti Warren i Wetmore — je lepa kopija carskih termi u Rimu. Ona je veoma lepa, ali ja bih radije pošao u Rim da gledam original. Ja kopije ne volim; ali ipak verujem da su ove velike stanične dvorane u kojima je izbegnuta primena ukrasnih sporednosti od takve uzvišene jednostavnosti, da se uistinu približuju veličanstvenosti. Mi se u Nemačkoj nerado povodimo starim stilovima. Mi u dvadesetom veku zidamo prema potrebama industrije i ustanova s kojima imamo posla. Na taj način izvodimo jedan novi stil umesto da se zanimamo kopijama.“

Druga stanica u New Yorku — Pennsylvania Station — delo Mc. Kima, Whitea i Meada — je malokrvna kopija Caracallinih termi u Rimu.

Na svetskoj izložbi priređenoj u Parizu 1900. godine Amerika učestvuje svojim paviljonom u stilu strogog klasicizma izmešanog sa izvesnom količinom secesijskih ornamenata prema projektu i ukusu arhitekata Coolingdea — Morina i Goustiauxa.

To je ukratko razvojna linija građevinarstva Amerike odnosno iz Evrope uvezenu eklekticizma. Dugotrajna igra mrtvim oblicima održala je u toj zemlji iluziju o živoj i životnoj umetnosti.

#### ISTAKNUTI PREDSTAVNICI EKLEKTICIZMA

Schinkel, Semper, Viollet-le-Duc, Cockerell

#### SCHINKEL

(1781—1841)

„Umetnost nije ništa ako nije nešto novo“. „Arhitektov je poziv da produži oblikovanje prirode shodno njenim zakonima i to sa sveštu i bez proizvoljnosti“.

**Složenost Schinkelovog bića; romantičar i klasičar; romantični klasičar i disciplinovani romantik; graditelj, slikar, dekorater, pedagog, pisac i mislilac**

Raspravljujući stvar umetnosti i građevinarstva savremenog veka, nemački pisci ili polaze od Schinkela ili završavaju s njim, već prema pravcu njihove razvijene logike. Tolika je sugestivna moć ovog neimara na moć rasudivanja. Nije redak slučaj da neka rasprava počne ovako: „Moderna nemačka arhitektura ima svoj početak u Friedrichu Schinkelu.“

Karl Friedrich Schinkel, najkrupniji predstavnik nemačkog eklekticizma odnosno klasicizma koga Nemci rado smatraju originalnim nazivajući ga čak i pruskim, radio je sa vrlo mnogo dara i zanosa na području drugih istorizujućih stilova, naročito gotike. Pored ove sposobnosti imao je zamašnu crtačku i slikarsku nadarenost i kulturu; svoja zapažanja o arhitekturi zapisivao je u svojim spisima, dnevniku i pismima, koja ga prikazuju kao misaonog čovjeka. Neobično velike radne sposobnosti, borio se celog života sa svojim škrtim naredbodavcima, kao što su bili pruski vladari. Iako je izvodio nekoliko zamašnih objekata, ipak broj izvedenih rada prema mnoštву njegovih projekata iznosi jedva trećinu. Schinkel koji je Berlinu dao nov oblik, morao je biti u prvom redu štedljiv i odstupati komad po komad od celovitosti svojih zamisli, sve dotle dok nije preostalo samo ono što je najzad ostvareno. Radeći uglavnom u ravničarskom gradu Berlinu, on je neretko koristio jevtiniji građevinski materijal, kao što je opeka i obična žbuka, koji su mu omogućavali, naročito poslednjih godina njegovog rada, najcelishodniji način izdelavanja oblika. Bio je izvrstan graditelj i maštovit arhitekt, što se uostalom odražava na svim njegovim radovima. Najviši administrator zemlje u poslovima građevinarstva, bio je nastro-

jen za sticanje univerzalnog znanja, što je bila oznaka njegovog romantičnog doba. Iako spada u red romantičara, njegova se osećajnost nikad nije rasplinjavala u vodama sentimentalnosti, već je ostala osobina osećajnog čoveka koji i pored toga što u sebi prima uticaj spoljnog sveta, ipak sve svoje prostorne predstave obrađuje razumom. Za ovakve slučajeve se kaže: „Osećaj prima i razum sređuje“, za razliku od mnogih drugih arhitekata koji zaglube u vode sentimentalnosti i nikad ne mogu da se uzdignu iznad iracionalnih komponenti u arhitekturi. Doživeo je 60 godina; pritisnut upornom bolešću, bio je poslednju godinu svog života odvojen od arhitekture.

### Crtice iz života i rada Schinkela

Schinkel se rodio u brandenburškom gradu Neu-Ruppingu 1781. godine u porodici imućnog superintendanta i umro u Berlinu 1841. godine. Bio je srednjeg uzrasta i vitkog stasa; otac srećne i bogate porodice, tajni viši građevinski savetnik, profesor akademije, vitez raznih visokih odlikovanja i najgenijalniji arhitekt koga je Nemačka uopšte imala u toku XIX veka. Njegov plodan život protekao je u miru bez većih trzavica i uzbuđenja. Osnovao je u arhitekturi školu svojih sledbenika, a slava ga nije mimošla još u životu. Kroz njegovo biće kao i kroz životna stvaranja provejava jedna smirena i harmonična ličnost. Svoje arhitektonsko obrazovanje stekao je kod izvrsnog graditelja Friedricha Davida Gilly-a starijeg (1742—1808) i u Berlinskoj akademiji arhitekture. Zatim je krenuo na studijski put po Italiji, Nemačkoj i Francuskoj koji je trajao od 1803—1805. godine. Prilikom boravka u Italiji Schinkel u jednom pismu piše iz Pompeje o suprotnosti između Italije i Nemačke:

„U svim zatrpanim gradovima (Pompeja i Herkulaneum) nije kuća ni najsitnijeg čoveka bez umetnosti. Svako je težio da se okruži obrazovanim ljudima i da se osloni na njihove misli i tako se razvilo beskrajno bogatstvo mišljenja u kojima je vladala osnovna crta istinskog kulturnog stanja.

Stari vek je manje ili više bio put lepe umetnosti. Na svim drumovima i najmanjim mestima stajala su svetilišta i monumenti. Kako mnogo druge zemlje izgledaju drukčije (misli po svoj prilici na Nemačku) u kojima se može danima putovati dok se naiđe na kuću nekog imućnijeg ili privilegovanog čoveka koji je dovoljno vešt otkupio oko sebe ma najminimalniju umetnost i njome se šepuri dok narod stanuje jedva malo iznad pitomih domaćih životinja, jedva i životari i misli“.

Po svom povratku u Berlin izdržava se crtanjem i slikanjem, jer je zbog pogoršanih ekonomskih prilika kao posledice poraza zemlje u napoleonskom ratu građevinska delatnost skoro zamrla. Na svoj slikarski rad toga vremena on se u životopisu osvrnuo između ostalog ovim rečima: „Prilike su posle nesrećnog rata 1806. godine pružale malo mogućnosti za praktičnu delatnost u građevinarstvu“, a to je bilo ono doba u kome se Schinkel bavio naizmence slikarstvom, razvijajući ovu umetnost i kasnije, između ostalog napravio je više slika i kompozicija u kojima je arhitekturi dodeljena značajna uloga. On ovo zanimanje radi svoje razonode provodi i u

kasnijim godinama. Izdržavajući se slikarstvom izrađuje panorame i slike značajnih gradova i pejsaže zvane „diorama“; između ostalog komponovao je sliku „Sedam čuda sveta“ u dužini od 30 metara i druge motive povodom božićne izložbe priređene u jednoj od baraka uz Hedwigskirche. Kasnije je Italiju posetio još dva puta, a bio je jednom, u već zrelim godinama, u Engleskoj.

Na preporuku naučenjaka Humboldta, sa kojim se upoznao za vreme svog boravka u Rimu 1810. godine, Schinkel je pozvan da preuzme dužnost tajnog građevinskog nadsavetnika pruskog vrhovnog građevinskog povereništva, a godinu dana kasnije postavljen je za člana Akademije umetnosti. 1830. godine postaje generalni građevinski direktor i najzad 1838. godine Zemaljski glavni građevinski direktor (Oberlandesbaudirektor). Najnačajniji Schinkelovi radovi su sledeći: Altes Museum (1823—1830), Die Neue Wache (1816—18), zgrada Akademije arhitekture (1831—36), pozorište (Schauspielhaus) 1819—21, sve u Berlinu i Nikolai Kirche u Potsdamu (sve klasicizam, 1830—35), palata grofa Rederna u Berlinu, projekt zamka Orianda na Krimu, projekt mauzoleja za kraljicu Lujzu (u gotskom stilu), projekt jedne gotske katedrale, zamak Kurnik (u gotsko-feudalnom stilu s engleskim parkom), zamak Babelsberg (u gotsko-feudalnom stilu), spomenik na Kreuzbergu u Berlinu (gotski stil), projekt za uređenje trga Potsdamer Platz (u klasičnom stilu), Feilner Haus u Berlinu iz 1829., projekt kraljevskog zamka na Akropolju u Atini iz 1834., na traženje mладог kralja Otta iz kuće Wittelsbacha, projekt robne kuće „Pod lipama“ iz 1827. godine (moderno shvatanje), projekt Akademije pevanja iz 1821. u Berlinu, zamak Charlottenhof u parku Sansouci kod Potsdama iz 1826—27. (klasično-dorski stil) i adaptacija palate princa Karla (kasnije ministarstvo Reicha (Reichs-ministerium).

Prvi Schinkelov izveden rad kojim je odmah stekao slavu bio je paviljon „Die Neue Wache“ Pod lipama. Podignut u Berlinu od 1816—18. godine predstavlja dobro raščlanjen i organski povezan sklop bloka ukrašenog dorskim tremnikom u pročelju kao izrazom pruske muškosti. Jedan od njegovih poslednjih velikih rada bio je projekt zamka-letnjikovca „Orianda“ na poluostrvu Krimu, koji je majstor izradio po nalogu ruskog dvora. Projekt nije bio izveden. Na hridinama poviše Crnog Mora Schinkel je smislio svoju snažnu viziju građevinske plastike poput Akropolja rasprostrtog i u celosti utopljenog u herojski shvaćen pejsaž jednog suptropskog podneblja. U sred velike terase bio je centralni objekt u grčko-jonskom stilu. Za ovaj svoj rad Schinkel je primio kao nagradu jednu kutiju izrađenu od sedefa. Svoje helensko-klasicističke ideje stavljao je na hartiju rukovodeći se parolom: „Ne treba graditi kao Heleni već onako kako bi danas oni gradili“.

Ma koliko se Schinkel mogao u sebi potužiti na škrrost pruskih vladara, ipak mu se u ovom slučaju, kao i projektom za uređenje Akropolja u Atini pružila jedinstvena prilika da u pogledu širine i dubine jedne vizije zahvati arhitektonsku problematiku u najvećim mogućim potezima. No žaljenja je vredna stvar što nije došlo do realizacije ovih njegovih zamisli. Kompozicija je pozamašna. Odnos starina prema novim objektima usklađen.

Od izvedenih objekata najimpozantnije delo predstavlja zgrada Starog muzeja („Altes Museum“) u Berlinu u kome je uspeo da ostvari zahtev koji je sebi postavio u pogledu „živahnosti vezane za novo“ („das neue schaffende Lebendigkeit“) i najveću dostižnu podudarnost celishodnosti i lepote stvaranja. Ovo znamenito Schinkelovo delo postalo je, posle sto godina društvenog razvoja, uzor i polazna tačka za arhitektonski stil Trećeg Rajha, čiji je jedan od najbednijih ostvarenja Dom nemačke umetnosti („das Haus der deutschen Künste“) u Münchenu, podignut po malokrvnom projektu mnogo izvikanog arhitekta P. L. Troosta. Schinkel je bio zvanično proglašen za arhitekta Rajha, bezobzira na pitanje kako bi on lično gradio u prvoj polovini XX veka da je bio živ, i kakav bi stav imao prema ideologiji nacional-socijalističke Nemačke. Međutim, on je i na to pitanje dao odgovora još u toku svog života: „**Svaka epoha u građevinarstvu ostavila je za sobom svoj stil; zašto nismo voljni da pokušamo da li bi se mogao pronaći stil koji bi odgovarao našem vremenu? Zašto treba uvek da gradimo u stilu neke druge epohe?**“ Ukoliko je zasluga shvatiti čistotu nekog stila, to je veća zasluga iznaći u svemu jedan nov stil koji ne bi protivrečio ni onim najboljim postignućima od svih ostalih“. Ovo je izrečeno u vidovitim trenucima njegovih razmišljanja.

Iz Schinkelovih projekata izrađenih velikim delom u bakrorezu provejava stav u odnosu na zadatku u kome on arhitekturu ne vidi samo kao delo zidanja, već u najužem dodiru sa predelom; kao da pokušava da između čoveka, prirode i ljudskog rada stvori nešto novo. Tu provejava osnovno raspoloženje jednog romantičara. Ova osećajnost za prirodu i datu situaciju, međutim, izgubila se potpuno u projektima kasnijih eklektičara. Po Schinkelovom shvatanju arhitektura je u čovekovom stvaranju ono što je priroda u stvaralaštvu samog Boga, a arhitekturu smatra oplemenjivačem svih ljudskih odnosa.

Pored uistinu fantastičnih vizija, u nekim od njegovih projekata nalaze se propratne skice kao kontrola njegove arhitektonske svesti u pogledu izvodljivosti tih zamisli. U svojim pejsažima Schinkel je tipičan slikar romanticizma. On je značajan slikar svog vremena. Polazi od Poussaine i Claude Loraine, nadovezujući se uz to na klasično akademsko. U osnovi teži za prikazivanjem herojskog u prirodi, a u građenju pejzaža provejava i njegovo arhitektonsko gledanje na stvari. Crtež mu je brižan, ulazi u detalje, boje su mu glatke, teške i svedene na izvesne tonove bez obzira na osnovni kolorit prirode. Sve to čini utisak nečeg unapred smišljenog. Veličina osobeno osvetljenje i efekte, ali ih ne uzima od prirode, već ih sam stvara. On prirodu ne gleda kao što to čine impresionisti, već promatra sebe u prirodi.

Vrlo uspešno je delovao i na izradi pozorišnih kulisa. Dekoracije za opere „Carobna frula“, „Undine“, „Alcesta“, „Admira“ i dr. postigle su vrlo veliki uspeh. Schinkel je bio vičan i izradi zidnog slikarstva velikog formata (za ulazni hol „Altes Museuma“).

U njegovom dnevniku nalazi se jedna skica nabačena sasvim moderno za vreme njegovog boravka u Engleskoj, koja prikazuje ogromne kubuse industrijskog i lučkog predela grada Mančestera.

Uz ovu skicu Schinkel je zabeležio: „Ogromne građevinske mase koje je izveo jedan jedini graditelj, lišene svake arhitekture i namenjene golom korišćenju, izvedene od crvenih opeka, daju krajnje neprijatan utisak“. To je bio njegov susret sa jednom industrijalizovanom zemljom, koja se uputila u pravcu nekontrolisanog materializma.

Schinkel je 1827. godine projektovao jednu robnu kuću na poduzu Unter den Linden, jednospratnu zgradu u obliku slova „U“ u osnovi sa parkom između simetrično razvedenih krila. Taj projekt je zanimljiv i po tome što su stilski elementi ovde već svedeni na minimum i podređeni u potpunosti nekom novom funkcionalnom shvatanju sa jednakom ritmizovanim velikim prozorima. Nosivi delovi su svedeni na međuprozorske stubce i donekle daju utisak kasnijih skeletnih gradnja. Krov ove robne kuće je bio smišljen potpuno ravan ili bar u blagom nagibu; daje izgled robnih kuća budućnosti.

### Schinkel kao misaon čovek

Iz rukoveti zanimljivih misli o problemima arhitekture njegovog doba i prošlosti pomena su vredni sledeći navodi: „Samo ono umetničko delo koje staje plemenitih napora i na kome se uvek poznaju najviša stremljenja čovekova, može da bude od istorijskog interesa i sagrađeno“. Nadalje: „Umetnost je religija. Zato je religiozno uvek pristupačno umetnosti. Veličinom i čvrstom materijalnošću svojih masa antika deluje na svoj način, a gotika svojim duhom. Otuda je ona smela i deluje ipak sa malo materijala svojih masa snažno. Antika je sujetna i raskošna, a pošto je ukus na njoj nešto kao slučajno, izražava plod čistog razuma, i otuda je srodnna sa fizičkim životom. Gotika prezire onaj beznačajni sjaj, sve u njoj proizlazi iz jedne ideje. Zato ona ima obeležje nečeg potrebnog, dostoјanstvenog i uzvišenog.“

Ukras gotike služi jednoj ideji koja deluje slobodno kao što ukrasi antike služe pojmu onog što je iskustveno. Obe hoće da karakterišu, ali jedna obeležava samo onu svrhovitost koja je stvar fizičke potrebe, a druga ima za cilj da karakteriše jednu slobodnu ideju i u stvari je potrebna samo ukoliko se polazi od ideje, jer s njom srašćena ne može biti drugačija, a suprotno tome, istu svru u antici ispunjava beskrajno mnoštvo stvari“.

Zametak funkcionalizma odnosno funkcionalističkog mišljenja provejava u ovim rečenicama: „**Ideal građevinske umetnosti samo se onda ispunjava u potpunosti, ukoliko neka građevina odgovara svojoj svrsi u svim svojim detaljima, kao i u celini sa gledišta fizičkog i duhovnog.**“

Njegovo lično nezadovoljstvo odaju ovakvi osvrti: „U najnovije vreme pojam varvarstva je poprimio sasvim drugi karakter; pod njim se više ne podrazumeva sirovost, nedostatak svakog morala i divljaštva, već najtanjanije obrazovanje koje se ni na čemu ne temelji, niti ima osnova, a ukus ima na konvencionalan način vremena, bez traga od genija, odsustvo svakog istinskog zalaganja, prepređeno ophodenje prema svim društvenim zakonima u egoističke svrhe.“

Nedovršen je ostao udžbenik „Ueber die Theorie architektonischer Konstruktions-und Kunstformen“, koji je Schinkel planirao i htio da ukrasi sa 150 priloga u bakrorezu. U njima iznosi najvažnije probleme konstrukcije i umetničke forme. Opšti navodi u uvodu iznose 26 strana.

Prilikom proputovanja kroz Weimar, na službenom putu za Pariz i London, Schinkel je nekoliko časova živo razgovarao sa Goetheom o arhitekturi.

To isto je učinio i ranije pri povratku iz Italije u Berlin 1824. godine.

Svečano izmirenje „svrhe i oblika“ nalazi se kao rukovodna ideja u svim njegovim ostvarenjima. Schinkel je i praktičar: sarađuje sa svojim prijateljem Beuthom na didaktičkom delu „Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten“, koje je izdala država. Već tada je sagledao važnost uticaja arhitekture na primenjene umetnosti i zanatstvo, na fabričku proizvodnju, i značaj njihovog uzdizanja na viši nivo.

U doba nacionalnog preporoda Nemaca, u rascvatu pokrajinske romantičke, Goethe, Schlegel, Walbrāf i drugi skrenuli su pažnju naroda na veliko nasleđe prošlosti. I tu je Schinkel odigrao svoju ulogu. Pošto je izjavio da za obnovu i potpuno dovršenje katedrale u Kōlnu postoje mogućnosti, pruski kralj Friedrich Wilhelm II usvojio je obnovu objekta kao brigu države. Pruska vlada je usled toga odobrila godišnji iznos od 10.000 talira za pokrivanje građevinskih troškova.

Schinkel o palatama Ferrare, koje su izrađene od opeka veli: „One mogu poslužiti za studiju arhitekata iz onih zemalja koje oskudevaju kamenom“.

Schinkel i Beethoven, obojica klasici i romantičari dopunjaju stare forme novim sadržajem. Nov sadržaj je odraz jakih ličnosti i ličnog temperamenta. Po sebi se razume da je nov sadržaj kod Beethovena snažniji već i zbog stepena na kome se muzika tog doba nalazila i od većeg je vremenskog dometa nego što je slučaj kod Schinkela, ali to je već druga stvar, stvar kulturne pozadine muzike i arhitekture.

Osim arhitektonskog stvaralaštva u Schinkelevoj zaostavštini sakupljeno je na hiljade nacrti i skica i iz ostalih oblasti umetnosti. Zato je bilo moguće da se od njegovih planova, projekata, crteža i skica sastavi čitav jedan muzej zvani Schinkel Museum, koji se nalazi u Akademiji arhitekture u Berlinu, podignutoj takođe po njegovim planovima.

Nije nikad stao na klasično tle Helade — kao ni Goethe ni Winckelmann\* koje je tada još uglavnom bilo pod vlašću Turaka.

#### Zaključak:

Usvojeno je mišljenje da je Schinkel idealan učenik svojih učitelja ali koji ne primenjuje propise kao recepte za svaki slučaj — on je bio mnogo darovitiji da bi tako postupio — već je naučio u prvom redu da svaki zadatak traži i zasebno rešenje.

U čemu je dakle ono nemačko u Schinkelovom stvaranju? U jasnom i časnom naglašavanju svrhovitosti sa čistom harmoničnom lepotom? Daleko preko lepote svrhovitog; oblikovanje protiče kod njega iznutra prema napolje i dolazi do izražaja skoro kod svake njegove radnje. Na taj način i u granicama klasicizma ili romantizma, dakle u duhu vremena, postiže samostalno stvaranje do granice moguće originalnosti; toga je Schinkel bio svestan. Ostavlajući po strani igru fantastičnim oblicima, makar ih on sam izmišlja, već sama njegova težnja ide ka izravnjavanju oblika i svrhe.

„Pre svega treba odmeriti naše vreme i od arhitekata zahtevati da o njemu obavezno vode računa u svojim poduhvatima“ — zaključuje jednom prilikom Schinkel.

#### GOTTFRIED D. SEMPER

(1803—1879)

Crtice iz njegovog života; razvojna faza: od poliekletičkog do monoklektičkog shvatanja (stil renesanse); prvi radovi u Dresdenu; učestvovanje u revoluciji 1848. godine (zajedno sa Richardom Wagnerom); suočenje sa industrijalizovanom Engleskom; značajne knjige: Die Kunst, Industrie, Wissenschaft; vidoviti trenutak; Semperova delatnost u Zürichu; pedagog i pisac; Semperova uloga u izgradnji bečkog Ringa; glavne postavke njegovog učenja — knjiga „Der Stil in der technischen und tektonischen Künste“; srpski arhitekt Kosta Jovanović o Gottfriedu Semperu; Savremeni kritičari (Venturi, Hauser) o ulozi Sempera u razvoju stvaralačke prirode umetnosti: raspon njegove delatnosti

Sadržajan i dug stvaralački život nemačkog arhitekta Gottfrieda Sempera, jednog od snažnijih predstavnika građevinarstva prošlog veka, pruža mogućnost da se zaviri u položaj i odnos jednog arhitekta, graditelja, mislioca i polemičara, u prilike i duh vremena u kojima je živeo, i da se shvate njegova uloga, napor, uspesi i neuspesi. Bio je oličenje protivrečnog eklekticizma na srednjoevropskoj pozornici arhitekture sa svim svojim zabludama, vidovitim rečenicama kojih se u svom praktičnom radu nije mogao pridržavati.

Rodio se 1803. godine u Hamburgu, u imućnoj građanskoj porodici, a umro 1879. godine u Rimu kao vrlo poznata ličnost. Prvobitno se posvetio pravnim naukama. Zatim je kod čuvenog Gaussa na univerzitetu u Göttingenu izučavao matematiku, a kod O. Müllera arheologiju. Tek posle tih studija stvorio je odluku da pređe na arhitekturu, koju je izučavao najpre kod arh. Gärtnera u Münchenu, zatim u Parizu kod arhitekta Gaua i Hittorfa. Od klasičnih mislilaca najradije je čitao Seneku. Kao svaki mlad arhitekt tog vremena proputovao je i on Italiju, Grčku i Siciliju, ali i pored toga nije nikad postao pobornik klasičnog pravca, već se — pošto je

radio u raznim stilovima — opredelio konačno za renesansu. U Italiji i Grčkoj brižljivo je proučavao pitanje polihromije antičkih objekata i u svom delu „Bemerkungen über bemalten Architektur und Plastik bei den Alten“ („Zapažanja o bojenoj arhitekturi i plastici drevnih ljudi“), izdatom u Altoni 1834. godine stajao je na gledištu da su oni bili obojeni u celosti. Na preporuku arhitekta Schinkela postaje 1834. godine profesor Akademije arhitekture u Dresdenu. Kao mlađi arhitekt, u svojoj tridesetoj godini, navodi u pristupnom predavanju između ostalog i sledeće: „Izgleda da je proučavanje i upoređivanje spomenika svih vremena potrebno za arhitekta i spada u stvar njegovog obrazovanja“. U prvoj fazi njegovog razvoja vitla i njime romantični ukus tadašnjeg vremena. Njegova delatnost tog doba upravljena je na podražavanje raznih istorijskih stilova. Kasarnu pešadijskog puka u Bautzenu izvodi u tvrdavnem stilu engleske gotike, muzej u Dresdenu sa motivima Sansovinove biblioteke u Veneciji, sinagogu u Dresdenu u nekoj mešavini romanike i mavarskog stila, a Nikolai-Kirche u Hamburgu u mešavini starohrišćanskih i ranogotskih motiva nemačkih crkvenih građevina. U polemici koja je nastala posle konkursa za ovu crkvu, Semper navodi svoje mišljenje, toliko karakteristično za doba kome je nedostajalo jedinstvo shvatanja: „Da se stari stilovi uzimaju u obzir, važno je već i zbog toga što se utisak koji neka građevina treba da ostavi na mase zasniva na reminiscencijama. Jedno pozorište treba sasvim da podseća na rimske teatre, ukoliko nađe svoj izraz. Gotsko pozorište ne bi se moglo poznati, crkve u staronemačkom stilu ili čak u stilu renesanse... za nas ne predstavljaju ništa crkvenog. Mi zasada stojimo na ovom stanovištu“. To stanovište, kao što se iz gornjeg navoda vidi, ima vrlo malo veze sa osnovnim problemima arhitekture; sve istorijske stilove Semper je tada smatrao od podjednake važnosti za život, samo im je trebalo odrediti odgovarajuću kategorizaciju prema nameni (polieklektičko shvatanje).

Zbog neposrednog učestvovanja u neuspeloj revoluciji 1848. godine Semper je, kao i Richard Wagner, morao da napusti Dresden u kome je tada već bio direktor Akademije arhitekture, nakon čega se upućuje u Englesku. Povodom Velike izložbe (Great exhibition) priređene 1851. godine u Kristalnoj palati (arh. Paxton) inicijativom kraljevskog princa Alberta u Londonu, Semperu je povereno uređenje više izložbenih odeljenja, kao: za Egipat, Kanadu, Švedsku, Dansku. Tada je ova industrijski jako razvijena zemlja uveliko proširila njegov lični horizont. Pod utiskom nove sredine i novih saznanja napisao je za vreme svog boravka u Londonu spis „Wissenschaft, Industrie, Kunst“ u kome ističe značaj privrede za umetnost i umetničko zanatstvo. Učestvuje u osnivanju škole „Normal training School of art“ u okviru muzeja Southkensingtona, koja postaje žarište za izučavanje i širenje primenjene umetnosti. Na ovoj školi Semper vrši dužnost nastavnika za arhitekturu, građevinske konstrukcije i dekorativnu plastiku. Na poziv švajcarskih vlasti napušta 1853. godine London i odlazi za profesora novoosnovane politehnike u Zürichu, čiji je kasnije bio rukovodilac a najzad i počasni doktor.

### Semperova delatnost u Zürichu

Polimorfni eklekticizam ranijih dana pretvara se kod Sempera u monomorfni pošto se opredelio za renesansu, a vidoviti trenuci njegovoguma ostali su samo neiskorišćena i odbačena saznanja.

U red neizvedenih radova Semperovih spadaju konkursna osnova za glavnu železničku stanicu u Zürichu iz 1861. i projekt za Kursalon za mesto Baden iz 1868. godine. Osim Sempera u konkursu za železničku stanicu u Zürichu učestvovali su još i vodeći arhitekti L. Zeugheer, Breitinger i Stadtler. Ostvareno delo pripada, međutim, arhitektu Wanneru, koji u tom konkursu nije ni učestvovao. No, Semperova osnova daleko nadmašuje Wannerovu zamisao.

U oba slučaja Semper se nadahnjivao predstavama veleleptnih carskih termi, više u slučaju Kursalona, po svoj prilici, zbog sličnosti namene. U toj osnovi Semper koristi za svoju železničku stanicu motive sa rimske gradskih kapija i slavoluka. Jedino lučno rešetkaste konstrukcije od drveta ili metala predviđene nad staničnom halom predstavljaju savremene tehničke tekovine. Ovim neizvedenim projektima priključuju se osnova pozorišta za svečane prilike u Münchenu, izgrađena po idejama Semperovog druga sa barikada u Dresdenu Richarda Wagnera, i projekt pozorišta za Rio de Janeiro.

Semper je projektant poslovne züriškog veletrgovca, finansijske i političara J. H. Fierza. Ovo izvedeno delo nalazi se u blizini zgrade Politehnikuma, podignutog verno po Semperovim planovima. Zgrade magacina i ekonomije, za koje je on takođe izradio projekte, nisu izvedene po njima.

Poslovna podignuta u umerenom stilu renesanse prepravljena je u razdoblju od 1910—14. g. za potrebe zubnog i sudske-medicinskog instituta Univerziteta u Zürichu. Unutrašnji raspored i dvorišna fasada su tom prilikom znatno izmenjeni. Podnožje građevine izrađeno od bunjastog peščara, srećom, nije bilo zamenjeno veštačkim kamenom kao u slučaju prepravke zgrade Politehnikuma. Zanimljivo je da u hali te poslovne Semper predviđa i četiri gvozdene podupirača, od kojih su izvedena samo dva, ali bez glavica i podnožja. U toliko se razlikuju od gvozdenih stubova u učionicama Politehnikuma, visine 3,4 m postavljenih na rastojanju od 3,5 m. Rastojanje stubova u poslovni povećano je na 3,78 m.

Poslovna Fierz je u Semperovom stvaralaštvu prelaznog značaja. Sadrži motive klasicizma sređene u duhu zlatnog preseka. Prikazuje početke umetničke discipline zbog čega joj se obezbeđuje vrednost građevine.

### Polytechnikum u Zürichu

Semper je bio izvanredan crtač i plan je izradio razblaženim tušem, bledo na hameru ili pausu. Podupirača je bilo metalnih i u dekorativnoj obradi sa kapitelom i stopama. Međuspratne konstrukcije od drveta. Od Semperovih fasada gotovo nema ništa više originalnog. Totalno prerađivanje izvršio je Gustav Gull, a posle njega još i drugi. Fasada je bila dekorisana zgrafitom po Semperovim crtežima.

Projektni nalog, Semper je dobio 1859, a 1862. godine požar oštećeju jugozapadni deo zgrade, ali biva obnovljen verno po njegovom planu. 1864. godine zgrada je otvorena i otpočinju predavanja, no potpuni završetak celokupne građevine sa svim dekoracijama traje do 1870. godine.

Ipak je karakteristično za zürišku sredinu što je u biblioteci ETH osnovan „Semper Arhiv“, sistematski sređen i opremljen gradom za sve moguće studije o Semperu sa preko 2000 registrovanih dokumenata.

### Semperova delatnost u Beču

1869. godine na preporuku generalnog ađutanta grofa Grenvillea, austrijski car Franja Josif poziva Sempera u Beč kao savetodavca u vezi podizanja dvorskog muzeja. Njegov dolazak u ovaj grad pada u eru snažnog izgrađivanja, naročito čuvenih „ringova“, preduzetog još 1857. godine, posle rušenje starih gradskih utvrđenja. Semper se pojavio u tom gradu kada je vrtlog oko arhitektonskih stilova i urbanističkih problema dostigao svoj vrhunac. Semper je tada pored svojih arhitektonskih projekata i izvedenih dela bio čoven i po izvesnim urbanističkim idejama — projekt foruma u Dresdenu kojim je zamislio da spoji dresdensku operu sa Zwingerom — i po arhitektonskom projektu svećane muzičke dvorane u Münchenu, koja je bila namenjena Richardu Wagneru, njegovom drugu sa barikada 1848. godine.

U to vreme Beč se iz svoje malograđanske sredine preobražava postepeno u carsku metropolu, u simbol jedne velike države, evropske velesile. U toj atmosferi Semper je izašao sa zamisli svog velebnog carskog foruma — Kaiserforum — arhitektonskim simbolom tadašnje monarhije, shvaćenim gizdavo eklektički sa slavolucima preko Ringstrasse. Car sasvim zadovoljan svojom rezidencijom u Schönbrunnu, nasleđenom još iz terezijanskih vremena, nije se zanosio Semperovim idejama i nije pristao na njihovo izvođenje. Po Semperovoj ideji i uz saradnju sa arh. Hasenauerom podignuto je u Beču dvorsko pozorište zvano Burgtheater i dvorski muzej. Za vreme svog boravka u Beču učestvovao je kao savetodavac i u podizanju barokne kraljevske palate u Budimu, na desnoj obali Dunava, čijom je gradnjom rukovodio arhitekt mađarskog eklekticizma, N. Ybl. 1876. godine Semper napušta Beč kao mesto svog stalnog boravka. Stav koji je zauzeo o pitanju arhitekture bio je u svim raspravama, vođenim u Beču, suprotan njegovom stanovištu iz mlađih dana. Dok je u mladosti tražio kategorizaciju stilova prema nameni, tu je već bio pobornik renesanse, koju je prepostavljao svim ostalim istorijskim stilovima. U koliko je meri ovaj bivši saski dvorski kraljevski arhitekt, narodni borac na barikadama Dresdена i pristalica italijanske renesanse, već tada bio za neprikosnovenost ovog stila, potvrđuje između ostalog i činjenica što je prilikom zaključnog zasedanja žirija za dodeljivanje nagrade konkursnim radovima gradske većnice — Rathausa — na Ringu u Beču napustio radnu prostoriju žirija zbog predložene prve nagrade za rad

u gotskom stilu. Tom prilikom je izjavio: „Ja bih morao da oponzgnem čitav svoj život kada bih glasao za ovakav jedan projekt“.

Među njegova glavna dela ubrajaju se: dvorsko pozorište u Dresdenu, izgrađeno od 1837—41. a obnovljeno posle požara 1869. godine; opera u Dresdenu, izvedena po njegovim planovima od 1871—78. godine pod rukovodstvom njegovog sina, arhitekta Manfreda; galerije slika u sastavu Zwingera i sinagoga u Dresdenu. Za vreme svog boravka u Zürichu Semper je sagradio osim zgrade politehnike — u saradnji sa arhitektom Wolfom — još i zvezdaru — Sternwarte i vilu Gasasegna.

### Semper kao misaon čovek; stručna literarna delatnost

Pored već pomenutog sastava o polihromiji antičkih dela, značajna teorijska delatnost Semperova obuhvata još i sledeća izdanja: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künste“ — Frankfurt, od 1860—63. godine; „Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik“ — Dresden, 1836; „Die vier Elemente der Baukunst“ — Braunschweig, 1851; „Über den Bau evangelischer Kirche“. Posle smrti izdati su njegovi radovi pod naslovom „Bauten, Entwürfe und Skizzen“ — Karlsruhe, 1861. godine i „Kleine Schriften“, Stuttgart, u izdanju njegovog sina Hansa Sempera.

Pred kraj prošlog stoljeća, kada su pronicljivi duhovi počeli da se upuštaju u proučavanje suštine arhitektonske misli i od 1895. godine otpočela njena regeneracija, dolazili su postepeno i Semperovi spisi na pretres. U njima se tražio oslonac kad god bi arhitekt, ne nalazeći sigurnu stazu svrhotnosti, bio ugrožen i stešnjen akademskim i ličnim proizvoljnositima. I pored toga što su izvesna Semperova tvrđenja vidovita, teško je danas objasniti protivrečje koje postoji u tim mislima, a još manje između pisanih i zidanog dela ovog majstora. Nemački istraživači koji Sempera ne gledaju kao pojавu u celini sa svim oprečnostima koje postoje između njegovog bića, praktičnog delanja i doba u kome je živeo, nadovezuju razvoj moderne arhitektonske misli pravo na neke od njegovih vidovitih izreka, koje je on i sam gazio. Kod odmeravanja razvoja arhitektonske misli, u svakom slučaju preteže težina njegove krupne ličnosti kao jednog od glavnih nosilaca eklekticizma, što je on i bio tokom celog svog života. Izvesne svoje misli, naročito u pogledu ornamenta i stila, koje današnjem čoveku odzvanjaju čistotom svog zvuka, Semper je, po svoj prilici, drukčije razumevao. Ornament je smatrao funkcionalnim elementom svoje arhitekture, a pitanje stila važnije od sveg ostalog. Mnogo što šta se u pogledu ekonomije, materijala i njegove primene u njegovim rečenicama odnosi ustvari na sam ornament i time se umanjuje njihova vrednost. Ostaje, međutim, nepobitna činjenica da je Semper predviđeo izvesna i jasna postignuća tehnike i tehničke arhitekture.

U nekim poglavljima ove knjige već se u više navrata koristilo Semperovim izrekama. Na ovom mestu, a u vezi njegovog životnog rada, navode se, dopune radi, još neke njegove misli iz knjige: „Stil u tehničkim i tektonskim umetnostima“:

„Prvo: delo kao rezultat materijalne službe i upotrebe koja ima izvesnu namenu, pa bila ona stvarna ili samo prepostavljena i uzmana u svom najvišem simboličnom značaju.“

Drugo: delo kao rezultat materijala koji se koristi kod proizvodnje kao i oruđa i postupaka koji se pri tome primenjuju.“

Materijalističko shvatanje nastajanja stila je produženje njegovih ranijih stavova objavljenih u knjizi: „Nauka, industrija, umetnost“ u kojoj između ostalog stoji: „**Pronalasci, mašine, razmišljanja neka daju sve što su u stanju kako bi se pripremilo ono testo od koga će oblikujuća nauka moći da proizvede nove oblike**“. U istom delu on već ukazuje na neutešno stanje u oblasti primenjenih umetnosti i uzrok tome nalazi: „u nedostatku da se materijali proizvedeni od nauke usvoje u tolikoj meri da bi nova ostvarenja stekla osećaj stroge nužnosti.“

U delu „Stil“ ustanovljava glavne kategorije pramaterijala prvo bitno primenjenih: vlakno-nit, gлина, drvo, kamen i zatim glavne grane umetničke industrije: tekstilnu umetnost, keramiku, tesarstvo i zidarstvo, spajajući glavne grane primenjenih umetnosti sa arhitekturom. Ova težnja kao misao ide za tim da dokaže kako oblik nastaje iz upotrebine svrhe, samim tim arhitekturu srušta niže sa njenih visokih položaja. Semperovo materijalističko, a ponegde i mehanističko naslućivanje — koje je nailazilo na odlučno opovrgavanje kod estetičara: Fiegl-a, Wöllflina, Taine-a, Dvořáka — daleko je od njegovog stvarnog shvatanja arhitekture. Izborom renesanse on je samo zamenio mnogostruki eklekticizam jednim jedinstvenim stilom, ali je ostao ubedjeni eklektik makar i velike darovitosti. Svojim arhitektonskim ostvarenjima Semper nije pošao dalje od rananog obrađivanja stila renesanse korišćenog sa velikom umešenošću pri rešavanju savremenih problema života. U jednom svom članku napisanom još 1849. godine Semper se o stakleniku arh. Rouhaultu, koji je podignut u Parizu u krugu Jardin des Plantes, izražavao kao o jednom delu preambicioznom za vrtove.

Time je ukratko ocrтан lik jedne od najupadljivih ličnosti XIX veka na planu arhitekture, velike radne sposobnosti i raspona misli, punog protivrečja u vrtlogu epohe čija je glavna karakteristika: neravnomernost razvitka i društveni nesporazum kao posledica ovog prvog.

Savremeni kritičari umetnosti i istoričari umetnosti o Semperu.

Semperove postavke o poreklu stila nailaze na pažnju savremenih istoričara umetnosti. U svojoj knjizi „Istorijska umetnička kritika“, u poglavljiju „Proučavanje tehnike, Semper“, Vionello Venturi navodi:

„Opštu vrednost tehničkoj struci dao je arhitekt Gottfried Semper (1803—1879), koji je postavio zahtev njene estetske vrednosti. On je protiv svakog idealizma i teži prirodnim naukama...“ „Iskuštenje majstora, koje je Semper imao, bilo je ipak suviše ograničeno da bi iz svojih principa mogao izvući one zaključke o stilu, u istočnom smislu, koje su kasnije izvukli Robert Fischer i Alois Riegl.“

U svom delu „Filozofija povesti umetnosti“ Hauzer navodi Sempera kao misaonu jedinku koja u svojoj teoriji o uzrocima i postanku

stila zastupa prirodno-naučno gledište i neku vrstu materijalnog pragmatizma. Ovo Semperovo gledište satire svojim spiritualizmom estetičar Riegl. Svakako je značajno što je Hauzer, čovek današnjice, zapazio ove Semperove stavove — po svojoj prilici preko Rieglovih spisa — kao i Venturi mnogo pre njega. Ali pošto se Semper konično, tvrdoglav i neopozivo opredelio za renesansu, on se u stvari pridružio Burckhardtovoj tezi po kojoj barok ne znači ništa i zato ga je on lično nipođaštavao.

Umetnost je po Semperu nastala iz duha tehnike, a stil je prisao spolja; izvesna mera vezanosti određuje njegov karakter.

### Arh. Kosta Jovanović o Semperu

Uticaj Semperovog učenja dopire i do Jugoslavije ličnošću i de-latnošću srpskog arhitekta Koste Jovanovića (1849. Beč — 1923. Zürich), projektanta više izvedenih građevina u Beogradu i Sofiji (zgrada Sobranja). Kao učenik Politehnikuma u Zürichu i samog Sempera, a kao višegodišnji stanovnik Beča Kosta Jovanović je imao prilike da u bečkoj sredini posećuje i održava lične veze sa svojim učiteljem i majstorom, kako ga on naziva u svojim spisima. Osim toga, Kosta Jovanović je imao uvida u tok stvari oko izgradnje glavnih objekata tadašnje carske prestonice. Pobuđen ljubavlju za istinu, energično staje na stranu svog učitelja kad god se pokušaval da se učinje njegova uloga i zasluge. U listu „Augsburger allgemeine Zeitung“ od 20. V 1879. godine, neposredno posle Semperove smrti, Kosta Jovanović je objavio značajan, izvoran poduzi članak o delatnosti Gottfrieda Sempera u Beču. U toj obimnoj materiji on se dotiče raznih problema u vezi izgradnje bečkih ringova i učešća svih arhitekata od imena, a iznad svega ističe zasluge G. Sempera, smatrajući da su one nepravedno zataškavane.

Na početku te svoje rasprave, Jovanović, između ostalog, navodi:

„Upečatljiva spoljašnja crta našeg razdoblja proteže se i na arhitekturu i našla je preko nje jedan svoj manje više trivijalan izraz. Šabloni, šeme i najveća moguća uniformovanost, ukratko, sve ove osnovne uslovljenoosti moderne masovne proizvodnje upravo su višestruko uzdignute i za arhitektonsko stvaralaštvo postale osnovni zakoni. Pod takvim okolnostima, međutim, umetnički raspoložene nezavisne prirode od izričite genijalnosti i najoriginalnije stvaračke snage koje svoje vreme poimaju sa više tačke gledišta a sposobne su i da na putu razvitka ljudskog duha — uslovjenog hiljadogodišnjim razvojem — pruže neko idealno otelovljenje, zaista nisu odviše česta pojave.“

Ako sada treba nekog među istaknutim arhitektima sadašnjice i našeg doba označiti u prvoj liniji kao takvog, taj bi besumnje bio Gottfried Semper. Daleko bi odvelo, a to nije ni svrha ovih redaka, da se naširoko razglobi kulturno-istorijski značaj i položaj ovog velikog majstora. Onaj koji je upućen u razvoj moderne umetnosti u Nemačkoj taj zna da se Semper ubraja u red onih velikih ljudi koji predstavljaju ponos i slavu nacije kojoj on pripada.“

Pošto je sve podatke i činjenice svrstao u logičan niz događaja na kraju svog spisa K. Jovanović navodi:

„Ona već nažalost višeputa učinjena konstatacija da se povodom publikovanih izveštaja o novim dvorskim muzejima i Hofstheatu u Beču— dosledno mislimo na Sempera samo letimično ili baš nikako — nametnula je autoru ovih redaka zapovest da pritekne u pomoć svom visoko poštovanom majstoru, zbog merodavnog učestvovanja koje je imao u stvaranju pomenutih umetničkih svečanih građevina carskog grada, a koje zacelo prema potrebi, neće propustiti mnogi od mojih kolega da potvrde odnosno upotpune.

Za stručne ljude je dovoljno da bace pogled na promišljene i čudesne građevine a da ne budu u nedoumici u pogledu njihovog autora“\*

### VIOLET-LE-DUC 1814—1879.

Retroaktivna moć stečena proučavanjem duha starina naročito gotike; glavni momenti iz njegovog života i rada graditelja, restaurera, istraživača i pisca; glavne postavke njegovog učenja i nesporazumi oko njih

„Lepota jedne građevine ne sastoji se u savršenstvima koje donosi civilizacija i vrlo razvijena industrija nego u razboritoj primeni materijala i sredstava koja se graditelju stavlaju na raspolaganje.“

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc predstavlja u eklektičkom građevinarstvu prošlog veka veoma krupnu ličnost ne toliko po nekoj razgranatoj delatnosti graditelja modernih građevina već po neumornom restauracijskom radu pojedinih srednjovekovnih objekata, kao i gradskih celina, rad za koji se ospozobljavao više no iko drugi dubokim poniranjem istraživača u tajne srednjovekovnog francuskog neimarstva. Preko svojih brojnih spisa on je duh i ukus prošlih vekova preneo u sadašnjost, stvorivši od gotike autoritete u tolikoj meri da je njima usmerio pozicije eklekticizma više nego što je i sam zamišljao. Smatra se za pobornika nove gotike.

Rodio se 1814. godine u Parizu a svoj život završio u Lausanni. Njegovi spisi ostaju dugo posle njegove smrti udžbenici na mnogim visokim školama arhitekture. Bio je učenik A. F. R. Leclerca (1785—1853), graditelja skladnih kuća duž jedne strane Place Lafayette u Parizu. U razdoblju od 1836—37. godine boravi na studijskom putovanju po Italiji. Poduze se zadržava u Rimu i na Siciliji proučava

\* O srpskom arhitekti, Kosti Jovanoviću napisala je zapaženu studiju ing. arh. Ljiljana Babić, asistent Arhitektonskog fakulteta, pod naslovom „Život i rad arhitekte Koste Jovanovića“; to je ujedno prvi prikaz svoje vrste jednog od značajnih srpskih arhitekata XX veka. Grlati fakultetski kritičari ovog dela nisu do tada ni do danas obradili bilo kog od brojnih srpskih arhitekata.

vajući ostatke klasičnog građevinarstva. Temeljne studije antike nisu ga učinile poklonikom klasicizma. Istorische studije na povratku u domovinu upućuju ga na srednji vek. Godinama radi na jugu Francuske snimajući i crtajući srednjovekovne spomenike. Stečeno znanje najviše je koristio prilikom restauracije starog dela Carcassona u kome je jedna ulica nazvana njegovim imenom. Carcasson predstavlja znamenitu urbanističku celinu sa dvostrukim gradskim bedemima dužine 1500 m, utvrđenim sa još 53 kule. Značajni delovi su unutrašnja tvrđava Barbacana iz 1235. godine i ulazna kapija Porte Narbonne. Sa mnogo razumevanja obnavlja Viollet-Le-Duc gotski transept i hor glavne crkve S. Nazaire, veoma lepe, originalne i različne od zvaničnog gotskog modularnog sistema. Mestimice upotrebljava pri restauraciji i beton iz razloga što su u južnoj Francuskoj — pa tako i u Carcassonu — od XIII veka u upotrebi delimične betonske konstrukcije za vodoravne nadprozornike i nadvratnike.

Pretežni deo života ispunio je Viollet-Le-Duc restauracijom crkava i manastira, srednjovekovnih zamaka, gradskih većnica itd. i pisanjem bogate stručne literature. U ove kulturne zaokupljenosti unosi on svu svoju oštromost i maštovitost. Pri usklajivanju ovih protivrečnih duhovnih delanja nije se uvek mogao uzdržati od izvenskih proizvoljnosti i fantastičnosti, što svedoči o nagonu upornog istraživača a s druge strane o vrlo razvijenoj uobraziljji. Korenitim načinom obnavljanja Viollet-Le-Duc je i nehotice dao pogrešan pravac obnovi i restauraciji starina po celoj Evropi, pogotovo onih koje su vođene pod rukovodstvom preteranih pedanata. Starine koje je Viollet-Le-Duc obnovio daju neretko utisak objekata građenih tek juče ili prekjuče.

### Purizam kao načelo obnavljanja starina

Strogi restauracijski purizam Viollet-Le-Duca lišavao je istorijske spomenike spomeničnih vrednosti drugih epoha i stilova, odstranjujući ne samo bezvredne dogradnje i nadogradnje već i iskoniske komade ili svedočanstva drugih epoha, nadoknađujući ih po svom nahodenju. Zbog tog i takvog purizma odstranjivali su i donekle oštećene, iskrzane komade arhitektonske ili ornamentalne plastike zamenjivali ih potpuno novim. Nije se uviđalo da mehanički izrađena kopija, ma i najsavršenija, nikad ne dostiže savršenstvo originala, pa bio on i oštećen, niti odiše duhom vremena čiji je on produkt. Razdoblje od 1840—48. godine, uglavnom je ispunjeno u njegovom životnom radu obnovom crkvenih objekata (u Monrealu, Boissyu i Semuru) i većnica (u St. Antoinu — Taru-et-Coronne — i Narbonnu). Od srednjovekovnih zamaka ističe se korenita obnova Pierrefondsa, osnivanje Luja Orleanskog iz 1392. razorenog 1623. godine. Romantična restauracija spada u razdoblje od 1858—65. godine. Zatim dolaze na red: crkva u Vézelayu, stona crkva u Lyonu, Amiensu, Reimsu, Nôtre Dame u Chalon-sur-Marnu, a izgrađuje i sakristiju uz ovu crkvu. Od 1845. godine pored arhitekta Lassusa — Jean Baptist Antoine (1807—1857) postaje restaurator crkve Nôtre Dame u Parizu, a od 1848. godine glavni je rukovodilac obnove čuvene bogomolje Saint Chapelle u Parizu. U razdoblju od 1864—67. ob-

navlja opatiju St. Denis na Seni, razorenju u francuskoj revoluciji, kojom su prilikom uništene i kraljevske grobnice a skeleti vladara izbačeni. Viollet-le-Duc postaje arhitekt ove opatije još 1846. godine. Radi u Reimsu i Toulousu.

### Studijska putovanja i naučni rad

U vremenu od 1851—54. preduzima novo studijsko putovanje po Nemačkoj, Engleskoj, Španiji i Alžiru. 1870—71. godine učestvuje u odbrani Pariza kao inženjer, o čemu je napisao delo „Mémoire sur la défense de Paris“, što je svakako najdramatičniji i najuzbudljiviji njegov događaj. Preostali deo njegovog života ispunjen je i političkom delatnošću revnog republikanca.

Kao graditelj svoga veka Viollet-le-Duc podiže u Parizu 1846—48. dve trostratne stambene zgrade, jednu u Rue de Liege 28 i drugu u Rue de Donai 1860. g. Oba objekta su u stilu umerene i jedva primetne gotike u upotrebi arhitektonске plastike. Prozorski otvori visoki i pravougaonog oblika sa drvenim kapcima.

Viollet-le-Duc je u svojim spisima isticao teoriju i konstruktivne principe gotike, na koje možda nisu stari neimari ni mislili, ali koje su uprkos tome mogle na svoj način biti istinite, a to je racionalizam gotike, po svoj prilici kao plod tadašnjeg skolastičkog odgoja u građevinarstvu. Sukob sa zvaničnim kursum izučavanja principa arhitekture na L'École des Beaux Arts, čuvara klasicističkog pravca, bio je neizbežan. No, ovom prilikom Viollet-le-Ducu pomogla je žestina i veština neustrašivog polemičara. Svoje teze u raspri o ovom ili onom iznosi na dopadljiv način, koji je čitaocu zanosio. Što se tiče sadržajnosti njegovih teza i navoda, oni su zasnovani na temeljnomy poznavanju konstrukcija a naročito svih vrsta svodova. I baš te elemente su L'École des Beaux Arts i njeni učenici uvek zanemarivali do izvesne mere za ljubav estetike. Viollet-le-Duc je svojim „dikcionerom“ i spisima ušao u nastavni program svih tehničkih škola u Evropi, u kojima se tako ukorenio da je njegov uveličani uticaj bilo teško ublažiti prilikom pokušaja da se pređe na moderniji sistem izučavanja arhitekture. Naročito je njegov „Dictionnaire“ postao kasnije kodeks akademске nastave.

Viollet-le-Duc zastupao je unutrašnju uslovijenost stila, pre svega gotike, koju je do tančina proučio, i povezanost sa elementima konstrukcije. Zastupao je funkcionalno oblikovanje. Potvrdu za to nalazio je najviše u gotici. Međutim, u zrcali pojmove njegovog doba, malo ko ga je ispravno razumeo. U predgovoru svoje knjige „Dictionnaire d'architecture française“ otklanja od sebe nabedenu namenu da priprema preporod gotskog stila. Njegov učenik arh. Anatol Baudot u svojoj knjizi „Prošlost, sadašnjost“ (La passé, le présent) navodi da je po odlasku arh. Labrousta, a na zahtev učenika Viollet-le-Duc preuzeo njegov atelje. Svojim učenicima on je jednom prilikom stavio u zadatak da projektuju jedan „idealni grad“ negde u Alžiru. Viollet-le-Duc je bio jako razočaran kada je video da su skoro svi studenti ovaj zadatak rešili sa objektima u nekom gotsko-trubadurskom stilu.

Vrlo zanimljiv projekt Violleta-le-Duca iz 1864. godine predstavlja trem jedne zgrade, inače zamišljen stilski, ali rešen funkcionalno-konstruktivnom primenom gvožđa i to: nastrešnice, konstrukcije tavanice i potpornjaka. Potpornjaci od livenog gvožđa u obliku slova „V“ svrstani su u dvojni red. Ustvari su preteča „V“ potpornjaka današnjice koji se izvode u armiranom betonu.

### Stručni spisi Viollet-le-Duca

1. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle — deset knjiga — Paris, 1854—68;
2. Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne et la renaissance. Paris, 1854—78 (u 6 knjiga);
3. Essai sur l'architecture militaire au moyen âge, 1854;
4. Entretiens sur l'architecture, Paris, 1958 (u dve knjige);
5. Histoire de l'habitation humaine, 1875;
6. L'art russe — 1877;
7. Histoire d'une maison, 1873;
8. Mémoire sur les Cités et les Ruines américaines, 1862—69;
9. Lettre sur la Sicile, 1860;
10. Chapelle de Notre Dame de Paris, 1869.

Razgovori o arhitekturi (Entretiens sur l'architecture), najviše čitano delo, osim uvodne reči sadrži 20 rasprava koje obraduju ove teme i predmete:

- I. Razgovor: šta je barbarsko; šta je umetnost? Da li je umetnost zavisna ili nezavisna od stepena civilizacije jednog naroda? Koji su socijalni uslovi najpovoljniji za razvoj umetnosti.
- II „ „ : Primitivne konstrukcije. Kratki pregled arhitekture Grka.
- III „ „ : Upoređenje umetnosti Grka i Rimljana; razlike i njihovi uzroci.
- IV „ „ : O arhitekturi Rimljana.
- V „ „ : O metodi slušanja i izučavanja arhitekture: O bazilicama Rimljana. — O privatnoj arhitekturi starog veka.
- VI „ „ : O razdoblju dekadencije u arhitekturi antike; o stilu i kompoziciji; o poreklu vizantijske arhitekture; o arhitekturi Zapada od doba hrišćanstva.
- VII „ „ : O principima zapadnjačke arhitekture u srednjem veku.
- VIII „ „ : O uzrocima dekadencije arhitekture; o nekim principima koji se odnose na arhitektonske kompozicije; o renesansi Zapada i delimično u Francuskoj.
- IX „ „ : O principima i o potrebnim znanjima.
- X „ „ : O arhitekturi XIX stoljeća. O metodici.
- XI „ „ : O građevinskim konstrukcijama.
- XII „ „ : O građevinskim konstrukcijama, zidarstvo (produžetak), sredstva izvođenja; istovremena primena kamena, opeke i gvožđa. Ekonomika troškova.
- XIII „ „ : O građevinskim konstrukcijama; organizacija gradilišta. Sadašnje stanje građenja; primena snabdevačkih sredstava naših dana.

- XIV „ „ : O izučavanju arhitekture.  
 XV „ „ : Nekoliko razmišljanja o opštoj relativnosti ukrašavanja eksterjera i interjera.  
 XVI „ „ : O monumentalnom vajarstvu.  
 XVII „ „ : O privatnoj arhitekturi.  
 XVIII „ „ : O privatnoj arhitekturi (produžetak).  
 XIX „ „ : O privatnoj arhitekturi — kuća u polju.  
 XX „ „ : O stanju arhitekture u Evropi. O situaciji arhitekata u Francuskoj. O konkursima. — O načinu polaganja zakletve. — O računovodstvu i upravljanju građilistom.

„Arhitekturu i građenje treba izučavati ili istovremeno praktikovati; građevina je sredstvo, arhitektura rezultat.“

„Mora se jasno priznati, čak ako bi sebe nazivali barbarima, da lepota građevine ne leži u napretku stvorenom civilizacijom ili u stanju visoko razvijene industrije, nego u razumnoj upotrebi materijala i sredstava koja se graditelju stavlju na raspolaganje. Sa našim brojnim materijalima, sa mnoštvom obučenih radnika u našim gradovima, ponekad se dešava da podignemo defektну građevinu, nemoguću, smešnu i bez ekonomske razboritosti; međutim i kamenim kockama i drvetom može se načiniti dobra, lepa i osećajna građevina.“

Kraj dvadesete i poslednje rasprave u delu *Entretiens sur l' architecture* Viollet-le-Duc daje ovako: „Dakle, malo koji vek je predstavljen kao naš serijom naučnih ostvarenja nepobitne vrednosti... Da li će naši arhitekti, kao njihovi prethodnici, pohitati da se napoje na ovom izvoru obnove? Ne; oni sada poriču neophodni uticaj nauke na umetnost i daju nam spomenike bezvrednog stila, inspirisanog manje ili više dekadentnom arhitekturom dva poslednja veka. Pa dobro! Ja zaključujem: ako oni uporno produže da tako nipođavaju svetlost, da odbijaju tokove nauke koji im se pružaju, arhitekti su završili svoju ulogu; počinje vek onih inženjera, reč je o ulozi ljudi odanih konstrukcijama, koji će svojatati čisto naučna saznanja da bi sastavili jednu umetnost proizvedenu iz ovih saznanja i potreba koje nameće naše vreme.“

### CHARLES ROBERT COCKERELL

(1788—1863)

**Arheolog, istraživač, arhitekt, pedagog, mislilac, pisac**

Među brojnim predstavnicima engleske eklektičke škole u arhitekturi XIX veka rad i ličnost arhitekta Charlesa Roberta Cockerella predstavlja značajnu pojavu ne samo kao graditelja, već i pisca, arheologa i mislioca. Tako razgranata delatnost iznela je Cockerella na vrhuncu njegovog života na vrlo istaknut položaj u kulturnom

svetu Engleske. Njegov grob nalazi se u katedrali sv. Pavla u Londonu, u blizini počivališta velemajstora engleske arhitekture S. Ch. Wrena.

Cockerell se rodio 1788. godine u Londonu i umro u istom gradu 1863. godine. Bio je sin i učenik S. P. Cockerella, građevinskog inspektora katedrale sv. Pavla u Londonu. Pohađao je Westminsteršku školu, ali već u šesnaestoj godini stupa na dužnost u kancelariju svog oca. Kao saradnik arhitekta R. Smirkea učestvuje, 1809. godine u obnovi pozorišta Coventgarden Theatre. Po završenim radovima polazi na studijsko putovanje i u razdoblju od 1810—17. godine načinjava se po raznim mestima Bliskog Istoka i Sredozemlja, kao u Carigradu, Grčkoj, Kritu, Siciliji, Italiji, učestvujući kao arheolog u mnogim iskopavanjima starina, ovim redom: hram Atenin na Aegini — 1811—12; hram Apollona Epikureiosa u Arkadiji — 1811—12; Grgenti, Sirakuza — 1812; Argos Sykion, Korint — 1813; Krit — 1813; Pompeja — 1815.

### Cockerell doživljuje klasičnu Heladu

Svoje studijsko putovanje u svrhu proučavanja spomenika klasičnog starog veka Cockerell je otpočeo i provodio ponekad veoma pustolovno. Sa svega 100 šilinga, prerusen u kraljevskog glasnika, ukrcao se u jedan od vladinih brodova. Iako je rat sa Francuskom bio završen, do Carigrada je stigao po cenu raznovrsnih stravičnih doživljaja. Tri meseca crtao je u tom gradu trgrove, kuće i mošeje. Zajedno sa arhitektom Fosterom prelazi u Atinu, tada još neuređen grad bez i jednog pristojnog hotela.

Arheološki rad Cockerell otpočinje na ostrvu Aegini. Rezultat tronodeljnog boravka tamo: snimanje Ateninog hrama i pronalazak različitih delova statua, koje je zajedno sa Fosterom smelo pokrijumčario iz Grčke. Kasnije su svi ovi predmeti dospeli u muzej u Münchenu kao „Aegina mramor“. U Britanskom muzeju nalaze se na čuvanju primerci zvani „Phigaleion mramor“. Do njih je Cockerell došao na licu mesta u Bassaiu, pošto je ostatke hrama savesno premerio. Vrhunac njegove pustolovne arheološke delatnosti je mramorni blok, sastavni deo južnog friza Partenona, koji se u oštećenom stanju nalazi sada u Britanskom muzeju. Komandant Akropolja, prijatelj Cockerellov, poklonio mu je ovaj komad spustivši ga niz brdo noću do njegovih kola. Upućeni tvrde da zgode i nezgode Cockerellovih putešestvija po Levantu predstavljaju privlačno štivo za svakog a pogotovu za arhitekte.

### Cockerellova delatnost u Engleskoj

Posle dvogodišnjeg boravka u Rimu, Cockerell je još jednom posetio Atinu, a zatim se vraća konačno u London 1817. godine šireći u toj zemlji duh starih Helena. Za njega se ne može reći da je klasicizam izučavao iz druge ruke, već na licu mesta i po cenu pustolovnih doživljaja. U domovini ga očekuje ozbiljan i odgovoran rad. Njegova karijera odvija se ovim redom:

1819. godine nasleduje svog oca na dužnosti inspektora katedrale sv. Pavla u Londonu,

1833. godine postaje arhitekt Engleske banke (Bank of England).

Od 1840. je profesor — predavač Kraljevske akademije i postaje član više inostranih akademija. 1860. godine Cockerell postaje predsednik Kraljevskog instituta britanskih arhitekata (Royal Institute of British architects), a još ranije, 1848. godine, bio je odlikovan kraljičinom zlatnom medaljom. 1859. godine odlazi u penziju.

Svojim radom Cockerell je unapredio klasičnu arheologiju, koja je postala osnova za celokupnu njegovu klasičnu arhitekturu, kako je kasnije provodi u svojoj domovini. Za vreme svog boravka u Rimu od 1815—16. godine sprijateljio se sa slikarom Ingrom, koji ga je tom prilikom portretirao. U London se vraća iz Italije preko Parme i Lombardije. Prvi put istupa pred javnost na izložbi Kraljevske akademije (Royal Academy), priređenoj 1818. godine, sa svojim radovima u vezi rekonstrukcije starina. Daljim radovima svojih rekonstrukcija učestvuje na svim kasnijim izložbama ove ustanove.

Svakako je Cockerellova životna putanja značajna u odnosu na duh i ukus vremena, na kolebljivo kretanje misli o arhitekturi u prošlosti i sadašnjosti svih vremena.

I pored toga što je u tadašnjoj Engleskoj bio glavni nosilac klasicističkog pravca u arhitekturi, izradio je, podlegavši romantičnom duhu svog vremena, i nekoliko projekata u gotskom stilu — kapela u Bowoodu, Harrovu kod Londona, David's College u Lampereu, te Randolph i Taylorov institut u Oxfordu, 1840—42. godine. Međutim, njegov uticaj u pravcu klasicizma sve više raste kako na građevinarstvo onovremene Engleske, tako i Severne Amerike. Njegova životna delatnost ujedno dokazuje u koliko meri mogu arheološke studije uticati na lični razvoj i ukus jednog arhitekta pa i na čitave pravce jedne zemlje u eklektičkoj arhitekturi XIX veka.

Prvi Cockerellov samostalan rad bio je Palace Philosophical Institute u Bristolu. Poslednji rad mu je podignut u Liverpoolu. 1857. godine za osiguravajuće društvo Globe Insurance Company. U međuvremenu izvodio je brojne objekte, kao: Hannover-kapelju u Londonu, jedno krilo Univerzitetske biblioteke u Cambridgu i zgrade filijale Bank of England, čiji je zvanični arhitekt postao posle Soanove smrti — i u Bristolu 1835. godine, zatim u Manchesteru, Liverpoolu, Plymouthu itd. Imao je više uspeha i na javnim konkursima, a bio je na njima ponekiput i pobeden.

#### Cockerellova stručna literarna delatnost

Iz plodne stručnoliterarne Cockerellove delatnosti može se takođe zaključiti uticaj koji je vršio na svest svojih sugrađana. Na italijanskom jeziku štampana su ova dela: „Progetto di collocazione della statua che rappresenta la favola di Niobe“; „La statua di favola di Nioba dell'Imp-e K. Gall. di Firenze“ iz 1818. godine: na engleskom: Starine Atine“, „Hram olimpijskog Jupitera u Agrigentumu“ iz 1830. godine“, „Ikonografija na zapadnom pročelju katedrale u Wellsu“ iz 1851. godine, „Hram Jupitera Panhelleiona i Apollona Epikuriosa“ iz 1860. godine.

Ostala njegova dela su: „Restauracija Kapitola i foruma u Rimu“, iz 1819. godine, „Restauracija Parthenona u Atini“ iz 1820. godine, „Restaurirano pozorište u Pompeji“ iz 1838. godine, „Profesorov san: synopsis glavnog arhitektonskog spomenika“ iz 1849. godine, „Mauzolej u Halikarnasu“ iz 1848. godine, „Drevne skulpture u Lincoln katedrali“ iz 1848. godine, „Zapažanja u vezi stila u arhitekturi“ iz 1849. godine, knjiga koja uz ilustracije ima razne protatne tekstove; „Prilog uspomeni na Sir Christopher Wrena“ iz 1858. godine.

Spisima iz oblasti antičkih starina Cockerell je doprineo razumevanju odnosa vajarstva i arhitekture starih Grka.

## BIEDERMAYER

### Biedermeyer, pozni biedermeier, novi rokoko i neo-biedermeier

**Ostvarena težnja srednjoevropskog građanstva i malograđanskog staleža da shodno svom značaju, ekonomskom položaju i u razmerama svojih predstava o kultu stanovanja proizvede svoj stil; materijal i konstrukcija nameštaja; udobnost i namensko određivanje prostorija; garniture raznih vrsta; oblici nameštaja; biedermeierski vrt i vrtna sredina; biedermeiersko slikarstvo**

Kao stil biedermeier se odnosi više na uređenje stanova i vrtova, na kult stanovanja uopšte nego na arhitekturu stambenih zgrada, iako je i njome ovlađao ukus građanstva u razdoblju od 1814—1848. godine. Njegov uticaj proteže se na drugu polovinu XIX i početak XX veka u vidu neobiedermeiera.

Pod budnom pažnjom policijskih režima građani srednjoevropskih zemalja, politički nezainteresovani, žele da steknu bogatstvo, društveni položaj i da to i takvo zadovoljstvo vežu za sopstveni dom. Radi što udobnijeg stanovanja mnogo se ulaže u uređivanje kuća i sve više neguje kult domaćeg života u sopstvenoj sredini. Kolektivna težnja mnogobrojnog građanstva i malograđanstva dovele je do obrazovanja izvesnih zajedničkih crta u građevinskoj tehnici stambenih objekata i do jedinstva oblika i sadržaja ostvarenog u vidu stila.

Bieder na nemačkom jeziku znači: jednostavan, ispravan, pristojan, poštovanja vredan. Kao naziv za stil biedermeier je u upotrebi tek od 1853. godine kada je objavljena pesma Ludwiga Eichardta „Biedermeiers Liederlust“ i označuje vernog, lakovernog, prostodušnog, odanog postojećem državnom uređenju i za porodicu brižnog malograđanina. Sam naziv nastao je kombinacijom imena dvojice filistara, Biedermann i Bummelmeyera, kako ih je 1848. godine u münchenskom šaljivom listu „Fliegende Blätter“ prikazao V. Scheffer.

Kao stil biedermeier se više odnosi na uređenje stanova i stanovanje domaćeg ambijenta iako ne zanemaruje ni stilsku obradu kuća i njihovih spoljnih izgleda. Presađujući mnoštvo motiva iz izričito herojskog kulta reprezentativnog ampira u malograđanske sredine, u nekom njihovom usitnjrenom vidu i shodno svom razmerniku, biedermeier je uzdigao kult stanovanja srednjih klasa oslanjajući se na zanatstvo. Govoreći o kultu stanovanja Nemac Lichtmann veli oko 1870. godine: „Građanstvo se ukrašava ritama nekadašnjeg kne-

ževskog sjaja“. I stvarno, biedermeier je bio u usitnjrenom vidu, kao izražajno sredstvo, presađen prvo bitno iz vojvodski bogatog podneblja u jednostavnu građansku sredinu i usmeren, kao izražajni jezik, od aristokratske reprezentacije u pravcu udobnog stanovanja građanskog i malograđanskog staleža. Isticanjem svoje ličnosti i svog građanskog dostojanstva, trebalo je da učini očiglednim kult domaće sredine. Biedermeier je derivat ampira, usitnjen stilsko-zanatsko-umetnički izraz nemačkog građanstva. Ponikao je u neobično uzbudljivim vremenima, najpre, u doba napoleonskih ratova, u oskudnim materijalnim prilikama, da bi se posle ojačao uporedno sa ekonomskim položajem građanskog staleža. Kao pojava zaslužuje sa kulturno-historijskog gledišta svu pažnju istraživača prilika prošlog stoljeća. Težnja za udobnošću dovodi tridesetih godina XIX veka do odgovarajuće primene ukrasnih šara, isprekidanih ukrasa i cvećarske ornamentike po ukusu sopstvenog rokokoa, koji se iz više razloga već smatra poznim biedermeierom. On je primer brzog iživljavanja stilskog sadržaja i za njega vezanog formalnog opsega u pravcu njihovog rasprostiranja u horizontalnom smislu.

I u socijalizmu se, uporedno sa podizanjem industrijskih objekata i društvenih zgrada zapanjujućih razmara, priprema neka vrsta „socijalističkog bidermeiera“ ali ne više na bazi zanatstva već oslanjaći se na standardizovanu i tipizovanu proizvodnju savremene industrije (razne vrste „suvenira“ i sl.).

### Materijal i konstrukcija nameštaja, udobnost, namensko određivanje prostorija i garniture raznih vrsta

Obuzet težnjom za udobnošću u doba biedermeiera (zato se ono i naziva „podjastučenom epohom), srednji stalež polaže mnogo na nameštaj, što je dovelo do unapređenja veštine njegove izrade a time i do usavršavanja odgovarajućeg zanatstva. Nastojavalo se da se fakturalnom lepotom pojedinih komada proizvede udobno i priјatno korišćenje nameštaja. Materijal od koga je on pravljen: trešnja, kruška, orahovina, bukovina, jasenovina, brezovina, ružino drvo, tu i tamо i mahagoni. Kao prateći motivi faktura ukrasni elementi su uspomene na barok i rokoko, ali uprošćeni kroz filter ampirskog ukusa. Njihova primena je svedena na razumno meru korisnika (meandri, jajaste pruge itd.). Pored ovih primenjuju se i figuralni likovi sa odgovarajućom stilizacijom grifona, delfina, kariatida, labudova u funkciji podupirača stolova i stolica, kao i stupci-lezeni. Namenska određenost pojedinih komada nameštaja išla je u korak sa namenskim određivanjem pojedinih prostorija: tako se obrazuju: trpezarije, spavaće sobe, radne sobe, saloni, budoari, već prema novim ustaljenim potrebama i materijalnim sredstvima građanskog i malograđanskog društvenog sloja. Uporedo sa svim tim izrađuju se „tipske garniture“ raznih vrsta.

U svemu su jasno i blago povijene linije i naglašavana podesnost predmeta kućanstva za upotrebu. Počev od klasicizma oblici i ukus za kućanstvo formirali su se i u drugim krajevima Evrope i Amerike, proces koji je u Nemačkim zemljama bio u zakašnjenju, ali se zato održao dužje u poređenju sa ostalim zemljama.

### Oblici nameštaja

Prostor sobe ispunjen je redovno stolom — ovalnim, četvrtastim, okruglim — zidnim stolom, servisnim stolovima, vitrinom — malim domaćim muzejom staklarskih porculanskih i keramičkih izrađevina primenjenih umetnosti — „sekretarom“ u obliku visokih ormana sa poklopcem za spuštanje i pisanje u stajaćem ili sedećem stavu. Praktično smišljene stolice za sedenje biedermeierski ukus unapređuje jednako kao i izradu fotelja za odmaranje, što važnost tapetarskog zanata uzdiže na odgovarajući nivo. Za navlaku uzimaju se tkanine slične ripsu svetloružičastih ili ljubičastih boja oživljenih prugama ili posutih cvećem, malim venčićima i girlandama. Sve te oblikovne težnje izbijaju ponovo na površinu u doba secesije i kubizma, ali nastojanja njihovih predstavnika nikad nisu više postizala opšte norme — oblici ljudskog tela u odgovarajućim položajima i prema individualnim zahtevima ukusa — onako savršenstvo kao biedermeier.

Biedermeier i neobiedermeier postaju oko 1900. godine opet važna pojava u nizu uzročnika kulturnog nesporazuma nastalog u previranju starih i novih stilova. Protiv njih je u svojim spisima odlučno istupao van de Velde. Kao pogrešno shvaćena polazna tačka biedermeier je trebalo da služi obnovi takozvane izražajne kulture i kao protuteža savremenim nastojanjima u arhitekturi i primenjenoj umetnosti. Za njegovo širenje zalagali su se Paul Schultze — Naumburg, Paul Mebes i H. Tessenov, vršeći rečju i gradnjom veliku propagandu po nemačkim zemljama kao predstavnici reakcionarnog pravca. Njihov moćan uticaj osetio se i u drugim zemljama izvan nemačkih granica. U prvom oduševljenju za prividno veliki kulturni preokret, Schultze-Naumburg je u svojim nastojanjima prevideo neizbrisivi žig uskogrudosti koja se ispoljavala u otporu prema svemu novom. I tako su i njegovi uzori iz područja baroka i biedermeiera sa svom tobožnjom osećajnošću slikovitog, ljupkog i lepog dovodili uskoro do potpunog ukrućivanja i ponavljanja oblika, a time i do nagoveštene jednostavne domaće i domorodne umetnosti — Heimkunst — jer moderan materijal i savremena misaonost su bili sumnjivi i isključeni iz tog kruga istomišljenika. Tako su oni, ukoliko im je snaga dozvoljavala, zakrčili put, za neko vreme, istinskom napretku i razvoju zdrave arhitektonske misli.

Pored kulturno-istorijske važnosti poznavanje biedermeiera je od praktičnog značaja naročito za one arhitekte koji se bave projektovanjem pozorišnih i filmskih scenarija, pošto im se često postavlja zadatak da izrade interjere shvaćene po građanskom i malograđanskom ukusu prošlog stoljeća, a značajno je i za režisere kino i pozorišnih predstava, dramaturge, kostimografe i dr.

### Biedermeierski vrt i vrtna sredina

Čovek, pripadnik epohe biedermeiera imao je viziju svog vrta i života u vrtnoj sredini u dometu svoje lične udobnosti, porodične i prijateljske društvenosti i ekonomskih mogućnosti. Građani današnjice zatvoreni između uskih ulica, sa stanovima na spratu, mogu da mu na tome zavide. Biedermeiersko shvatanje udobnog života

dalo je podstreka nastajanju građanskih vrtova u gradovima, a oni opet procvatu sladunjavog biedermeierskog pesništva. Dobar građanin, odan biedermeierskom konvencionalnom ukusu, težio je za intimnim iživljavanjem, kako su mu uostalom ograničenost idealističkog romantizma i njegov duh to nametali u doba restauracije. Bez širine i prekomernosti ali stan u vrtnom prostoru. Tek imućniji imaju iza ukrasnog dela vrta manji povrtnjak i voćnjak. Staze pravilne, podela odaje smišljen poredak leja, ružičnjaka i cvetnjaka ovičenog živicom od šimšira, odvojeni kutići sa senicama za sanjanje i predah.

U odgovarajuće godišnje doba društveni život se odvijao u vrtu. Nadahnuto u duši veličanstvenošću velikaških parkova biedermeiersko društvo, shodno svojim razmerama, svoj vrt praktično nadovezuje na naivno uređene seljačke vrtove. Osim ruža i ljubičica neguje se i suručica. Svaki građanin postaje za sebe mali botaničar ispunjen zadovoljstvom koje pruža gajenje i podizanje biljaka — šeboja, zlatnog leka, geranijuma, narcisa, božura, hrizantema. Savladajući domaće vrtove, vrtar biedermeiera proširuje svoj krug interesovanja tako da odgaja i egzotične i neke retke primere rastinja, kao što je već postao i sakupljač kineskog porculana za ukrašavanje svog salona.

Industrija porculana, stakla i keramike prilagođava se potrebama i ukrasnim predmetima biedermeierskog vrta, kao: likovima kepeca, raznih životinja, šarenih staklenih kugli, dakle izrađuju se igrarije za dočaravanje vrtne sreće biedermeiera.

### Biedermeiersko slikarstvo

Predmet biedermeierskog slikarstva — jer ono je postojalo — su prizori uzeti iz sladunjave sredine građanskog interjera, intimnih motiva gradova, sličice iz prirode ili vojničkog života. Činovnik, trgovac, zanatlija, rentijer postaju mecena za slikarstvo autoportreta pa i portreta u minijaturi. Slikarsko shvatanje je poteklo iz klasicizma realističnim modeliranjem portretiranog. Dekorativni elementi zauzimaju svoje pozicije i na slikama: nakit, draperije, odelo, ispred lažnih predstava pejsaža itd., arhitektonskih dekoracija i kulisa.

Biedermeierom su zahvaćene sve oblasti Jugoslavije koje su bile pod Austrougarskom monarhijom — izuzev Dalmacije — odnosno građanski stalež jugoslovenskog življa u tim krajevima. Reke Sava i Dunav bile su granice između ovog srednjoevropskog mirnog strujanja biedermeierskog ukusa i autohtonog balkanskog načina stanovanja sa svim njegovim preimcućtvima. Bondručne zgrade, doksi, čardaci, unutra minderluci i uzidani ormani, brojni prozori stavljeni u nizove itd. glavno su obeležje stanovanja u tadašnjim balkanskim zemljama.

Prodomom snažnog eklekticizma postepeno iščezava jedan i drugi ukus i ustaljeno iskustvo ustupajući mesto međunarodnom u mnogostrukom istoricizmu a ovaj opet savremenoj arhitekturi.

## POKRETI NA PODRUČJU PRIMENJENIH UMETNOSTI U EVROPI, NJIHOV UTICAJ NA UKUS U ARHITEKTURI I NA RAZVOJ ARHITEKTONSKE MISLI

Carlyle: „Sumrak starog je presuda izražena i neopoziva. Novo se ne pojavljuje još na svom mestu. Naše doba leži još u porodajnim mukama novog.“

(Izrečeno u poslednjoj godini Goetheovog života, na pragu mašinske ere).

Ova rasprava ima za cilj da težnju za obnovom primenjenih umetnosti i umetničkog zanatstva izloži ukratko i dovede u vezu sa opštim idejnim i stvarnim razvojem industrijalizacije i umetnosti, kao i da iznese sukobe izazvane njihovom obnovom u životu onih vanrednih jedinki koji su na evropskom Zapadu bile pokretači i odgovorni propagatori novih pobuda. Ideje koje su pokretale obnovu primenjenih umetnosti uticale su i na ukus u arhitekturi s kojom su one bile organski povezane, naročito u pogledu opreme i unutrašnjeg uređenja zgradá. Reč je o razvojnem procesu koji je za poslednjih 80—100 godina postao i uglavnom se odvijao u Engleskoj, klasičnoj zemlji industrijalizacije, odakle se zračenje novog duha širilo u sve kulturne zemlje evropskog kontinenta pod nazivom „ruskinizma“. Iako primenjene umetnosti u arhitektonskom delanju dolaze u obzir samo kod opreme zgrada, dakle u završnoj fazi rada, predstavljaju ipak važnu komponentu u celokupnosti arhitekture; njihov značaj u odnosu na savremene težnje nije još iščezao.

Rad oduševljenih obnavljača — reformatora — Engleske, danas već više od časovitog značaja, imao je odjeka na širenje sličnih pokreta u Holandiji, Francuskoj, Belgiji, Nemačkoj, Austriji i Češkoj, tada još zemlji u sastavu Austrougarske monarhije. Nemačka tekućedesetih godina prošlog veka — kada je obnova primenjenih umetnosti u Engleskoj predstavljala svršen čin — pristupa uvođenju kvalitetne proizvodnje posredstvom primenjenih umetnosti i umetničkog zanatstva. U tu svrhu stvara strukovna udruženja. Ta težnja pojačana je osnivanjem saveza tih udruženja, i to: u Nemačkoj 1907. godine saveza zvanog „Werkbund“, a u Austriji 1912. obrazovanjem „Werkstätte“.

„Wiener Werkstätte“ osnovali su 1903. godine arhitekt Josef Hoffmann i Coloman Moser kao krajnju tačku pokreta čiji su začetnici u Engleskoj bili Ruskin i Morris. I sam Le Corbusier je boravio u Beču gde je proučavao rad i sistem poslovanja „Wiener Werkstätte“. Ovo preuzeće je imalo za cilj da predmete svako-

dnevne upotrebe, od povezivanja knjiga, izrade tkanina, odela, čiraka, čilimova do stambene opreme proizvede po jedinstveno izdelanim oblicima, i to u besprekornom i najplemenitijem kvalitetu primjenjenog materijala i uloženog rada. Ispunjavanje ovog zahteva imalo se postići istinitošću i podesnošću materijala i upotrebljivošću izrađenog predmeta. U jednoj jedinstvenoj vrsti rada težilo se za ujedinjenjem više stvari, kao: pojma kvaliteta, etike, ekonomije, istinitosti, umetničke produhovljenosti i osećaja odgovornosti za privredni značaj ove vrste rada.

Samostalan savez zvani „Dilo“ sličnih udruženja za umetničku proizvodnju i oplemenjivanje čeških ostvarenja osnovan je u Češkoj neposredno pre prvog svetskog rata. Ovakvo udruženje osnovano je i u Galiciji, u poljskom delu Monarhije. 1913. godine osnovan je u nemačkom delu Švajcarske savez „Werkbund“, koji je u zajednici sa udruženjem arhitekata pokrenuo časopis „Werk“, koji i danas izlazi. U francuskom delu Švajcarske umetnici primenjenih veština udružili su se u organizaciju „L' Oeuvre“.

Pokretači ovih saveza imali su određenu predstavu o potrebi da se zanatska i tvornička proizvodnja posredstvom primenjenih umetnosti nađe na nekoj srednjoj liniji i to na osnovu ispravne razredebe rada. Zahvaljujući industriji i novim industrijskim proizvodima broj zanata se u poređenju sa ranijim epohama proširio. Razne vrste stakla, metala, drva, kože, svile, grafike, fotografije itd. proširile su opseg zanatstva i uzdigle ga na stepen primenjenih umetnosti. Pozorišni plakati i dekor i takođe su u centru pažnje ovog pokreta. Na kraju je postalo jasno da zanatstvo ne odumire. S druge strane iskristaliso se i gledište da je isto tako besmisleno voditi upornu i dugotrajnu borbu protiv fabričke proizvodnje i rada strojeva. Istina, usavršavanjem oruđa i sredstava za obradu tradicionalnih materijala menjaju se i nasleđeni zanati. U svakom slučaju, industrija je krčila sebi put i osvajala prostor snagom kapitala i tehničkih dostignuća, dok su zanatska proizvodnja i primenjene umetnosti morale da traže moralnu, finansijsku i administrativnu podršku kako društva tako i pojedinih velikih proizvodnih jedinica.

### ENGLESKA

Poremećen umetnički ukus i kriterijum pod uticajem industrijalizacije; sukob mehaničkog i iracionalnog; u mnoštvu protivrečnosti; nastup, uloga, zasluge i zablude trojice reformatora: Carlylea, Ruskina i Morrisa; opovrgavanje industrijalizma suprostavljanjem srednjovekovne cehovske proizvodnje; romantizam prerafaelista; pokret Arts and Crafts za unapređenje primenjene umetnosti; značaj „Crvene kuće“ i uzdizanja kulture stanovanja; neupadljiva međuigra: konstruktivna komponenta savremene arhitektonske misli radom arhitekata: Ph. S. Webba, R. N. Scotta, Ch. R. Ashbea, Ch. R. Mackintosha, F. A. Voyseya, R. N. Shawa

Uvođenjem industrijalizacije umetnički ukus, ujednačen u doba manufaktурне proizvodnje i ustaljen uglavnom pod uticajem fran-

cuskih uzora, pretrpeo je na prelazu iz XVIII u XIX vek znatno iako privremeno nazadovanje u Engleskoj. Usled snažnog privrednog razvoja u jako izveštačenoj sredini, nastao je nov odnos između umetnosti i rada industrije, odnos ustvari nerešljiv zbog brojnih protivrečnosti života. Nastojanja pesnika Johna Keatsa i slikara Roberta Haydona to potvrđuju. U borbi vođenoj između nezavisne Haydonove školske organizacije i zvaničnog Royal Academy on je ukazao na nazadak u gradnji stambenih zgrada i njihovoj opremi, na izopačenost ukusa kako u pogledu boja tako i oblika, kao i na zavisnost od oveštalih francuskih uzora. To je u Engleskoj doba prolaznog sumraka za koji je, držeći ga konačnim, slikar Constable izjavio 1821. godine, da posle trideset godina engleska umetnost neće moći da vrši nikakav uticaj.

U toku daljeg razvoja, međutim, Engleska na polju privrede postiže dalji napredak. Time je izdejstvovala odgovarajuću ulogu u političkom i kulturnom životu zapadnih naroda. Što se tiče dobrog ukusa ta zemlja punih pedeset godina, sve do prvog svetskog rata, služi za ugled i uzor. No, trebalo je najpre izaći iz opšte neopredeljenosti mišljenja i smanjiti broj protivrečnosti u životu engleskih ljudi. Kod tog velikog posla i opita našlo se nekoliko individualno jakih jedinki u kulturnom i javnom životu Engleske koji su pokušali da raščiste i oplemene pojmove i da tome daju potrebnu teorijsku podlogu. Tri su sjajne glave — istaknute jedinke engleske kulturne sredine — u uzastopnom svom radu pristupile, iako jednostrano, rešavanju tog zadatka. Od njih se Thomas Carlyle smatra začetnikom, John Ruskin učiteljem a William Morris umetnikom-propovednikom nove umetnosti u novoj eri. Ova trojica, svaki na svoj način ali za istu stvar, položili su kamen temeljac svojih načela, putokaznih po njihovom verovanju, zabludnom u odnosu na neumitnu stvarnost i svakovrsno delanje na polju primenjenih umetnosti i umetničkih veština. Poboljšanjem kvaliteta proizvodnje interesi privrede, radom ovih ljudi, utiču na razvoj primenjenih umetnosti. Kvalitetno poboljšana i procvetala industrijska privreda mogla je polovinom XIX veka da utiče na umetničku stranu engleske narodne kulture. Toj činjenici može se pripisati okolnost što je projekt vrtara Paxtona i pored oštrog takmičenja najvećeg broja britanskih arhitekata eklektičkog smera, bio ipak primljen za izložbenu palatu i sagrađen od gvožđa i stakla u najkraćem roku. Time je bila omogućena izložba u Londonu 1851. godine, kako je bilo neopozivo predviđeno. Iako je ova istinska tvorevina tehničke arhitekture — razmontirana kasnije i premeštena u Sydenham — otišla u zaborav, ipak ostaje svedočanstvo jednog časovitog uspeha inženjerske ili tehničke arhitekture. Pokret za uzdizanje primenjenih umetnosti, naime, nije se uzdigao u svemu do visine arhitekture, već se ograničavao na poboljšanje industrijskih proizvoda i rasplinjavao u širinu. Zauzimao je neprijateljski stav prema udelu strojeva u umetničkom stvaralaštvu.

**Thomas Carlyle  
1795—1881.**

Carlyle u pojama rada unosi princip i osećaj uzvišenog bez obzira da li je on samo rad ljudskih ruku. Carlyle je za savršen i dobar rad ustanovio izraz „honesti“, pojam koji su Nemci kasnije izrazili rečju „Qualitätsarbeit“.

Brojne protivrečnosti u koje je upao život ljudi u Engleskoj zastrašenih veštačkom sredinom stvorenom pod uticajem mašinske civilizacije, koja je rušila svaku predstavu prirodnih sredina, navele su autora dela „Heroji, kult heroja i herojsko u istoriji“ Thomasa Carlylea, istoričara, kritičara, filozofa i vaspitača da onako zabrinutog za budućnost, reši bar donekle poneke od njih. Zadojen nemačkom idealističkom filozofijom, čartizmom i urođenim socijalizmom, on je istupio nepoštedno protiv tada bezobrizno vođenog industrijskog utilitarizma. Romantizam u veku konkretne buržoaske ekonomije, unapređenja nauke, tehničkog rada i proizvodnje, zajednička je crta znamenitoj trojici: Carlyleu, Ruskinu i Morrisu. Carlyleovo zaganjanje za nadčovečanski moral i zanos kojim uzdiže svoje istorijske junake u revolucionarnom nastupu protiv buržoazije pretvara se kod njega u varijantu „feudalnog socijalizma“, u lični romantizam kao i u romantizam onih koji su usvajali njegovo učenje. Veličanjem feudalnih institucija a tražeći izlaz iz razjedinjenosti građanskog društva, on je htio da feudalnim socijalizmom prikaže harmonično sazdan oblik jednog društvenog stanja. Navodi se da je Carleylovu gorku i izvornu kritiku kapitalističkog društva Engels iskoriščavao za svoj revolucionarni pokret. „Carlyle je potpuno u pravu što se tiče činjenica, a u zabludi samo u tome, što prekoreva radništvo zbog neobuzdane strasti protiv viših klasa“ (Engels).

Carlyle naglašava beskrajni značaj rada u uverenju da on čoveka oplemenjuje. Srećan je onaj, po njegovom mišljenju, koji je našao svoj delokrug rada i može kao takav da se odrekne sreće svih vrsta. Ko radi, bez obzira na vrstu rada, pozajmljuje život nevidljivim stvarima. „Upoznaj svoj rad i vrši ga dobro“ veli on, ili „Poznaj samog sebe.“ To su odlomci rukovodnih ideja ovog predstavnika engleskog naroda za etičko uzdizanje rada. Naravno, on ne gleda samo rad već i radnika za koga se iskreno zauzima u svim svojim socijalno-političkim spisima. U ono doba, u prvoj zemlji industrijalizacije, stanje radništva bilo je vanredno teško usled nalog razvoja proizvodnje, trgovine i stihiskske snage kapitalizma. Kako u pogledu opštег tehničkog napretka tako i u pogledu socijalne zaostalosti i ljudske bede Engleska je uistinu predvodila. Istočinski razvoj stavio je tu zemlju pred teška iskušenja.

Za radni narod Carlyle je neustrašivo tražio zaradu odgovarajuću radu i zdrave uslove stanovanja. Istupa za moralno uzdizanje radništva i propisno organizovan način rada. To je bilo oko polovine XIX veka kada je Carlyleova krilatica „Jevtino i loše“ uzimala maha u proizvodnji i ovakav apel upućen na račun proizvođača bio je preko potreban. „Možete li mi pokazati radnju, veli on, ili bilo koju radionicu u Engleskoj u kojoj se proizvodi pošten rad?“ I ostale zemlje uvodeći industrijalizaciju sa izvesnim vremenskim zadocnjem-

njem, doživljavale su postepeno sličan proces raščišćavanja prilika u kojima se u pogledu kvaliteta, proizvodnje robe i socijalne nepravičnosti nalazila u svoje vreme Engleska. Ovakvim svojim nastupom ovaj prorok društvenog rada pripremio je plodno tlo za oplemenjivanje pojma rada i razvoja primenjenih umetnosti, a najzad je njegova teza o savršenstvu proizvoda postala postavka konstruktivističke teorije arhitekture u razdoblju između dva svetska rata. Carlyle nije vršio neposredan uticaj na široke narodne mase. U tom pogledu došao mu je u pomoć poznati britanski mislilac i kritičar John Ruskin (1819—1900), koji je vaspitanje širokih narodnih masa usmerio u pravcu primenjenih umetnosti. Ova dva znamenita čoveka Engleske upoznali su se 1850. godine.

#### **John Ruskin — 1819—1900.**

„Ornament od livenog gvožđa je barbarski“.

Pored istoričara Carleyea i umetnika Morrisa, bio je i Ruskin kao istoričar umetnosti pravi predstavnik kulturnih jedinki XIX veka. Svojim brojnim publikacijama — sabrana dela Ruskinova izdata 1903. godine sadrže 39 knjiga — vršio je korenit uticaj na razvoj umetnosti i njihovu primenu. Naročito široko razgranate primenjene umetnosti i umetnički zanati potiču od svoga začetnika Johna Ruskina. Svoje oduševljenje za umetnost i lepo, ispoljavao je vanrednom snagom jedne široko obrazovane kulturne jedinke i to spisima i govorničkim darom. Zakone umetnosti nije odvajao od pojma etike i religije. Sposobnosti umetničkog kritičara, obogaćene nizom drugih odlika od nemale važnosti po doba u kome je živeo, kao što su znanje estetike, nauke, naučno istraživanje spajao je bezobzirno, istupajući kao polemičar, novator i oduševljeni preduzimač kulturnih akcija. Uvodi u borbu princip etike kao bitan. Liniju razvoja u slikarstvu skrenuo je preko prirodnog primitivizma u prerafaelizam. Javni život Engleske već oko 1860. godine usmerio je na ljubav prema prirodi i domovini. Što se tiče jedinstva umetnosti, Ruskin je stao na stanovište da umetnost i proizvodnja uvek koračaju stopu po stopu zajedno kroz život: gde nema proizvodnje tu nema osnova ni za umetnost. Njegovo gledište na proizvodnju bilo je trojako: razlikovalo je prostu proizvodnju, umetnost i lepu umetnost. Proizvodnja je pri tome ono što je delo ljudskih ruku a ne mehanička, jer pri tom ljudske ruke nisu rukovođene neposrednom sveštu datog momenta. Umetnost je učinak ljudske ruke vezan za punu budnost ljudske svesti. Izraditi, na primer, mašine i brodove smatrao je umetnošću. Međutim, kod dela koja se ubrajaju u red lepih umetnosti, a to nisu brodovi i mašine, sudeluju jednovremeno i sinhronizovano: ljudska ruka, glava, srce. Zato je potrebno da se lepe umetnosti stvaraju pomoću ljudskih ruku, koje on smatra naj-savršenijim spravama. Time u vezi Ruskin proglašuje da neće nikad biti izmišljen takav stroj koji bi mogao da se ravna sa tananim ustrojstvom ljudskih prstiju.

Iz ovih osnovnih postavki može se razabratи da je Ruskin u svom negodovanju prema radu mašina bio dosledan i ostao pristačica ručnog rada. Sumrak umetnosti video je pogotovu u masovnoj

mašinskoj proizvodnji. U red zabluda spada i njegova vera da je opšte blagostanje nerazlučivo od procvata umetnosti. Od ručnog rada je očekivao ne samo uzdizanje estetskog nivoa, već i socijalno-privredni uspon društva. Primena stroja u umetnosti uništava, po njemu, duševnu snagu naroda i onemogućava svaku težnju potrebnu za oplemenjivanje rada. Upotrebu pare ili druge savremene pogonske snage dopušta samo za izuzetne slučajeve. Kao posledica ovakve do temelja razrađene teorije, odvelo je slikarstvo u prerafaelizam, a primenjene umetnosti i građevinarstvo u srednji vek, u eru srednjovekovne gotike, prožetu jedinstvom umetnosti, koju je Ruskin ponovo tražio. To je duh gotike, duh organski, kako ga naziva Wright. Na tom duhu zasniva ovaj velikan savremene arhitekture svoju teoriju organskog shvatanja arhitekture.

U Ruskinovo doba zanatlija je zauzimao srećan i poštovanja vredan položaj u poređenju sa nipođaštanjem i iskorisćavanjem modernog fabričkog radnika. Njegova lična, individualna, urođena i stečena duhovna snaga bila je usmerena u pravcu obnove gotike s krajnjim ciljem: da se vrati blaženstvo pradavnih prilika i da se produhovljeni ručni rad izbavi iz tiranije maštine. Bio je uveren da fabrikanti, radači i svet umetnika stoje u otvorenom i neosnovanom neprijateljstvu i da ih nikakva moć ne može sjediniti. Savremenom životu suprotstavlja je sliku davnih vremena, idealizovanu po svojoj predstavi. To je bio, pored svih Ruskinovih ličnih sposobnosti, osnovni nesporazum koji ga je doveo u raskorak sa duhom njegovog doba i neposrednom budućnosti. Međutim, njegove ubedljive ideje krenule su na osvajački put kada se u Francuskoj radom arhitekta Viollet-le-Duca takođe osnažio pokret novogotike, a u nemačkim zemljama počeo arhitekt Semper da lomi koplje za prevlast renesansnog stila u arhitekturi. Materijalističkom shvatanju istorije i proletarizacije radništva Ruskin je suprotstavljaо etički moment oplemenjivanjem rada. Stanovištu reformatora, sociologa, nacionalnog ekonoma i aristokratskog socijaliste, koji su kasniji pisci nazivali „Ruskinovim sentimentalistima“ odgovarala je glorifikacija gotske prošlosti. Istinu je, slikovito rečeno, Ruskin propovedao sa stepenica katedrala; svoj socijalni zakon plemenitog, lepote i radosnog rada proizišlog iz nje smatrao je pravim otelovljenjem umetnosti. Među Ruskinova učenja spadaju i sledeće sažete misli: „Ko voli prirodu uvek je prožet čistom verom u Boga“, ili „Reći mi šta voliš i kazaću ti što si“. Zatim je išao dalje. Ono što je u pogledu etike i rada tražio od pojedinaca, postavio je kao postulat za čitav svoj narod. „Umetnost celog naroda kao i svakog pojedinog čoveka, veli on, rezultanta je ispravnog upravljanja životom; rezultanta ne-izbežna tamo gde je život bio na moralnoj osnovi. Umetnost se kod zdravog, srećnog naroda čija su uživanja čista, dela smela a simpatija stvar srca, uznosi spolja i iznutra kao vodoskok koji svojim prekrasnim vodenim mlazovima strši uvis“.

Ruskinova umetnost, kao i stavovi koji se zasnivaju na delu, pretvaraju se u estetski romantizam, koji on suprotstavlja snazi industrijalizacije. Opadanje umetnosti i ukusa objašnjava kulturnom krizom svoje epohe.

Uzveši u celini, Ruskinovo učenje o umetnosti ne može se održati. Njegova nauka je ustvari pogrešna. Njegov pogled na svet i umetnost izloženi su krajnje temperamentno, lepo i vešto ali jednostrano i uskogrudo. Ruskin se rodio 1813. godine u Londonu i umro januara 1900. god. u svom prostranom letnjikovcu u Cumberlandu Conistonslake. Otac mu je bio vinarski trgovac, materijalno dobro stojeći. Izgradio je kuću kada je mlađom Johnu bilo četiri godine na Herne Hillu. Bio je pretežno pod majčinim uticajem ali u stvari više usamljen, naročito u svojoj mладости. Roditelji su mu od malena pružali vanredne uslove za sticanje lične kulturne obrazovanosti. Proputovao je još kao mlađić u društvo svojih roditelja ne samo Englesku već i Francusku, Italiju, Nemačku i Švajcarsku i sazreo kao kulturna jedinka postavši u potpunom smislu te reči „Evropejac“.

1854. god. Ruskin je predavao umetnost u Working man Collegeu, a kasnije i predmet „Moderna proizvodnja i ornament.“ Prilikom otvaranja umetničke izložbe u Manchestru 1857. god. Ruskin je održao predavanje „O političkoj ekonomiji u umetnosti“. Tema za svoje doba nova i iznenađujuća.

Nekoliko primera iz misli Johna Ruskina: „I tako postoje dve dužnosti u odnosu na nacionalnu arhitekturu čije se važnosti ne mogu proceniti: prva se sastoji u tome, da se građevinska umetnost sadašnjice (naime ona koja izražava naše vreme) učini istinskom, druga: da se prošlost očuva kao najdragocenije nasleđe od svih.“

#### (Sedam svetiljki arhitekture)

„...ali arhitektura koju smo hteli našim trudom da uvedemo, ne slaže se sa prekomernom raskoši ali ni sa ružnim zbivanjem i prljavom bedom modernih gradova; moda dana koja se razvija u Engleskoj ravna se prema religioznim osećanjima; ona stiče izvestan značaj i, između ostalog, može je otkriti i za nekog tvorničkog dimnjaka ili železničkog nasipa u dirljivom neskladu njene prolazne ljudstvo i na njoj s mukom odgonetnuti cvetne rezbarije presvučene čađu. Ja uviđam da sam ovaj novi deo svojih snaga uzalud pročerda i iz gvozdenih ulica i kristalnih palata sam se povukao natrag oblicima brda i bojama cveća.“

„...To je nemoguće — ponavljam opet ovde sa još više promišljenosti ono što sam još pre dvadeset godina napisao u zadnjem poglavljju „Sedam svetiljki arhitekture“ — nemoguće je imati ispravan moral, uredno blagostanje i istinsku umetnost u jednoj zemlji u kojoj su gradovi sagrađeni kao kod nas ili bolje rečeno upropasćeni zidanjem i krpljenjem, mesto jezivih čireva koji se u pegama i čvorugama šire po zemlji, usisavajući njenu snagu i isterujući je opet u jednom krugu od pene i krasta. Mi moramo nastojati da dođemo do gradova prijatnog izgleda sa iskristalisanim oblicima i kućama koje nisu međusobno slepljene; ograničene u veličini, opasane nizom svetih vrtova u kojima se zeleni drveće i cvetaju i protiču blago sprovedeni vodenii tokovi.“

„Rasprava o umetnosti“

Iz ovoga, kao iz drugih brojnih Ruskinovih osvrta na neutešno stanje gradova u Engleskoj vidi se da seme u njegovoj zemlji nije bilo bačeno u neplodno tlo. Doista kasnije, ali pod uticajem njegovog učenja engleski parlament raspravlja o tim problemima, Ebenezer Howard i drugi tvorci engleskih vrtnih gradova pošli su tramom onog što je bilo pozitivno u ruskinizmu itd.

#### William Morris 1834—1896.

„Da bi se stvorila živa umetnost treba pre svega zainteresovati narod za umetnost. Potrebno je da umetnost postane integralan deo njegovog života, značajna kao voda ili svetlost.“

Kao čovek mlađi 15 godina od Ruskina a 40 od Carlylea uključio se u struju svojih prethodnika, od kojih je prvi smatrao svojim neposrednim učiteljem. Zajedničke težnje ispoljavane i u traženju lepih stvari jednak su se podudarale u negovanju stava protiv moderne civilizacije i u predstavi neke primitivnosti, kao što je, na primer, ukidanje grada i vraćanje seoskom životu. Ruskin nije bio stvaralač; i pored toga što je najviše zavoleo arhitekturu, više puta je sa žaljenjem izjavljivao da ni za nju nema stvaralačkih sposobnosti. Za Morrisa se uvek tvrdilo da ima urođenog dara i smisla za takozvane umetnosti nadahnuća. Prošavši prethodnu fazu književnika i pisca, posvetio se slikarstvu i arhitekturi. Divio se iskreno ostvarenjima velikih majstora prošlosti, ali je bio još više za oživljavanje svih malih praktičnih umetnosti u interesu širokih narodnih masa. To je ujedno socijalna crta njegovog neumornog i organizatorskog delanja. Opirao se u svojim nastojanjima na gotiku, da bi preko tajni stare tehnike srednjovekovnog zanatstva prodrio u istinski duh ornamentike. Suzbijao je dotada ukorenjeno mišljenje o tome da je gotika bila izraz isključivo crkvene arhitekture, navodeći kao primer građanske kuće i plemićke zamkova. Proučivši stare zanate, Morris je lično došao do zaključka da je ispravno primenjena umetnost ustvari organski sklad oblika i materije. Od tog saznanja krenuo je umetnik dalje a da stare forme od kojih je polazio nije primet podražavao. Velike svetske izložbe, priređivane u izvesnim vremenskim razmacima u Londonu, mnogo su doprinele da se engleska javnost s jedne strane uveri o visokoj vrednosti tehničkih postignuća, a s druge strane o zaostalosti umetničkog ukusa u poređenju sa drugim kulturnim zemljama. Tu je Morris došao u pravi čas.

Radom Morrisa i njegovih saradnika nastalo je ne malo interesovanje za velika i sitna umetnička dela; ljudima je povraćeno pouzdanje u pogledu izvesnih prednosti Engleske na polju umetnosti. To verovanje je kod Ruskina, na primer, dobilo ovakav odziv: „U senci zelenih puteljaka očaravajućih vrtova ona treba da postane srećna Kirka, verna kći sunca, koja će ljudima donositi umetnost, a narodima prikupljati božansku mudrost, budući da je i sama iz varvarstva izvedena u ljudsko i tako od očajanja spasena za mir“.

Morris je toliko utonuo u svoja umetnička nastojanja da je četrdeset tri godine svog života samo stvarao. Organ njegovih ideja

bio je 1855. godine časopis „Oxford and Cambridge magazine“. Taj časopis ga je združio nerazdvojno sa njegovim saradnikom i prijateljem E. Burnes Jonesom. No najviše razumevanja Morris je našao u krugu umetnika prerafaelista, među kojima je osim već pomenutog Burnesa, bio je Walter Craner, Gobbden Sanderson, Sedding, Summer, a od arhitekata jedino Philip Webb. Burnes Jones bavio se i bojadisanjem stakla, a Walter Craner, autor knjige „Idealni u umetnosti“, neumorno je radio na projektima tapeta, uzoraka za tkanine, ilustracijama knjiga itd. Morrisov prijatelj, raniji advokat Gobbden Sanderson napustio je praksu, skinuo advokatsku togu i postao knjigovezac. Kada je Morris zajedno sa arhitektom Webbom sagradio 1856. godine u blizini Londona svoj dom zvani „Crvena kuća“, delo velikog zanosa i raskošne fantazije, kakvim se tada smatrao, taj dom je postao sastajalište svih njegovih prijatelja i istomišljenika, žarište novih pobuda. Godine 1861. osnovao je na savet svojih prijatelja samostalno preduzeće Morris & kojim je već praktično zahvatio tok stvari i usmerio razvoj primenjenih umetnosti. I poznati likovni umetnici De G. Rosetti, J. E. Milais, H. Hunt — osnivači bratovštine prerafaelista i Burnes Jones pokrenuli su borbu protiv oveštalog i staromodnog ukusa, kako ga je predstavljaо zvanični Royal Academie (Kraljevska akademija). Istovremeno sa poduhvatom publici je bio upućen proglašenje u kome joj Morrisovo preduzeće nudi izradu svih umetničkih predmeta, proizvoda primenjenih umetnosti koji dolaze u obzir pri ukrašavanju domova. Na izložbi, održanoj 1862. godine u Londonu, preduzeće Morris and & izlaže umetnički izrađene prozore, ručni rad i razne predmete nameštaja. 1866. godine u muzeju South Kensington izvodi opremu salona. 1891. godine Morrisovom preduzeću, čiji je on ostao jedini vlasnik od 1875. godine, pridružuje se čuveno štamparsko preduzeće Kelmscottpress. To je već velika promena u pogledu aktivnosti i načina propagiranja umetnosti. Ruskin, Morris i W. Crane pripremaju oko sedamdesetih godina prošlog veka duhovnu preorientaciju engleskog čoveka. Ustvari, ovaj proces je bio samo jedan nov početak — povratak na ranije metode srednjeg veka — jer nije dopirao do jezgra problema i nije značio apsolutan napredak. Pitanje se u ono vreme nije sastojalo u tome kako će se odstraniti uobraženi štetni uticaj mašina na umetničku vrednost proizvoda, već u tome kako će se mašine uklopiti u proces proizvodnje, šta će da bude od mašinskog produkta. Ovo toliko bitno pitanje u svojoj važnosti postavio je tek arhitekt Van de Velde 1901. godine zajedno sa drugim Belgijancem, arhitektom V. Hortom.

Morrisovom uticaju pripisuje se postanak velikog broja škola za unapređenje zanatstva zvanih Technical education. Ovih škola uoči prvog svetskog rata bilo je oko 200, sa Central School of Arts and Crafts na vrhu, koja je ospozobljavala zanatlje za umetničko poimanje problema u dometu njihove stručnosti. Uz osnivanje škola išlo je i obrazovanje esnafa — gilda za primenjene umetnosti. „Art Workers Guild“ je među svojim članovima okupljao kako umetnike od glasa, tako i zanatlje. Osnivač ustanova Guild and School of Handicrafts bio je 1896. godine, neposredno posle Morrisove smrti, arhitekt Ashbee. Zanatstvo zastupljeno u guildu obradivalo je sve

zadatke iz oblasti građevinarstva u zajednici sa umetnicima shodno učenju Morrisovom, da umetnik treba da bude u neposrednoj vezi sa zanatstvom. Morris je u toj saradnji video snagu stvaralaštva i sklad koji se ostvaruje u ime personalnog jedinstva umetnika i zanatlja.

Borba ručnog rada protiv krupne industrije i masovne proizvodnje, protiv deobe rada i strojne tehnike vodila se u znaku i predstavi srednjovekovnih zanatskih radionica, za koje se mislilo da rad u njima podstiče umetnika i njegove saradnike na saradnju ne samo u pogledu kvantiteta, već i kvaliteta proizvedene robe. Proizvodi Morrisove radionice imali su zajednički stil u nekom produženju osobenih gotskih motiva sa orijentalnim primesama. Broj Morrisovih projekata za papirnate tapete, štampanu vunu, vunene tkanine, svilene damaste, čilimove iznosi oko 600 primeraka. Naravno, ostaje sporno da li je ova radnja namenjena širokim slojevima stanovništva bila uistini umetnost za njih kada se uzme u obzir da proizvodne cene ručnog rada uvek poskupljaju proizvode. Bez veze sa industrijom a zbog visokih cena oni su u većini slučajeva bili pristupačni samo imućnijim ljudima.

U svojim predavanjima Morris mnogo naglašava važnost zdravog stanovanja, to jest higijenu stana. Što se opreme zgrade i interjera tiče, on je u tom pogledu bio samo za ono krajnje korisno i jednostavno i za izbegavanje luksuza. Ove težnje kao pozitivne i ne uvek ostvarene u njegovoj radionici, a pristupačne praktičnom smislu Engleza za život i udobnost, dalje razvijaju u umetnosti interjera arhitekti Ashbee, Scott, Mackintosh i ostali. Glavne postavke svog umetničkog verovanja i pedagoškog rada Morris je izložio u knjigama „Lepota“ i „Umetnost ljudi.“

Ovakav istorijsko-teorijski rad kome je Morris dodao još svoju vrlo uspelu praktičnu delatnost i romantizam svoje vrste, uveliko je doprinelo podvojenosti buržoaske civilizacije i ličnosti u njoj. Fourier je doduše istakao nužnost da se prvo izmene uslovi života da bi se u ljudima počeo buditi osećaj za lepotu i razumevanje, ali lepotu i umetnost još nije shvatio u duhu vremena. Snagu tehničkog građevinarstva i socijalnih organizacija kao i privrednih struktura ni Morris još nije sagledao kao oprugu ukoliko je reč o spoljnim faktorima za stvaranje nove umetnosti i novih lepota. Prerafaelizam svojim sladunjavim temama, shvatanjem crteža i boja takođe je bio nazadnog obeležja, iako su prerafaelisti uobražavali da stvar umetnosti kreće napred. U jednom razdoblju umetnosti kada su impresionisti u Francuskoj već uveliko bili bitku za novu umetnost. Neujednačenost i neravnometernost u razvitku umetnosti i života uopšte time su se samo povećale. Da postoji organska veza između umetnosti i života, da umetnost nije samo povlastica umetnika, stručnjaka i retko obrazovanih ljudi, već da je ona svojina svakog čoveka, svest o ovim stvarima nije još bila budna. Ali oprugu tih sila koje pokreću život i umetnost u njihovim dubinama, ovaj privatni reformator nije shvatio ispravno. Revizija nekontrolisanog intuicizma nastaje tek nastupom arhitekta van de Velde protiv rusinovskog romanticizma.

### Prerafaelizam

Pobratimstvo prerafaelista je osnivano u stvari dva puta. Initijator osnivanja prvog Pobratimstva beše Dante Gabriel Rossetti (1828—1882), slikar i pesnik, poreklom iz jedne emigrantske porodice Italijana. Rukovođeni stavom protiv hladnog, akademskog klasicizma a i larppularističkim načelom, smisao umetnosti našli su — tako su bar uobražavali — u ranorenansiji. Dakle u onom što je prethodilo Raffaelu. Do ponovnog osnivanja pobratimstva došlo je tek posle povratka sa dalekih putovanja, slikara Williama Holmana Hunta (1827—1910), najdoslednijeg predstavnika prerafaelističkih teza. Slikar Edward Burne — Jones (1833—1898) učenik Rossettijev produžuje put prerafaelista uvlačenjem starosjenskih slikara i srednjovekovnih Francuza. Među njima nalazi se još i E. Milais, a od simpatizera Ford Madox Brown (1821—1893). Prerafaelizam je svojim sladunjavim romanticizmom doprineo diskontinualnom razviću umetnosti i prema tome nazadnjačkog je karaktera.

#### Jedna od neupadljivih komponenta savremene arhitekture Zanimljiva međuigra

Zdrav smisao za unapređenje kulta stanovanja urođio je kod grupe engleskih arhitekata izvesnim rezultatima ne samo u pogledu stanovanja, unutrašnje opreme, komfora itd., već i u neupadljivom izgledu ponekih od njihovih objekata.

**Mackintosh Charles Remie** (1869—1928), Škotlandjanin, delatan u Glasgovu i Londonu — Istakao se trpezarijom prikazanom na izložbi A. S. Ball u Berlinu 1906. (Poznat po svojoj školi umetnosti u Glasgovu i po letnjikovcima) kuća dr Blackie, Helensbrough 1902. Vršio je direktni uticaj na pokret primenjenih umetnosti u Beču (Wiener Werkstätte).

**Shaw, Richard Norman** (1831. u Edinburgu — 1912. Hampsteedu), učenik W. Burne. Studijsko putovanje 1854—56; radi u ateljeu G. E. Streeta, a od 1863. samostalno. Glavno polje rada: kuća za stanovanje, na čiji razvoj je imao velikog uticaja.

Glavni radovi:

kuća u polju Adcute,  
New Scotland Yard — London.

**Webb, Philip, Speakman** 1831. Oxford — 1915. Worth (Sussex). Radio je u ateljeu G. E. Streeta u Oxfordu, gde dolazi u kontakt sa W. Morrisom. Glavno polje rada kuća za stanovanje i primenjena umetnost. Mnogo je projektovao sa Morrisove radionice. Za njega samog sagradio je prvi stambeni objekt. — Red House, Upton, 1859.

**Ashbee, Charles Robert** 1853. u Isleworth kod Londona.

Spada u red obnavljača engleske arhitekture i primenjenih umetnosti.

Pripadnik je kružoka W. Morrisa i 1856. godine osniva „Guild and School of Handicraft“ u Londonu i „Essex Press“.

Glavni radovi:

stambena kuća u Chelsea Embankment u Londonu,  
nadvojvodski zamak u Darmstadtu (zajedno sa Basillie Scottom),

Stambeni objekt: Chegne Walk, London i na Dormendy Estate u istom predelu.

**F. A. Voysey** za razliku od ovih ide za jednostavnošću čiju prostotu obrađuje sa brižljivim umetničkim zalaganjem postižući pri tom nove čari.

Arhitekti oko Morrisa razvijaju dalje osnovna načela opreme stanova i interjera. Baillie Scott i Mackintosh nastojavaju kasnije — pod japanskim uticajem — da se izraze ljudske i osećajnije povratkom na ukrase vitkih linija, bledih boja i delikatno izvedenim radovima u drvetu.

Ali nije primećeno još da su se razili inženjer i arhitekt već samo arhitekt i zanatlija. Sklad ostvaren u vidu personalnog jedinstva umetnika i zanatlje smatra se osnovnim problemom nove umetnosti.

Raskorak kojim su išle primenjene umetnosti i industrijska proizvodnja zamenjuje se zajedničkim putem na tlu Evrope tek pojавom Henri van de Veldea, najpre slikara a zatim arhitekta. On se energično suprotstavlja uticaju Ruskinizma na evropskom kontinentu. Ovaj novi pokret, oslanja se ne samo na rad pravih umetnika, već kida vezu sa starinskim shvatanjem zanatskih usluga. Zanimljivo je da je iz ovog početnog pokreta na polju umetnosti ponikao i napor da se preobrazi arhitektura. Zaslugom arhitekata Victora Horte (1861—1947) i Paula Hankara arhitektura u Belgiji dobija novu fizionomiju — po mnogočemu i secesijsku — spajanjem industrijalizovanog zanatstva i industrijske proizvodnje, (stambena zgrada u Rue Lebeau, stambena zgrada u Rue Palmerston, Hotel Soloay, Avenue Louise, Maison de Peuple od Horte, sve u Brüsselu; stambena zgrada Hankar i Janssens u Rue de Facq od Hankara, sve u Brüsselu). Naporci belgijskih arhitekata predstavljaju opet sa svoje strane neku vrstu međuigre u razvoju savremene arhitekture.

Iz nove škole van de Veldeove izišli su nemački arhitekti: Riemerschmidt, Obrist, Huber, Beutinger a pre svega Peter Behrens — na njemu se primećuje i uticaj arhitekte Olbricha — koji je u toku svog dugog života umeo uvek da održi korak sa razvojem arhitektonске misli i da učestvuje i sam u njenom obdelavanju i unapređenju kao jedan od čeonih predstavnika novog pravca. Uostalom, njemu je kao jednom od pobornika savremene arhitekture posvećen poseban prikaz u knjizi Savremena arhitektura 2.

## INŽENJERSKE GRAĐEVINE I TEHNIČKA ARHITEKTURA

### Pretvaranje kvantiteta u kvalitet Put i pravac racionalizma

Ostvarenja čistog uma; nov likovni izraz; kontinuitet stvaralačke misli; sjedinjenje inženjerstva i arhitekture; jedinstvo umetnosti i tehnike; prekid sa podvojenošću ličnosti i novodopske civilizacije

„Lepota koju stvara inženjer proističe iz činjenice što on nije svestan da traži lepotu“. (H. van de Velde, 1899).

Tehnička arhitektura je značajna konstruktivna crta građevinarstva XIX veka kome je na polju umetničko-kulturnog stvaralaštva nedostajalo jedinstvo osnovnih postavki i ciljeva. Zvanična arhitektura utonula je tada u razne vidove eklekticizma. Početkom XX veka, a naročito posle I svetskog rata nova nastojanja u arhitekturi (futurizam, objektivizam — Sachlichkeit — funkcionalizam, konstruktivizam) u borbi protiv eklekticizma nadovezuju se na postignuća tehničke arhitekture. Ljudi XIX veka, po sebi se razume, nisu bili svesni da stvaraju tehničku arhitekturu. Ustvari, tek savremena teorija arhitekture postavlja tehnička ostvarenja prošlog veka na svoje mesto, ocenjuje ih pravilno i naziva, ukoliko su uspela, tehničkom arhitekturom, što se, međutim, odnosi samo na one inženjerske građevine koje se svojim kvalitetom ističu i dostižu nivo arhitekture, bez obzira da li su njihovi autori bili arhitekti ili inženjeri.

Novodopski industrijski i ekonomski razvoj umnogostručio je od početka prošlog veka delokrug i zadatke tehničkog stvaralaštva povećavši broj njegovih područja kako u pogledu projektovanja i izvođenja, tako i samog opsega rada, usled čega dolazi do diferencijacije ovih delatnosti. Ostvaruju se sve veći i veći tehnički poduhvati. Najpre se arhitektura odvaja od inženjerstva. Zatim se inženjerstvo deli na samostalne, specijalne grane, koje se međusobno sve više i više razlikuju. Inženjeri svih struka proizvode od tog doba čisto racionalne oblike, koji po svojoj suštini, razmerama, materijalu, osobenostima konstrukcija, načinu organizacije i izvođenja rada predstavljaju za sebe novu pojavu, čitav jedan inženjerski svet. Za razliku od ovog sveta inženjera, ne može se reći da su i arhitekti u XIX veku stvorili svoj svet arhitekture. Ovim svojim odlikama

inženjerske građevine su bile dobro došlo merilo kod revizije racionalne arhitektonske misli u dvadesetom veku, a to svojstvo su očuvale do danas. Kad god se pojavi sumnja u opravdanost savremene arhitekture ili se zamagljuju njeni putevi, odnosno kad god ona dospe u slepu ulicu i treba ponovo da se vrati na pravi put, može se uvek sa pouzdanošću osloniti na ostvarenja tehničke arhitekture i iz njih izvući potrebnu pouku za dalji rad.

Inženjerske građevine i tehnička arhitektura su zanimljiva pojava građevinarstva XIX veka. Njihova osobenost je u korišćenju produkata suvremene mašinske industrijalizacije iz prve ruke i u pronalaženju novih konstruktivnih elemenata odgovarajućih tim materijalima (produktima), kao i novih oblika. Nastupaju tehnički izumitelji i pronalazači. Oni već na samom početku industrijalizacije daju tu i tamo, naročito u mostogradnji, zanimljive celine na području tehničke arhitekture. Prvi viseći most izgrađen je u Americi preko Jacobs-Creeka već 1797. godine prema planovima Finlaya. Ovo građevinarstvo, uglavnom utilitarnih, tehničkih i vatrostalnih objekata, koje još zadugo nije imalo pristupa u područje javnih monumentalnih, stambenih i drugih objekata, služilo se, dakle, veštačkim materijalima, koji su, kao gvožđe, čelik, cement, staklo i drugi, već prošli kroz prethodni proces homogenizacije i predstavljali time, sami po sebi, visokovredno gradivo. Veštački materijali nisu više u agregatnom stanju. Ovakvo gradivo je, za razliku od prirodnog, omogućavalo rešavanje onih zadataka koje su u pogledu veće nosivosti, otpornosti, raspona, brzine građenja i trajnosti postavljali novi zahtevi života.

Neopterećeni istorizujućom arhitekturom (što je bila njihova prednost), inženjeri-konstruktori, sledeći čisto racionalnu, konstruktivnu crtu ranije istorijske arhitekture (De l'Orme, De Caux, Rondelet i drugi), stvarali su konstrukcije koje su odgovarale svrsi i materijalu, proizvodili oblike usklađene sa strukturom tih konstrukcija kao prost i logičan odraz upotrebljenog materijala. Ovi novi konstruktivni elementi primenjivani u odlomcima i na eklektičkim zgradama — kao na primer krovno-tavanski vezači — postaju time nov oblikotvorni fenomen. Kao rezultat prethodnog industrijskog rada već se i u samom polutovaru novih gradiva skrivala veća kvalitetna određenost, koja je uskoro dejstvom konačne industrijske obrade — predfabrikata — postala očigledna na ostvarenjima inženjerske arhitekture i izvesno otkrovenje u estetskom smislu za duhovno oko mnogih naprednih ljudi.

Ingot kao masa homogenizirane kovine ima svoj prvostepeni kvalitetni potencijal, svoju kvalitetnu predodređenost. Daljom obradom kao materijalni predfabrikat postaje isti materijal drugostepeni kvalitetni potencijal i određenost. Stavljanjem u složene konstruktivne sklopove metalni predfabrikati postaju trećestepeni kvalitetni potencijal i tako dalje, i nosilac novih likovnih izraza.

Pod uticajem dekorativne eklektičke arhitekture ove logične forme, lepe same po sebi i racionalne po svom materijalnom sklopu, često su bile nepotrebno ukrašavane iracionalnom ornamentikom da bi arhitektura predstavljala umetnost prema eklektičkom shva-

tanju, naročito kada bi se radilo o monumentalnim ili stambenim objektima. To je ustupak ukusu vremena i samo jedna od manjih zabluda tadašnjih ljudi, svakako u duhu eklekticizma, koji je ulogu arhitekta-stvaraoca snizio najzad na nivo običnog dekoratera.

U pogledu prostornog oblikovanja duh XIX veka je, prema tome, dualističan, jer se na radovima inženjera odražava na jedan, to jest stvaralački, a na ostvarenjima arhitekta na drugi, više dekorativistički način, svakako u korist prvog. Ranija vremena su se u svakom pogledu odlikovala jedinstvom stvaralaštva, kulture i ličnosti. Isti graditelj, iole stručnije obrazovan, bio je u stanju da diže tvrđave, mostove, palate i čitave gradove. Međutim, usled povećanja područja inženjerskog stvaralaštva i obima potrebnog znanja i veštine, inženjeri u XIX veku su već podvrgnuti specijalnim studijama. Inženjerske nauke se i dalje cepaju prema specijalnim strukama na više grana. Ta diferencijacija doprinela je i činjenici da je inženjer postao čovek računa, organizator i izvođač radova kako svojih tako i tudi, racionalist u svem svom delanju, a arhitekt više dekorater-umetnik ili fantasta. Njegov rad, naročito na inženjerskim konstrukcijama, srozao se na ukrašavanje, jedan ustvari nekoristan posao. Usled ove pocepanosti nekad jedinstvenog zadatka izgubila se iz vida potreba za celinskim rešavanjem prostornih zadataka. U sumraku stvaralačke arhitekture XIX veka, raspoloženje arhitekata prema dekoraterstvu doprinelo je da se konstrukcije zapostavljaju, kao i sama namena zgrade, a da se veštački istakne njegova ličnost kao „umetnika“. Tek su moderni arhitekti jasno oučili ovo skretanje arhitektonske delatnosti na sporedan kolosek i vratili je teorijom raznih pravaca a naročito funkcionalizma na svoje pravo mesto, na istinsko, objektivno, prostorno stvaralaštvo.

Za proučavanje savremene arhitekture potrebno je slediti razvoj tih inženjerskih građevina i tehničke arhitekture kroz ceo XIX vek i to u onim zemljama u kojima je industrijalizacija stvarno predvodila, kao što je slučaj u Nemačkoj, Engleskoj, Francuskoj, Severnoj Americi, i tako pronaći sve one niti koje ih povezuju sa današnjim težnjama savremenog građevinarstva. Taj razvoj predstavlja lanac kontinuiteta, koji je u pogledu korišćenja železa i zatim armiranog betona, uprkos eklektičkoj arhitekturi, dosledniji u Francuskoj nego u Engleskoj, pradomovini industrijalizacije, ili bilo u kojoj drugoj zemlji, što znači da kod Francuza najviše preovlađava crta racionalnosti.

Gvožđe kao građevinski materijal dolazi ponekad u upotrebu već u XVIII veku. Bolonjski arhitekt Any u drugoj polovini XVIII stoljeća izvodi gvozdenu krovnu konstrukciju sa rasponom od 6,50 m. Krajem istog stoljeća liveno gvožđe se primenjuje i u mostogradnji u Engleskoj.

Tekovine inženjerstva postale su u Evropi tehnička arhitektura, pa čak i čista arhitektura, kao u stvaralaštvu jednog Labrousta, Eiffela, Duterta. Međutim, inženjerske tekovine u konstruktivnoj misli Amerike postaju izgradnjom skeleta čista arhitektura visokih objekata, a zatim i oblakodera.

### Od rudače do predfabrikata, od predfabrikata do besprekornih strukturalnih celina

rudača :	stanje agregatno, raznorodno, potencijali prikriveni;
ruda :	stanje lišeno agregatnosti; materijal jednorodan dobiven prvo-stepenom industrijskom obradom; potencijali otkriveni na prvo-stepenu; određeni odlici sirovog metala pripremljenog za dalju obradu i korišćenje; dalji proces homogenizacije radi postizanja što veće jednorodnosti odnosno otpornosti; potencijalne mogućnosti na II stepenu; (procedure: Siemens-Martins, Bessemer itd.);
čelik ingot :	užareni blokovi pripremljeni za valjaonicu ili levaonicu; proizvodnja grubih odlitaka, konstruktivnih elemenata ili delova; određeni i proračunat konstruktivno-likovni potencijal na trećem stepenu;
predfabrikat : podsklopovi	sačinjeni konstruktivno ili sastavljeni gradevinski elementi (tipski prozori, vrata, tavanjače, nosači jednostavne i složene konstruktivne celine, podsklopovi), strukturalni elemenat imantne snage otpornosti, izražajnosti, određene namene, osnovni kvant likovne energije; strukturalni elemenat I. stepena (IV po prvobitnom redu), individualna, pojedinačna završnost, početak kolektivnog korišćenja; nastupa arhitekt;
struktura :	od individualnih predfabrikata sastavljena besprekorna i kolektivna celina; predfabrikat postaje anoniman i bezličan odnosno nadličan; izražajna snaga nesrazmerno umnožena u poređenju sa pojedinim predfabrikatima i podsklopovima; nosilac je prostorne energije, arhitektonskog izraza u okviru projektovanja; puni razmah arhitekta — strukturaliste; proces spašavanja nadlične proizvodnje industrijskih produkata sa najličnijim postupcima arhitekta; zbir celokupnog kvantnog zračenja likovne energije; industrija daje nadlične proekte kojima arhitekt kao stvaralačka ličnost gradi svoje projekte;
primedba :	pojedini predfabrikati, korišćeni pojedinačno — traverze u tavanicama, ugrađeni razni konstruktivni elementi — vezači itd. u stvari budu sahranjeni u gradevinama i ne mogu nikad biti uzdignuti do stepena strukture ili strukturalnih sačinitelja; pojedini prozori, predfabrikati, bez njihovog kolektivnog delovanja još nisu iskorišćavani za skupno, strukturalno njihovo delovanje;

### ENGLESKA

#### Razvoj tehničke arhitekture u zavičaju industrijalizma

**Uvođenje gvožđa u mostogradnju; razvoj mostogradnje i primena livenog, kovanog i valjanog gvožđa; nastup čelika kao materijala; uvođenje gvožđa u visokogradnju; izgradnja železničkih pruga i železničkih stanica; značaj Kristalne palate i arhitektura vrtara Paxtona**

Razmatranja o upotrebljivosti novog materijala, železa, najranije se pojavljuju u Engleskoj. Engleski arhitekt I. Smeaton već oko 1750. godine ukazuje na značaj železnih konstrukcija, koje su tada bile tek u povoju u poređenju sa kasnjim razvojem i rasprostranjeničušu ovog materijala. Železo — liveno gvožđe — uvodi se u ve-

ćoj meri tek krajem XVIII veka u vezi sa razvojem mostogradnje. Prvi železni most zvani Cast Iron Bridge sagradili su 1779. godine preko Severna kod Coalbrookdalea u Engleskoj inženjeri Wilkinson i Darie u formi lučne konstrukcije.

Razvoj tehničke arhitekture u Engleskoj tesno je vezan sa po-rastom industrije gvožđa i pronalaskom mostovskih konstrukcija, naročito visećih, i železnica. Inženjer Th. Telford izgrađuje 1815. godine most Chraigellachie Bridge, a 1819—1826. godine viseći most zvani Manai Suspension Bridge. Inženjeri Boulton i Watt primenjuju 1801. godine gvožđe u većem opsegu na visokim gradnjama. Oni su međutavanske konstrukcije tkaonice u gradu Srho — objekt na sedam spratova — izgradili pomoću I traverza. 1825. godine u Liver-poolu sagrađena je jedna crkva čiji su svi stubovi, vrata i prozori od samog železa.

Uvođenje novih konstrukcija zahtevalo je i svoje žrtve. Jedna šestospratnica sagrađena skoro isključivo od livenog gvožđa srušila se u Londonu 1824. godine. Ali uprkos tome i dalje se gradi novim materijalom. Kao svaka konstruktivna novina, tako je i uvođenje železnih konstrukcija iziskivalo mnogo smelosti, pogotovo kad se uzme u obzir da su ove građevine za svoje graditelje ujedno bile eksperimenti.

Zahvaljujući pronalasku tehnike valjanja krhko liveno gvožđe se od 1820. nadalje sve više zamenuje kovanim gvožđem. U razdoblju od 1846—50. godine inženjeri R. Stephenson i Francis Thompson podižu Britania Sublar Bridge u Irskoj preko Menai-kanala. Ovaj most sa četiri otvora (dva srednja po 155, a dva krajnja po 140,2 metra) i tek pronađenim tubularom — cevnim sistemom — predstavlja najveći most sveta sa punim zdravim zidovima od konstruktivnog lima. Isti R. Stephenson (sin G. Stephenson-a pronalazača železnica) gradi i „Visoki radni most“ — „High Lewel Bridge“ — u New Castlu i Victoria Bridge u Kanadi preko reke sv. Lorenca sa ukupno šest otvora (raspon po 137,5 m). Inženjeri Anglesey i J. K. Brunel — potonji (1806—1859) sin starijeg M. J. Brunela (1769—1849) graditelja tunela ispred reke Temze — izgrađuju u razdoblju od 1846—51. godine, viseći most Clifton suspension Bridge, blizu Bristola, koji je bio otpočet već 1831. godine.

Podizanje mostova ide uporedo sa izgradnjom železničke mreže. Do 1845. godine, u herojsko doba inženjerstva i radnog poleta, bilo je u Engleskoj podignuto oko 25,000 mostova, među kojima su brojni od železnog materijala. Prvi drumski most od livenog gvožđa sagrađen je na evropskom kopnu 1794. godine kod Laasana u Šleziji sa najvećim rasponom od 13 metara.

Najveći događaj novog građevinarstva bio je ipak izgradnja izložbene palate u okviru Great Exhibition, prve svoje vrste u svetu, održane 1851. godine u Londonu. Ovaj izložbeni objekt je već 1852. godine razmontiran i ponovo sagrađen 1854. godine u Sydenhamu od istog materijala, ali u izmenjenom obliku pod imenom „Kristalna palata“. Pod tim imenom poznat je u istoriji građevinarstva. Projektant ove palate, sagrađene od gvožđa i stakla, vrtar Josef Paxton

(1803—1865) nije uopšte bio školovan arhitekt. Pre nego što je pri-ređivačkom odboru podneo svoj predlog, bio je održan opšti konkurs koji je u potpunosti podbacio, iako je u njemu učestvovalo 233 učesnika, između ostalih najpoznatije ličnosti eklekticizma, kao Ch. Barry (1795—1860) i Ch. R. Cockerell (1778—1863) i inženjerstva J. K. Brunel i R. Stephenson (1803—1859). Posle konkursa bio je odbačen i poboljšani projekt arhitekta Brunela iz razloga što je za njegovo izvođenje trebalo 15,000.000 opeka. Ovo je bilo neostvarljivo zbog kratkoće vremena raspoloživog do otvaranja izložbe, kao i zbog štete koju bi u Hyde Parku prouzrokovalo ostvarenje njegovog projekta. Paxton je tada bio glavni vrtar vojvode od Devon-schira u čijoj službi je već ranije, u razdoblju od 1836—40. godine, sagradio u Chatworthu staklenik od gvožđa i stakla zvani Palmhouse ili Lillyhouse (porušen tek 1937. godine). Staklenik je bio 300 stopa dugačak, 123 širok sa rasponom od 67 stopa. Svojim lepim oblicima, prozračnošću i centralnim grejanjem oduševljavao je suvremenike. Ohrabren od strane direktora Midland Railway, kome je na jednom sastanku opisao plan svog Palmhouse-a, zatim i od članova pri-ređivačkog odbora, izradio je u najvećoj žurbi i uz pomoć stručnih ljudi plan koji je u julu mesecu 1850. godine, dakle u rekordnom vremenu, bio objavljen u časopisu „Illustrate London News“. U proleće 1851. godine zgradu je dovršilo preduzeće Rox Henderson & cie u dužini od 562,70, širini 121,60 i visini od 35 metara. Pokrivena površina iznosila je 71,486 m<sup>2</sup>. Zgrada je počivala na 1060 visokih, šupljih stubova od livenog gvožđa. Voda sa krovova oticala je kroz njih. I pored neverovatnog uspeha i uzbune koju je ova tehnička novina izazvala u građevinarstvu i koju su neki proglašili novom erom u projektovanju, Kristalna palata (Crystal Palace) je dugo posle ponovnog podizanja u Sydenhamu bila obavljena velom zaborava. Tome su doprineli ponovni uspesi istorizujućeg eklekticizma. Tek moderna škola rehabilituje Kristalnu palatu kao jedan od najzanimljivijih primera tehničke arhitekture. Prilikom požara 1939. godine ovaj sjajan opit, postignuće i svedočanstvo u razvoju arhitekture bio je potpuno uništen i više ne postoji.

Paxtonov staklenik u Chatsworthu daje podstrek za podizanje manjih i većih staklenika zanimljivih oblika, stvarajući specijalnu vrstu i tip modernih konstrukcija kako u Engleskoj tako i širom evropskog i američkog kontinenta. Već 1848. godine arhitekti D. Burton (1800—1881), R. Turner podižu Palm-house, staklenik zanimljive kompozicije dugačak 110 m. u parku Kew-Gardens na obali jezera. Kristalna palata podignuta u Münchenu godine pala je žrtvom požara 1934. godine.

Kako u građenju železnica, železničkih stanica tako i mostova engleski stručnjaci postali su učitelji drugih naroda na evropskom kopnu. Lančani most — Lánc-híd — podignut na Dunavu u Budim-pešti u razdoblju od 1840—1849. god. vrhunsko je postignuće nove tehnike u ovom delu Evrope s obzirom na dubinu rečnog dna i na raspon koji je trebalo savladati. Tek ovim mostom Pešta i Budim postali su u urbanističkom smislu Budimpešta. Most je delo engleskog inženjera. W. Clarka (1779—1853) i engleske industrije. Izgradnja ovog mosta inicijativom mađarskog državnika Széchenyia,

spada u doba kada se obrazovanje inženjera zadovoljavašo opštim konturama klasičnog znanja o arhitekturi i izražavanja preciznih osećaja kojim su se dopunjivali izvesni nedostatci tada još nedovljno obrađene teorije. Inženjer Clark je svoj rad izveo, po svoj prilici, u saradnji nekog ovećeg konstruktivnog biroa. Arhitektonski detalji pokazuju se samo u kamenoj arhitekturi stubova, sa dubokim plastičnim senkama, ali na svoj način usklađen sa izražajnim sredstvima linearno istanjenih železnih zatega. Naravno, linije lančanih zatega i konture stubišnih podupirača, ono što odlučuje, treba u potpunosti pripisati stvaralačkom duhu samog inženjera, stručnjaka za mostogradnju.

Do 1864. godine nastaje u Engleskoj izvestan zastoj u građenju novim materijalom. U bujnom procватu eklekticizma vodeća uloga u tehničkoj arhitekturi prelazi na francuske stručnjake. Značajno postignuće u pogledu oblikovanja prostora i smelosti u izvođenju železnih konstrukcija predstavljaju velike hale železničkih stanica. Od njih su pomena vredne: šiljasto-lučna hala stanice St. Pancras Station u Londonu sagradena od 1866—68. god. pod rukovodstvom inženjera Barlowa i Ordisha. Ova stanična hala ima raspon od 74 metra, dužinu od 224 i visinu od 31 metar, Zatim Paddington Station u Londonu, podignuta u godinama od 1852—54, inženjeri I. K. Brunel i Sir M. D. Wyatt; Trijunct Railway Station — Derby — podigli su u godinama 1839—41. R. Stephenson i Fr. Thompson. Građevinu svoje vrste u ukrasno primenjenoj konstrukciji gvožđa predstavlja kupolasta zgrada berze — Coal Exchange po zamisli J. B. Bunninga u razdoblju od 1846—49. g. Zastranjenje u sukobu stilskog shvatanja arhitekture i primene gvožđa kao novog materijala, dakle tehnike, predstavlja trobrodna zgrada muzeja u sklopu Univerziteta u Oxfordu (arhitekti Deane i Woodward, 1855—59. g.) u gotskom stilu oformljenog gvozdenog skeleta, šiljastih lukova i u snopove skupljenih stubova. Zgrada sa izgledom srednjovekovne kapele podignuta je uz pomoć Ruskina kao savezodavca.

#### TEHNIČKA ARHITEKTURA U FRANCUSKOJ

**Konstruktivna crta francuskog nasleđa; ustanove za održavanje tog kontinuiteta; od rogobatnih konstruktivnih elemenata do celinskih konstrukcija i metalnih struktura; značaj svetskih izložbi održanih u Parizu tokom druge polovine XIX veka; uzbuna francuske javnosti zbog podizanja Eiffelove kule; Eiffelovi racionalistički i funkcionalistički stavovi; značaj mašinske hale; značaj podizanja robnih kuća**

#### Opšte napomene:

Francuski arhitekti se već od srednjeg veka ističu sklonosću da razmišljaju o konstrukcijama, dakle u doba kada još nije postojala podvojenost u radu inženjera i arhitekta u građevinarstvu. Sve znanje i iskustvo negovalo se — ponekad i tajno — u mana-

stirima i zidarskim ložama Pronalazački duh francuskih graditelja nadmašio je gromadnost romanskih zidina i pretvorio ih na — čudesan način — u skelet od anonimnog mnoštva kamenog materijala ili opeke. I francuska renesansa i barok razlikuju se po svojoj konstruktivnosti od ostalih; ni eklekticizam nije mogao da taj smisao za konstrukcije potpuno zataji.

Pokušaj da se ustanovi kontinuirana konstruktivnost razvojne linije od V. Honnecourta, Ph. De l'Orma, Salomona de Cauxa, J. Rondeleta, J. H. Mansarda, A. Le Nôtra, G. Eiffela, F. Duterta (Cottancinea), E. Freyssineta, B. Lafaille, A Perreta itd. potvrđuje ovu tezu kao činjenicu.

Od početka daulističkog XIX veka razvoj arhitekture u Francuskoj ide dvojakim putem: putem kontinuiteta, što se tiče konstruktivnosti arhitekture, i diskontinuiteta u pogledu eklekticizma. Odgovarajuće ustanove brinu se i održavaju jedan i drugi pravac. Čuveno učilište „L'Ecole des beaux-arts“, osnovano 1806. godine, za vladavine Napoleona I, postaje i ostaje izvorište visokoparne „umetničke arhitekture“ i glavno uporište eklekticizma sve do današnjih dana. Konstruktivni pravac daljem razvoju građevinarstva u znak jedinstva života i potrebe daje „L'Ecole Polytechnic“, osnovana 1794—95. u doba francuske revolucije. Kanone izražene jezikom klasicizma i zadatke u pogledu postizanja reprezentativnosti javnih građevina propisuje L'Academie d'Architecture. Najzad, u strukturi događaja učestvuje i Comité des Arts et des Monuments, osnovan 1837. godine sa svrhom očuvanja starina, umetničkih spomenika i rukovođenja njihovom restauracijom.

Iz ovog kratkog osvrta na ustanove francuskog javnog života proizlazi da je prevaga bila uvek na strani institucija, čuvara stilskih tradicija u arhitekturi. Prema tome, sudar između eklekticizma i tehničke arhitekture bio je u toj zemlji neizbežan i žestok.

#### Razvoj od rogobatnih konstruktivnih delova do celinskih struktura

Konstruktivni pravac je značajan činilac svog doba. Krovna konstrukcija zgrade Théâtre Français dobija već 1786. godine krovno-železne elemente većeg stila po zamisli Victora Louisa (1755—1810), koji potvrđuju ispravnost ovog stava. Znameniti konstruktor, učenik arhitekta Soufflota, tehnički rukovodilac Pantheona u Parizu i graditelj njegove kupole, arhitekt J. B. Rondelet (1743—1827) ukazuje u svom spisu „Discours pour l'ouverture des cours de construction à l'école speciale d'architecture“ na nove metode izučavanja arhitekture sa naročitim osvrtom na potrebu da mladi arhitekti dobro prouče konstrukcije. Ostali tehnički naučni radovi Rondeletovi su: „La Science de la construction des édifices“, „Trait de l'arts de bâtir“; „Memoire sur la construction da la coupole“.

Arhitekt Th. I. Bellangé (1744—1818, rođio se i umro u Parizu) svojevremeno dvorski i vrtni arhitekt francuskog dvora inače jedva delatan posle revolucije, obnavlja u zajednici sa arhitektom Bru-

netom žitnicu Pariza koja je izgorela 1802. godine. Na zidanoj cilindričnoj osnovi raspona u prečniku od 32 m ovom prilikom već dolazi snažno do izražaja celovita konstrukcija kubeta od kovanog gvožđa i stakla. Daljem osvajanju raspona posredstvom gvozdenih krovnih konstrukcija doprinosi inženjer A. R. Polonceau — 1788—1847 — svojim veznim vešaljkama u ravni, jednostavnim i udvostrućenim do 32 metra. Pored konstruktivnog dejstva, ovim trouglastim sistemom vešaljki obogaćen je i likovni elemenat u arhitekturi, naročito kod vidljivih krovnih sistema. Krovna konstrukcija Galerie d'Orléans u železu i staklu poviše eklektički zidanih spratova — plan arhitekte P. Fr. L. Fontaina (1762. Pontoise, 1853. Pariz) — koja je bila u sastavu Palais Royal, porušena je 1936. g. U stvari predstavlja, u mešavini stilске arhitekture i savremenih konstrukcija, ono što se naziva „prelaznim oblicima“.

Inženjer E. Flachat — 1802—1872 — gradi 1837. godine prvu železnicu u Francuskoj unapređujući time i mostogradnju u toj zemlji. Inače, 1849. godine Flachat radi projekt, kao i Horeau, za zgradu „Grandes Halles“ primenjujući znalački vešaljke sistema Polonceau. Udruženim snagama Chibon i Ferd. Zorés pronalaze 1849. godine ekonomski profile T nosača od valjanog gvožđa. Od tog doba gradilišta se snabdevaju ovim veoma pogodnim predfabrikatom za upotrebu i dopunu T nosača. Nosače ovakve vrste ali od livenog gvožđa i nepodobne za opterećenje na pritisak i zatezanje predložio je još 1824. godine Th. Tredgold.

Svojim veleleptim konstrukcijama za lučno železne konstrukcije ovećih raspona hala, do 85 m, — nažalost neostvarenim — ističe se Hector Horeau (1801. Versailles — 1872. Pariz). Svoje obrazovanje Horeau je stekao u Parizu i na raznim putovanjima. Od 1829. godine živeo je povremeno u Lyonu i Londonu, no uglavnom u Parizu.

### Značaj arhitekte Henri Labrousta

U neminovnom sukobu istorijskih stilova i moderne tehnike učestvuje najzad i jedan arhitekt, Henri Labroust (1801 — Pariz, 1875. Fontainebleau). Svoje stručno obrazovanje Labroust je stekao u Parizu i Rimu. Vrativši se 1830. god. u Pariz, dolazi u sukob sa akademizmom zbog svojih naprednih nastojanja bitno protivrečnih oveštaloj rutini akademije, koju je našao nepromenjenu. Kao misaona glava on već razmišlja o tom sukobu i o ulozi arhitekture kao savremenog sredstva društvene aktivnosti. Njegovo pismo upućeno bratu 1830. god. iznosi o tome dosta zanimljivosti: „Šta imam da ti pišem o toj školi; programi njenih kurseva su uvek bili nezanimljivi i loše organizovani; đacima nedostaje entuzijazma. — I majstor ateljea iscrpljuje se u ništavnim naporima zbog ovakvih programa ...“

Načinio sam više nacrta u mnogočemu korisnih za vežbe; želim da ih naučim komponovati vrlo jednostavnim sredstvima. Njima je potrebno da vide pravac svoga rada od početka da bi izvesne njegove delove podesili prema važnosti koju treba s pravom da im se da. Zatim, objašnjavam im da solidnost zavisi više od načina na koji

se materijali međusobno povezuju nego od njih samih, i, čim se oni upoznaju sa prvim principima konstrukcije, govorim im da moraju iz same konstrukcije proizvesti ornamentaciju, koja je razumna i izražajna.

Često im ponavljam da umetnost ima sopstvenu snagu da sve učini lepim, ali insistiram na tome da oni uvide i to da **forma u arhitekturi mora biti podređena funkciji.**“

Ovim navodima Labroust se prikazuje kao čovek naročite vaspitne sposobnosti i preteča funkcionalne misli na tlu Evrope; on se takvim može s pravom smatrati. „Najzad, nadam se da sam se i sam snašao u sredini ovih mladih prijatelja koji su obazrivi i puni dobre volje i rešeni da produžuju stazom kojom zajedno napredujemo.“

Uprkos svom protivničkom stavu prema zvaničnom ukusu u arhitekturi, Labroustu je pošlo za rukom da u Parizu sagradi poneke značajne objekte i da njima unapredi stvar arhitekture. U tom gradu je u razdoblju od 1843—1850. godine sagradio zgradu biblioteke Saint Genèvieve — prekoputa Pantheona — u mešavini zidane ljuške spolja i gvozdene konstrukcije unutra. Takav odnos zidanog spoljašnjeg dela i unutrašnjeg železnog skeleta ovako je okarakterisan: Labroust je gvozdeni kostur zaronio u građevinu kao neku spravu u jedan sat. Masivno jezgro obodnih zidova još nije zahvaćeno nikakvom novinom i ostaje nedirnuto ali se u njega od prizemlja do vrha ugrađuje jedan sistem železnih elemenata: stubova, lukova, lučnih nosača krovne konstrukcije. U suprotnosti sa ovim novim izražajnim sredstvima arhitekture, masivni obodni stilovi rešeni su u eklektičkom stilu.

U zgradbi biblioteke Bibliothèque Nationale u Parizu, sagradene u razdoblju od 1857—1867. godine, Labroustu je već pošlo za rukom da usavrši svoj skeletni sistem železa i da postigne nov izraz pogotovu u nekim odeljenjima unutrašnjeg rešenja. Obodni zidovi su i ovde masivno zidani. Ali su zato u unutrašnjosti ostvarena maštovita i iznenađujuća prostorna rešenja strukturom novih konstruktivnih sklopova, podsklopova i prostih elemenata, te svrhovitim zadovoljavanjem postavljenog zadatka na jedan nov način kome još nije bilo uzora.

1852. godine inženjer V. Baltard (1805—1874) podiže u Parizu centralnu zgradu tržnice, na mestu starog objekta, u novoj konstrukciji gvožđa i stakla. Pri tome je koristio raniju neostvarenu konstruktivnu zamisao inženjera Flachata. Svoje iskustvo u gradnji železom Baltard primenjuje, u razdoblju od 1866—70. godine, pri podizanju crkve sv. Augustina u Parizu. Ova crkva ima vidljive železne stubove i kupolu iznutra, dok je spolja presvućena eklektičkim motivima renesanse. Arhitekt Rouhault podiže 1838. godine u sastavu Jardin des Plantes u Parizu zgradu oranžerije sa konstrukcijom od stakla i železa. Arhitekt J. I. Hittorff, poreklom iz Porajne, podiže 1860. godine dve hale severne stanice Pariza (Gare du Nord) sa lučnom konstrukcijom od železa. Sama stanična zgrada je zidana u eklektičkom stilu.

## EPOHA INŽENJERA EIFFELA

„Ova će konstrukcija stajati večito kao do-  
stignuće u umetnosti građenja modernih inže-  
njera u ovom veku industrije i nauke.“

Eiffelove reči na početku iz-  
gradnje njegove kule

### Značaj svetskih izložbi održanih u Parizu; Eiffelovo stvaranje, nje- govi racionalistički i funkcionalistički stavovi

Svi navedeni objekti tehničke arhitekture, kao i neki ovde nenavedeni, pripremili su tle za dolazak onako jakih stvaralačkih jedinki kao što je bio inženjer Eiffel. Opšti napredak i razvoj industrije čelika, brojne izložbe od svetskog značaja održane u Parizu u drugoj polovini prošlog veka doprineli su tome da prvenstvo u građenju metalom pređe na Francusku. Posle prve velike izložbe u Londonu — Grand Exhibition — koja je dala značajan doprinos u svetu novih predstava i postignuća, Pariz već 1856. preuzima vođstvo u prikazivanju materijalnih i duhovnih tekovina ljudskog stvaralaštva. U tu svrhu najčešće se koristi široko prostranstvo Marsovog polja i priobalje reke Sene. Od svih tih izložbi u sukobu tehnike i umetnosti, stilsko-dekorativnih iživljavanja buržoazije najvažniju ulogu je odigrala izložba priređena 1889. godine. Tom prilikom su između ostalog izgrađena dva objekta tehničke arhitekture: **Eiffelova kula i velika Mašinska hala**.

Opšti napad na dotadašnja dostignuća tehničke arhitekture i inženjerskih konstrukcija otpočinje svom žestinom prilikom projektovanja ove znamenite Eiffelove kule. Protiv organizatora izložbe napad su uperili predstavnici zvaničnog eklekticizma i svih vrsta umetnosti koji su se našli tada u Parizu. Plamenom protestu njihovom protiv iznakaženja ljubljenog grada pridružili su se i poneki naučenjaci, književnici i muzičari dramatizujući ovaj događaj rečima: „Mi književnici, slikari i arhitekti kao obožavaoci nasleđenih i neprikosnovenih lepota grada koji toliko ljubimo, ulažemo u ime francuskog ukusa protest protiv izgradnje ove nekorisne i monstruozne Eiffelove kule povodeći se duhom naše nacionalne umetnosti i istorije i istinski pobuđeni.“

Plameni protest upućen arhitektu M. Alphandu (prethodno glavnom saradniku senskog prefekta Haussmanna prilikom preduzetih radova i rekonstrukcije pariskih ulica), direktoru radova na podizanju izložbe a koji on srećom nije uvažio, potpisali su:

Ch. Gounod	E. Guillaume	L. de Lisle
CH. Garnier	A. Wolffs	Doumais
Vaudremier	A. Dumas	S. Prudhomme
V. Sardin	Fr. Cujpée	Delaunay
G. Y. Thomas	Guy de Maupassant	

Eiffelovo ime se sačuvalo, a imena nekih od potpisanih već je istorija bacila u zaborav.

Odgovor građevinskog inženjera na ovaj široko zasnovan protest veoma je zanimljiv, jer obaveštava današnja pokolenja o tome

koliko su njegova gledanja na lepo u saglasnosti sa današnjim shvatanjima. „Ja čvrsto verujem — veli on između ostalog — da će moja Eiffelova kula imati svoju osobenu leptu. Zar se istinski uslovi stabiliteta svih vremena ne slažu sa harmonijom? Svaka građevinska veština povodi se, kao principom, da glavni potezi građevinskih objekata odgovaraju u potpunosti svojoj nameni. Koji je osnovni kriterij za moju kulu? Njena sposobnost da odoli vetru. Pri tome ja tvrdim da će krivine kule, koje se shodno statičkim proračunima penju sa svojih baza na četiri uporišta sve do vrha u treperećoj slikovitosti kompozicije, izazvati utisak kod gledalaca snagom svoje lepote. Pa i kolosalnost, koja sama po sebi predstavlja jednu stvarnu činjenicu, povlači sobom izvesne čari.“

U odgovoru inž. Eiffela već se nagoveštavaju osnovna načela funkcionalizma, kojim su se konstruktori, za razliku od larpurlističkih eklektičara, rukovodili u svom stvaralaštву i naslućivanje nove estetike koja podleže promenama isto tako kao i svaka druga stvar u razvoju društva. Danas više нико ne sumnja u to da je Eiffel bio u pravu, a kolektivna monopolistička duša kulturne javnosti Francuske u zabludi. Prisni Eiffelovi saradnici na projektovanju i izvođenju kule bili su inženjeri M. Koechlin i E. Nougier i arhitekt Sauvestre, čiji se rad i učestvovanje u njemu ograničavao na dekorativne motive izrađene u čeliku, dakle na jedan sasvim nekoristan posao.

### Crtice iz života i rada A. G. Eiffela

Rodio se 1832. god. u Dijonu i umro 1923. god. u Parizu. Osim znamenite kule nazvane njegovim imenom, u krug velelepne civilizatorske delatnosti Eiffelove spadaju još i ostvarenja u oblasti mostogradnje. Njima on savlađuje vrletne razdaljine i otkriva nov estetski izraz smelim i lakim gvozdenim konstrukcijama. Kao vanredno talentovan inženjer i pronalazač ostvaruje arhitekturu dinamike. Njegove revolucionarne konstrukcije izvedene u želesu beleže ga kao modernog oblikotvorca, kakav je kasnije bio inženjer R. Maillart ostvarujući svoja dela u armiranom betonu.

Svoju delatnost inženjera-konstruktora Eiffel je otpočeo 1858. god. sa velelepnim gvozdenim konstrukcijama. Pri utemeljenju mostovskih stubaca koristi nove metode pomoću komprimiranog vazduha u kesonima. 1865. g. osniva Eiffel tvornicu za gradnju mostova u Levallois-Perretu. Izvodi pokretnu kupolu u Nici težine od 100.000 kg, koja se na specijalnim ležajima može okretati jednom rukom. Bio je u vezi sa osvajačima vazdušnog prostora Bleriotom, Pegueom, Voissym, braćom Wright i osnovao laboratoriju za aerodinamiku. Po njegovom projektu izrađena je i istočna stanica u Budimpešti (Keleti pályaudvar). Veliki broj železničkih i drugih mostova i viadukti potvrđuju znamenitu Eiffelovu civilizatorsku delatnost, kao: u Garabitu (1880—84), Douru (1875), Bordeauxu, Thonetu, Tardetu, Cubzacu, Portu, St. Flourku i po bivšim francuskim kolonijama (Indoneziji). Projektuje i izvodi paviljon Pariza na izložbi priređenoj 1875. godine.

U krugu velike izložbe priređene u Parizu 1889. god. arhitekt Ferdinand Dutert (1845. g. u Douaiu, 1906. g. u Parizu) u saradnji

sa konstruktorom Cottancinom podiže čuveni hol za mašine dug 420 m i širok 115 m bez zatega i obodnih zidova. Istiće se tanano izvijenim linijama i osvetljenjem unutrašnjosti sprovedenim pretežno odozgo. Bez posrednika konstrukcije se spuštaju pravo na svoje temelje. Hol je odstranjen 1910. godine. Ovo, jedno od najsnaznijih ostvarenja tehničke arhitekture ranijeg klasičnog stila čelika potvrđuje ujedno Poelzigovo mišljenje: „Sve tehničko, a time i svaka tehnička forma prolazna je. Čovek ih i sam bezobzirno razara čim prestanu da služe svojoj svrsi. Umetnička forma je večna i nju bez štete nije moguće uništiti. S njom nestaje iz sveta deo lepote proizašle iz ljubavi a ne iz razuma koji računa; njene sile dosežu do onog sveta. Međutim, tehničar, kako on to sam sa gorodošću izjavljuje, može skoro sa obe noge da stoji na zemlji i pripada ovom svetu.“

Najavljen je uklanjanje i Eiffelove kule za 1980. godinu posle manje od sto godina njenog postojanja. Estetičari su uvek tvrdili da je ona: „grdoban metalni dimnjak koji ruži parisko nebo i udi umetničkom glasu francuske arhitekture.“ Praktičari su za njeno uklanjanje zbog troška od 30 miliona franaka potrebnog za zaštitno bojadisanje u godini dana; to iznosi više nego što ona privređuje. Ukupni građevinski utrošak od 7,800.000 nekadašnjih franaka biće delimično nadoknađen gvožđem u težini od 7.000 tona.

Naravno, niko ne pomišlja — osim futurista — da bi trebalo ukloniti Partenon sa Akropolja, iako se nalazi vekovima u trošnom stanju.

### Podizanje robnih kuća

U dodiru tehnike sa ekonomskim i društvenim faktorima života važno mesto zauzima u Francuskoj izgradnja robnih kuća, poseban tip po sadržaju novodopskih građevina kojima se kroz duži period vremena pomoću novog materijala gvožđa i stakla, tražio odgovarajući oblik i arhitektonski izraz. Prvu robnu kuću u Parizu „Grands Magazines du Louvre“ osnovao je preduzimljivi Bausicaout 1855. godine po planovima arhitekata Chaucharda i Hériota. Ova robna kuća u to doba zauzimala je samo prizemne prostorije istovremenog hotela pokraj Louvrea u ulici Rue de Rivoli.

Sačuvavši spolja prvobitni izgled hotela, dolazi do znatnih izmena uzastopnim adaptacijama pri čemu je korišćen i nov građevinski materijal. Značajan napredak predstavlja podizanje robne kuće „Au Bon Marché“ 1876. god. po planovima inž. Eiffela i arhitekte L. Ch. Boileaua (rođio se 1837. g. Pariz, umro u istom gradu). Bio je takođe jedan od prvih pobornika železnih konstrukcija u Francuskoj. Unutrašnjost ove robne kuće od gvožđa i stakla već u priličnoj meri zadovoljava sve ono što se u pogledu osvetljavanja izložbenih predmeta, kretanja posetilaca i estetskog izgleda očekuje od upotrebe novih materijala. Prvi projekt za ovu zgradu izradio je arhitekt Laplanche. Zahvaljujući povoljnim građevinskim propisima neozidane železne konstrukcije dolazi u Francuskoj sve više do izražaja kako u interjeru tako i na izgledu fasada. Dok se ispočetka građevine ove vrste pojavljiju u sastavu zidanih masa, u toku

razvoja sve više i više preovlađuje u arhitekturi robnih kuća železni kostur i staklene površine, a zidane mase nestaju.

Robna kuća, novogradnja na mestu stare i izgorele, zvane „Printemps“ iz 1881. godine od arhitekta P. Sédille-a (1836—1900) ističe se velikim staklenim krovom nad prostranom centralnom dvoranom. Spoljne fasade su, međutim, uvek izvesna mešavina kamene arhitekture i ovećih staklenih površina, kao i poznja njena proširenja od arh. R. Bineta.

Robna kuća „Le Samaritain“ od arh. Jourdina, podignuta 1909. godine ne pokazuje više nikakve zidane delove, već čistu arhitekturu gvožđa i stakla, ukrašenu doduše nepotrebnom ornamentikom po ukusu neke pariske secesije, kao uostalom i sve ranije robne kuće. „Bazar de la Rue de Renné“, zgrada ovećih dimenzija, već je u potpunosti arhitektura gvožđa i stakla, ali sa izvesnim ukrasnim dekoracijama. Od ostalih robnih kuća pomena su vredne: Lafayette, Dufayes i druge.

Iz sličnih iskustava, stečenih postepeno i na građevinskim objektima, može se sagledati osnovica nove estetike i životnog oblika. Ova su saznanja bila suprotna neodgovornom, zvaničnom, antisocijalnom, iako uopšte primjenjenom podražavanju istorijskih stilova, koje je kroz stvaralaštvo prošlih vekova ispunjavalo sve prosvećene krajeve sveta. Zabluda čitavih pokolenja kao društveni nesporazum predstavlja kočnicu za oslobođanje novih stvaralačkih snaga na polju arhitekture i za osobene čovekove aktivnosti u prostoru.

### AMERIKA

**Razvoj oblakodera; skeletna konstrukcija; od Richardsona do Sullivana; značaj čikaške škole; doprinos Amerike razvoju tehnike i mehanizacije; gvožđe-čelik-armirani beton**

Amerika koja je poletno primila tekovine mašinske industrijalizacije Evrope, ubrzo je pokazala uticaj novog građevinskog materijala — gvožđa i čelika — na arhitekturu. Kao što je bilo napomenuto, ona je kod izgradnje univerzitetskih gradova pošla već početkom XIX veka u širinu, zatim u drugoj polovini istog veka snažno uvis izgradnjom robnih kuća i poslovnih zgrada. Ta težnja za osvajanjem prostora uvis dala je povoda postanku metalnih skelet-gradnji sagrađenih putem suve montaže. Skelet-gradnja je obogatila strukturalnu kompoziciju arhitekture, pored već postojećih tekovina tehničke arhitekture, kao što su: velike konstrukcije hala, lučne, rešetkaste i viseće konstrukcije mostova pronađene već ranije na duhovnom poprištu starog veka. Nova struktura pruža mogućnost za stvaranje novih oblika i novih organskih sklopova; sa prostornim elementima sakupljenim na jednom mestu pod jednim krovom u većem mnoštvu. I Eiffelova kula je montažna skelet-gradnja — monument-kolos, ali otvoren, bez spoljnog zidnog platna i unutrašnje prostorne raspodele. Ostvarenju ovog praktičnog zadatka posvetili su se inženjeri Severne Amerike još pre uvođenja

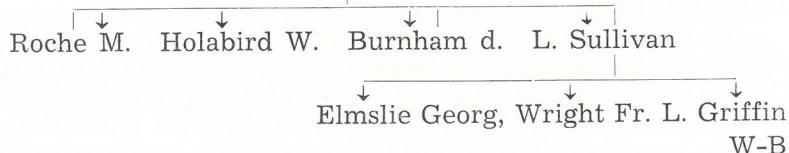
skeletnih konstrukcija u težnji da se pod jednim krovom, na maloj osnovi, smesti mnoštvo prostorija iste ili srodne namene, sa mogućnošću neposrednog međusobnog sporazumevanja i ličnog ophođenja. Tako se sa gradnjem srednje visine prešlo potpuno na visoke gradnje, sa ovih, zatim, na kule i oblakodere. Sa gradnjom uvis uporedno su isli primena vatrostalnih konstrukcija i uvođenje dizalica, najpre hidrauličkih a zatim električnih za hitno obavljanje saobraćaja u vertikalnom pravcu, kao i razni tehnički pronalasci.

Razvojna nit napredne arhitektonske misli  
u Severnoj Americi

Bogardus James 1800—1874.

↓  
Richardson Henry Hobson 1838—1886.

William Le Baron Jenney 1832—1907.



Zahvaljujući naporima čikaške škole postignuto je uključivanje savremene tehnike i mehanizacije u privredni i umetnički život društva; sa ovim procesom stvara se tehnički mentalitet ljudi u novom svetu. Tehnika se najpre udružuje sa stilskim težnjama, zatim se uvodi — zaslugom čikaške škole — jedinstvo tehnike i umetnosti da bi njihovim razdvajanjem došlo ponovo do njihove podvojenosti i do onoga što je Le Courbusier na početku svog rada izjavio: „Učite od američkih inženjera i čuvajte se američkih arhitekata“.

Dualistički duh u zajedničkoj primeni livenog gvožđa i stakla i stilskih motiva izražava Bogardus svojim praktičnim radom i pisanim stavovima. U knjizi iz 1858. godine izdatoj u New Yorku pod naslovom „Cast Iron Buildings; Their Construction and Advantages, by James Bogardus“, autor o sebi piše u trećem licu: „Gospodin Bogardus je prvi prihvatio ideju o takmičenju (bogat arhitektonski crtež starih vremena) u moderno doba pomoću livenog gvožđa“.

**Robna kuća „Herpers i braća“** iz 1854. godine u ulici Pearl Street — New York: spoljni zid je pretvoren skoro sasvim u staklenu fasadu kombinacijom ovećih raspona stakla i gvozdenih stubova i lukova u stilu venecijanske renesanse.

U navedenoj knjizi Bogardus — časovničar na početku svoje karijere — navodi i ovo: „G. Bogardus čvrsto veruje da su nastale potrebe iziskivale od njega da izgradi stambenu zgradu pre nego fabriku (na ovaj metod) i da bi ona sada postala popularna zbog samog svog cilja isto toliko koliko i zbog spratova“. On ih je projektovao uistinu tako: „Ako bi se uklonio veći deo njihove gvozdene konstrukcije... ili ako bi se one nasilno razarale... ostale bi ipak čvrste“.

Bogardus je dao zanimljiv projekt za svetsku izložbu održanu u New Yorku 1853. godine velikom dvoranom od 200 stopa u prečniku i kulom visokom 300 stopa. Za transport ljudi predviđeo je prvi put elevatore-dizalice. Strukturalni sistem: liveno gvožđe i staklo sa stilski oformljenim arhitravama i stubovima.

### Henry Hobson Richardson

Američki arhitekt Henry Hobson Richardson (1835. St. James-Lusitanija, 1886. Boston) predstavlja neku prelaznu fazu u razvoju čikaške škole od blokovskih građevina do oblakodera kao velikih volumena savladanih u jednu celinu. Znamenita je i njegova zgrada Marshall Field Wholesale Store (velikoprodajna prodavnica i stavariste Marshall Field) podignuta 1855. godine; sedmospratni blokovski masiv od bunjastog kamena naslaganog vodoravno, odnosno segmentno lučno u lukovima. Smatra se da je produžio američke tradicije sa masivnim obodnim zidovima, a novo je to što je prozorima dao veću ulogu nego što je to dotada bio slučaj, a spoljni izgled postigao bez stilskih prisećanja na bilo šta ranije. Unutrašnja struktura zgrade još je masivna. Arhitektonski izraz je dat sopstvenim jezikom.

Najpre student u Harvardu, Richardson se do 1859. godine nalazi na studijama u Parizu u školi L'Ecole des Beaux-Arts. Uticaj su na njega vršili Viollet-le-Duc i Labroust. Od 1866. živi u New Yorku, a od 1878. u Bostonu. Vršio je veliki uticaj na druge američke arhitekte. Velemajstor američkog eklekticizma Mc. Kim bio je između ostalih njegov učenik.

Nastrojen najpre romantičarski, ima protivnički stav prema klasici i uticaju mašina u prvom periodu svoje delatnosti. Tek pred kraj svog života, oko 1880. godine priključuje se skupini čikaških arhitekata i njihovim naporima oko podizanja visokih objekata, a u Kaliforniji podiže vile — Cape Cod — prihvatajući lokalne elemente poljskih kuća i prekidajući sa uvezenom tradicijom.

U novoromanskom stilu u prvom periodu svoje romantične zanesenosti diže zgrade gradske štamparije i biblioteke u gradovima: Woburn, New Easton, Quincy, Cambridge, Burlington i Maden. 1878. godine podiže jedan od objekata u Harvardu: Sever Hall.

### William Le Baron Jenney — rodonačelnik Čikaške škole (1832—1907)

Arhitekt Sullivan koji je bio u Jenneyovom ateljeu opisuje ga više kao poznavaoča stvari nego kao arhitekta. To je otuda što je on kao najbolji vaspitanik Shermanovog tehničkog korpusa i slušalač Ecole Polytechnique i Ecole Centrale u Parizu bio više inženjer nego arhitekt, a samim tim neopterećen formalističkom naukom bozarovske arhitekture. Njegovom racionalističkom biću nije ležala primena ornamenta i ukoliko ga je koristio, taj posao — ustvari nekorisna rabota — prepuštao je nemačkim stručnjacima u svom birou. Stilski ostaci i drugi dekorativni detalji skoro se i gube na njegovim zgradama, u kojima preovlađuju metalni skeletni sistem, bar pred

očima današnjih ljudi. Kontinuirani elementi skeletnog kaveza već imaju kod njega svoju marku, koja sobom nosi i one ukrasne elemente od mnogo manje uloge, nepotrebno individualiziranje pojedinih skeletnih delova (stilski završetak vertikalnih skeletnih delova i oblika korintskih i drugih glavica itd.). Arhitektonsko obeležje skeletnog sistema i pored toga nadvlađuje ove formalistički primenjene tektonske motive njegove arhitekture.

Jenney je bio arhitekt svog doba, na svom mestu u svakom pogledu. Otvorio je put istinskom savremenom načinu građenja, arhitektonskom izrazu i novom stilu vezanom za razvitak metalurgije u SAD. Posle izvesnih delimičnih opita (zidani obodni zidovi i stubovi, unutrašnja konstrukcija od standardnih stubova u live-nom gvožđu — prvi Leiter Building u Čikagu iz 1879.) on dospeva svojim konstrukcijama do integralnih metalnih celina. (Domaće osiguravajuće društvo, 1884—85, Home Insurance Company) a u drugim zgradama — Leiter Building iz 1889. i Manhattan Building 1891. već je skelet odlučujući faktor. Jenney se s pravom može smatrati prvim tvorcem skeletnih građevina u metalu.

Jenneyeva strukturalna misao i ako ne odmah, ipak je učinila svoje da se na osnovu nje obrazuje Čikaška škola arhitekture sa svim svojim karakteristikama. Već 1889. godine posle podizanja Domaćeg osiguravajućeg društva (Home Insurance Company) udruženi arhitekti Holabird i Root grade dvanaestospratnu skeletnu građevinu zvanu Tacoma Building. Za čikaške prilike karakteristično je da je ova zgrada srušena već 1929. godine. Druga udružena dvojica Burnham i Root podižu zgradu od masivne građe zvanu Monadnock Block — arh. Root je nazvao: Džambo — velika nezgrapna životinja.

Burnham i Root podižu prekoputa ove zgrade 1891. godine „Veliki severni hotel“ („Great Northern Hotel“) a tri godine kasnije, nešto dalje, zgradu Marguette Building, koja se ističe srazmernošću svog obima i jednostavnosću po celoj širini razvijenih prozorskih okana.

### Karakteristike Čikaške škole

- a. Novi materijali, novi konstruktivni elementi, metalni skeleti — kvalitetni do stepena struktura,
- b. novi načini utemeljenja s obzirom na karakter zemljista koje nije od granitnog bloka kao pod Manhattanom; lebdeći temelj,
- c. prozor postaje sastavni deo postignutog arhitektonskog izraza; prozori svrstani u horizontalne nizove,
- d. ostvaren je tip modernih poslovnih i administrativnih i robnih kuća pošto je prevaljen put od masivnih blokova do kula — oblakodera,
- e. postignut je nov arhitektonski izraz nošen skeletnom strukturom zgrade,
- f. provera ornamentalnosti i bezornamentalnosti zgrade čikaškog tipa — u težnji za čistim oblicima,
- g. uveden je niz pratećih tehničkih izuma i pronađazaka.

Čikaška škola je izvršila za srazmerno kratko vreme preobražaj grada Čikaga, izgrađenog pre toga pretežno od drvenih zgrada a uništenog prilikom velikog požara. Izvanredna snaga geofizičkog položaja delovala je na njegovu fantastičnu izgradnju. Osvajanje prostora uvis postalo je zadatak dana. Našao se na okupu sloj vanredno preduzimljivih ljudi i naredbodavaca. To sve skupa sačinjava oprugu Čikaške škole, koja izumire pred kraj stoteća, pošto je podigla ogroman broj zgrada novog tipa, potisnuta plimom eklektičkog ukusa uvezenog iz Evrope. Izazvano je kontradiktorno stanje za koje je Le Corbusier kasnije, u periodu svog purističkog učenja izjavio: „Učite od američkih inženjera, izbegavajte američke arhitekte“.

Konstrukcije zidane srazmerno visini zgrade postižu u prizemlju, a još više u podrumima ogromne debljine, koja ide i do 5 metara, tj. krajnju granicu upotrebljivosti. Skelet zgrade Home Insurance Building od livenih gvozdenih stubova sa železnim traversama popreko na donjem zidanom delu na tri sprata, još je predstavlja ustvari „tektonski stari vek“ gvozdenih konstrukcija.

Najznačajniji, a ujedno i najuzbudljiviji opis borbe oko savladavanja svih teškoća pred kojima su stajali čikaški arhitekti pruža u autobiografiji H. Sullivan, u poglavljju „Chicago retrospektivno“ (ovaj opis prikazan je u knjizi Savremena arhitektura — 2 Pobornici).

### New York

1859. godine postavljen je u ovom gradu šestospratni hotel Fifth Avenue Hotel kao senzacija dana, a 1868. godine jedna robna kuća iste visine. John A. Roebling podiže viseci most nad Niagaram 1862. godine (Suspension Bridge). Pod uticajem Čikaške škole otpočinje i New York sa gradnjom visokih zgrada primenom skeletnog sistema. Uporedo sa osvajanjem visina ide i primena hidrauličkih dizalica i sve češća primena vatrostalnih materijala. Od tog doba Amerika postaje zemlja svestranog proučavanja problematike oblakodera. Jedva da ima namene — od univerziteta do hotela, bolnica i telefonskih centrala — koja u ovom tipu zgrada nije bila ispitana, ili tehničkog izuma koji kod izgradnje i opreme ovih džinovskih objekata nije uzet u obzir. Po svom plastičnom sklopu oblakoderi dobijaju u smislenom sklopu grada pravi „makrourbanistički“ značaj. U njima istovremeno radi više hiljada ljudi, koji napuštajući jednovremeno mesto zaposlenja, izazivaju zakrčenje saobraćaja u uskim ulicama New Yorka.

Prema statističkim podacima broj oblakodera iznad 20 spratova iznosio je 1930. godine 190 u New Yorku, 65 u Chicagu, 22 u Philadelphia. No, od tog doba izgrađeni su u većem broju novi znameniti oblakoderi, kao na primer, Rockefellerov centar 1938. god. u New Yorku itd. U južnoj Americi ima 103 m. visok hotel na 20 spratova od armiranog betona, Madrid 89. m, Antwerpen 87,20 m visok oblakoder od čeličnog kostura. Zgrada administracije u Zlinu (ČSR) na 16 spratova ima visinu od 72 m, nebotičnik u Ljubljani 60,85 m a palata Albanije u Beogradu 56 m.

Najviši oblakoder, zvanična zgrada njujorške države — Empire State Building — ima visinu od 382 m nad terenom sa stožerom na vrhu i ukupno 102 sprata. Celokupna površinska zapremina zgrade iznosi 1.000.000 kubnih metara. Za skelet je utrošeno 60.000 tona čelika. U takmičenju sa ostalim svetom i sovjetski arhitekti dižu oblakodere, kao što dokazuje zgrada Centrosojuza i drugih objekata, izraza snage u prodiranju prema visinama a u svrhu da se izvaja makrourbanistička fizionomija Moskve, glavnog grada Sovjeta.

### NEMAČKA

„Inženjerska veština i arhitektonsko umijeće treba po mogućnosti da se sjedine u jednoj ličnosti.“

Nemačke zemlje su pravovremeno prihvatile principe i prenućstva mašinske industrijalizacije i pristupile neposredno iza Engleske i Francuske izgradnji železničke mreže, saobraćajnih objekata kao: mostova, staničnih halja i drugih industrijskih zgrada, otvarajući put inženjerstvu, a njihovim kvalitetom i tehničkoj arhitekturi. Posle više od pola veka temeljnog i marljivog rada vladalo je pri kraju prošlog stoljeća prilično iskristalisanje mišljenje o uticaju novog materijala i novog metoda rada u arhitekturi, kao što se to vidi iz knjige: *Die Kunst des XIX Jahrhunderts, ihre Ziele und Thaten* iz pera arhitekta dr Corneliusa Gurlitta, dvorskog savetnika i profesora dresdenske visoke škole, tada već čuvenog istraživača baroka, rokokoa i drugih pitanja iz oblasti arhitekture. Iako je knjižno tržište u to doba bilo snabdeveno sa bezbroj izdanja iz oblasti arhitekture, pošlo je tek njemu za rukom da pruži jedan uistini sadržajan prikaz razvoja arhitekture u nemačkim zemljama. Na jedan objektivan i sistematski sređen način nemački profesor je prikazao vladajuće pravce kroz čitav XIX vek. U poglavljiju: „Capitel über stilistischen Fragen des Eisenbaues“ protivnicima ovog novog građevinskog materijala arh. Gurlitt odgovara između ostalog na ovaj način:

„Po mom shvatanju, ovakvo stanovište je danas već prevaziđeno ne samo novim načinima primene železa u građevinarstvu već i usled izmene naših odnosa prema građevinama; ovo se, doduše, ne da dokazati, već samo potvrditi i to pre svega ne samo na osnovu mojih zapažanja nego i svih onih koji se po liniji estetskih postavki upravljaju beskrajnom osećajnošću. Pre svega, meni se čini, da je utisak neverovatnosti što ga probudi železna konstrukcija svojom trajnošću, sasvim iščileo. Ja sam više puta i svugde nailazio i kod nestručnjaka a ne samo kod upućenih, u svim slučajevima teških železnih konstrukcija na nelagodnosti zbog njihove težine. Kao što se Egipćanin stare epohe morao navikavati na to da jedna korintska glava može da nosi teret jedne kamene grede i da ona uprkos svojoj vitkosti odoleva sa sigurnošću, kao što je neimar romanike imao osećaj nelagodnosti ispočetka pred gotskim građevinama — a to je imao isto tako i onaj klasično obrazovani pojedi-

nac — pa prema tome, ova sumnja treba da se iskoreni prostim navikavanjem na novo. Kao što vitki potpornjak na kome smo već poznali da je od železa, ne deluje na nas više moderno ni uznemirujuće. Traženje da železo kao takvo treba da ostane vidljivo na građevini a ne onako sakriveno kao što je bilo ranije, olakšava ovaj prelaz. Tako mi osećamo sasvim drukčije nego naši očevi.“

„Kod stupanja u neku veliku dvoranu sagrađenu od gvožđa primećivao sam na sebi i na drugima jedno jasno umetničko uzbudjenje; tamo vlada potpuna jasnoća i vrednost pojedinih delova koji se ukrštavaju, a linije lišene svoje telesnosti gube, uprkos mnogostrukoj jednakosti njihovog sklopa, onu pomenutost koja bi mogla da izazove zbrku; one se mogu sagledati dovoljno jasno i deluju mirno.“

Prema tome, ne radi se o pitanju: kako da obrađujemo železo da bi odgovaralo našoj osećajnosti već o nečem drugom mnogo važnijem: kako da obrazujemo našu osećajnost da bi ona odgovarala železu.“

Savez udruženja nemačkih arhitekata i inženjera već od 1907. godine postavlja pitanje u duhu novih vremena:

„Koji su putevi prokrčeni da bi kod građevinskih inženjera estetski obziri dolazili na višem stupnju do izražaja nego dosada? Već se otklanja svaka bitna razlika između inženjerskih građevina i visokih gradnja što se tiče njihovog dobrog oblikovanja i delovanja.“

Oko treba da se školuje: za svako podsvesno statičko osećanje forme bez čega ne može ni inženjer da prođe uprkos računskim metodama koje se stalno i uvek usavršavaju“... Naglašava se „Da estetičko zadovljavanje u ostvarenju inženjera leži u izričitoj celishodnosti i da mera zadovoljenja zavisi od razumevanja posmatrača za funkcije pojedinih delova građevinskog objekta“.

Pozamašan broj tehničkih građevina svih vrsta potvrđuje uspeh ovakvog sagledavanja stvari u Nemačkoj. Prema tome, i pod ovakvim okolnostima nije za tu zemlju neobično što je Peter Behrens, jedan od pobornika savremene arhitekture postao već oko 1908. godine glavni tehnički rukovodilac moćnog industrijskog preduzeća AEG na čelu jednog čitavog tehničkog stožera.

Od ranijih objekata tu je Glaspalast u Münchenu podignut u kombinaciji gvožđa, stakla i kamena po planovima Augustina Voita (1801—71) iz 1854. godine i zgrada Dianabade u Beču, podignuta u razdoblju od 1841—43. godine po planovima Karla Etzela, sa tananim prozračnim krovom, lučnog oblika prema unutrašnjosti, podužni balkoni na gvozdenim konzolama.

## RAZVOJ I KRETANJE SAVREMENE ARHITEKTONSKE MISLI

**Savremeni pravci u arhitekturi; obrada likovnih problema; obrada tehničkih problema; povećan opseg sadržaja; težnja ka sintezi; primiranje vantehničkih elemenata života**

Razvoj arhitektonske misli dostigao je još u doba prvog izdanja ove knjige onaj stepen sazrevanja na kome već sve stvari dobijaju svoje jasne konture a time i izvestan lik koji se može sagledati i protumačiti ne kao neka prazna ljuštura, nego kao sadržajno puna posuda iz riznice ljudske stvaralačke misli. Nastalo stanje objašnjava se ovako: „S obzirom na trenutni razvoj u našoj arhitekturi i na ponovnu trku u izgradnju do koje će pre ili posle opet doći, jedan opšti obuhvatni prikaz pristupačan stručnim i nestručnim licima, ne može u ovom momentu da promaši svoj konstruktivni doprinos opštem razumevanju stvari građevinarstva. Mnogi pravci u arhitekturi predstavljaju istoimene pokrete i na polju drugih umetnosti pa čak i u književnosti. U ovom kratkom prikazu ograničava se na misaone pokrete samo po njihovom značaju za razvoj savremene arhitekture, kako su se oni odražavali na izdelavanju moderne arhitektonske misli i osećanju prostornosti. Savremena arhitektura postaje realna umetnost, privlačna za svakog i za svako društvo koje planski misli i dela konstruktivno.“

Uporednim proučavanjem pokreta secesije i jugendstila kao i svih „izama“ koji su se za poslednjih šest decenija redali i uticali na razvoj arhitektonske misli i bili manje ili više nosioci ponekajne komponente, neophodne da se u celosti sazda zdanje savremene arhitekture, može se steći uvid kao i ubedjenje na osnovu dosad izvršenog teorijskog rada i već ostvarenih dela, da je pitanje izgradnje objekata i naselja u dovoljnoj meri zaokrugljena stvar za odlučan i nedvosmislen polazak u buduću izgradnju društva u granicama koje sobom povlači domet arhitekture. Treba samo proniknuti u veličinu te arhitektonske misli izdelane kroz šest decenija — jer je ona u međuvremenu postala zaista veličajna — priljubiti se uz nju, ravnati se prema njenim otkrićima i koristiti ih. Svi moderni teoretski pravci zajedno, poneka od stvarnih dostignuća savremene arhitekture, sklad teorije i prakse sačinjavaju već snažnu crtu jedne organske celine koja se kreće u pravcu svog daljeg usavršavanja. Ova organska celovitost kao naročita odlika savremene arhitekture predstavlja ujedno simbol jedne velike društvene misli; konačna

razrada arhitektonske teorije, njeno bogaćenje kao i praktično provođenje u delo — pod pretpostavkom te sagledane simbolike korisnosti — nije više izvan dohvata ruke, pa našla se ona pred rešavanjem bilo kakvog problema sadašnjice ili skore i dalje budućnosti (u urbanizmu i regionalnom planiranju). Teorijski prečišćena i izvedenim delima proverena savremena arhitektura, oslanjajući se već na dovoljan broj uspelih objekata na svim kontinentima sveta, dobija, van svake sumnje, snagu jedne ubedljive činjenice pred kojom može svaka dosadašnja sumnjičavost društva da se pretvori u svoju suprotnost: u poverenje i najzbiljskiji objekt društvene volje (ona je za arhitekte najprisniji subjekt). Ciljevi i domet savremene arhitekture teorijski i praktično već se jasno ocrtavaju u očima svakog naprednog stručnjaka, no sredstva potrebna za ispunjavanje tog cilja nisu još svugde jednako uočljiva i dostizna. Prvi zadatak koji je na vidiku tiče se teorijskog i praktičkog sposobljavanja arhitekata i svih njihovih pomagača: graditelja, koprojektanata, zanatlija tvorničkih i drugih proizvođača da bi se ovladalo savremenim metodama građenja, shodno stepenu razvoja na kome se nalaze tehnička, materijalna, duhovna kultura izvesne društvene sredine i njeno zakonodavstvo (lišeno prevlasti birokratije). Uobličavanje saradničke volje tehničkih ljudi samo je preduslov za pridobijanje celokupne društvene volje. Ta je društvena volja u dovoljnoj meri izražena već i danas (pisano pre trinaest godina) u mnogim područjima ljudskog delanja ali još ne pokazuje svugde sigurne znake postajanja i buđenja u korist savremene, uistinu univerzalne arhitekture. Taj nedostatak ne omogućava da se u svemu proizvede svi novih oblika i moderno izdelanih predstava, to jest arhitekture, kao što je prošli vek stvorio grandiozni svet inženjerstva.

Od tога doba, za ovih petnaestak godina mnogo što šta se izmelo. Savremena arhitektura se usvaja — čak i u Sovjetskom savezu — ali u mnogo slučajeva prebrzo i nekritički. Sada se već postavlja drugi jedan zahtev: **tačno razlikovanje koja je savremena arhitektura dobra, a koja je samo modernistička i po kvalitetu nezadovoljavajuća**.

Po oblikovnoj fiziognomičkoj strani problem arhitekture rešavaju:

### A. Secesija i jugendstil

Secesija i jugendstil su na dovoljno razgovetan način dokazali dotrajalost istoricizma u svim vidovima eklekticizma, zamenujući raznorodne, heterogene i u svakom slučaju iživele dekorativne motive originalnim jedinstvom ornamentalnih oblika. Ornament ma da nov, još uvek se smatra sastavnim delom građevine i glavnom oznakom stila. Secesija i jugendstil su uz to, na svoj način, unapredili izobražavanje osnova, preseka i fasada, doterujući ih na viši stepen tehničkog izražavanja. Poneki od njihovih pristalica nazreli su u teoriji nove vrednosti od nemale važnosti i za kasnije pravce. „Krajnje tačno poimanje i ispunjavanje svrhe do najmanjeg detalja“, jedan od O. Wagnerovih zaključaka o suštini arhitekture,

predstavlja postavku srodnu sa osnovnim učenjem kasnijeg funkcionalizma i još strožeg konstruktivizma. Heterogenost eklekticizma secesija zamenjuje homogenim stilom zasnovanim na novim dekonstruktivnim motivima.

### B. Kubizam

Kako su ga prihvatali holandski umetnici od Francuza, kubizam već prodire stvarnije u rešavanje oblikovnog dela arhitekture, u samo jezgro kompozicije ne prezajuci ni od apstraktnih razmišljanja. Zahvaljujući tome otkriva se osnovni problem, matični oblik svake prostorne zamisli, svake građevine. Kao stvar istraživanja prostora, prostornih pojava i plastika u njemu, kubizam njihovu neobičnu izražajnu moć više ne pušta iz vida, a ne puštaju više ni kasniji pravci. Apstraktne razmišljanja urodila su iznenadujućim i vrednim otkrićima, suprotnim dekorativizmu i primeni ornamenta. Prapočetni elementi arhitekture, tačke, ivice-linije, površine, mase i njihova plastičnost kao i boje na njima — u vidu bojenih plastičnih pojava — apsolutne arhitektonike — dobijaju, shodno novom materijalu od koga su zamišljeni i načinjeni, nove izražajne mogućnosti, nov izražajni jezik. Prapočetni elementi arhitekture dovode se u međusobne odnose po zakonu kompozicije. U vezi postignutih odnosa između pojedinih plastičnih vrednosti govorilo se čak i o „eurhymički muzikalnom“ u prostoru. Arhitektonsko delo počinje da deluje onim što ono u stvari jeste: plastično telo razastrto u prostoru. Otkriva se statičko-aritmetička harmonija kao vid jedne vrste duhovne veze i spone između osnovnih sastavnih elemenata zgrade. Ta plastika još nije dinamična i oblikovna do stepena savršene prostornosti, naročito što se tiče unutrašnjeg rasporeda, niti je sklop funkcionalno rešenih spoljašnjih i unutrašnjih delova te dobivene arhitektonike. Ali, kubizam prečišćava i način tehničkog prikazivanja, stil crtanja. On je tek u potrazi za krajnjom istinitošću arhitekture vezane za jednu epohu. Pristupa njenom rešavanju stvarnije i pronalazi jednu od krupnih stvarnosti: izražajnu moć matičnih oblika, tj. plastičnost pojava u prostoru. Na taj način priprema put purizmu — preko neoplastike — i objektivizmu. Kubistička arhitektura je bezornamentalna, ali se nije oslobođila nekih elemenata sitnije arhitektonske plastike, doduše kubistički shvaćene.

### C. Neoplastika

Neoplastika je slikarski izum grupe „Stijl“. Prevedena na jezik arhitekture nastoji da plastičnost građevinskih elemenata u prostoru stepenuje bojenim kvalitetima. Na taj se način još bolje razlikuje uloga prvog, drugog i trećeg plana u prostoru. Bojeni kvaliteti mogu biti dati od prirode, naknadnim bojenjem ili preko tvoričke proizvodnje. Dakle boje mogu biti prirodne, urodene, industrijski uklopljene ili naknadno nanesene. Neoplastika, osim toga, razlikuje izvesne kategorije boja i njihovu komplementarnost.

### D. Objektivizam

Objektivizam se odnosi na ono stvarno i istinito u arhitekturi i kao rukovodno načelo arhitektovog delanja kritičkom primenom materijala i tehničkih delanja. U tom utrkivanju da se savremeni materijali i novi izumi primene u što većoj količini i što upadljivije kako u spoljašnjoj tako i unutrašnjoj arhitekturi dovelo je mnoge arhitekte do modernističkog formalizma. Objektivizam je kritičko obuzdavanje svake modernističke preteranosti i time je krčio put funkcionalizmu. Već je Loos ukazivao na postupke onih arhitekata koji modernost neke fasade mere prema kvadratnim metrima upotrebljenog stakla.

### E. Ekspresionizam

Ekspresija je suprotna zaokupljenost stvaralačkog duha karakteru impresije. Ekspresija je izraz, izražavanje koje svoje polazište ima u dubinama stvaraoceve osećajnosti, a ova u moći njegove mašte. Umetnost i umetničko sagledavanje pojava ukoliko za svoj osnov uzimaju ekspresivni proces ispoljavanja unutrašnje doživljene stvarnosti, dobijaju vid ekspresionizma. Ekspresionistička vežbanja a ne kao krajnji i jedini pravac arhitekture — u vidu neke vizionarske arhitekture — osposobljavaju arhitekturu u veštini likovnog izražavanja. Ekspresionističko stvaralaštvo je već i na svom polazištu, suprotno određenim, klasično zatvorenim i raščlanjenim masama racionalnog i svakom a priori sredivačkom stvaralačkom postupku. Neposredna korist je u razvijanju mašte, u naporu umetnikovih doživljaja ispoljenih jakim kontrastnim sredstvima i u traženju potpune slobode plastičnog izražavanja; a gradjevine — derivativnih vizija i maštovitosti — ne bi po svojoj spoljašnosti ličile na male koje do sad ostvareno delo.

U duhu tehnicičnosti, pokušaja za sintezom, funkcionalne opravdanosti i konstruktivnosti ostvarenih dela dejstvuju pokreti:

### A. Futurizam

Futuristi su na svoj specifičan način — dakako na hartiji — svojim tehnicičkim stavom i tehnički shvaćenim predstavama arhitekture i urbanističkih sklopova, brišući usput prošlost i sadašnjost, zahvatili stvar budućnosti. Njihova bučna i silovita nastojanja su opomena svima onima koji izlaz iz sadašnjice traže u predstavama budućnosti, makar i tehnički realnim, no odvojeno od svojih mogućnosti i od socijalno-bioloških uslova suvremenog društva. Problem je uvek u veštini prelaženja sa današnjice na neposrednu sutrašnjicu. Tabula rasa je neostvarljiva u arhitekturi kao čitava brisana platforma za otpočinjanje nečeg korenito novog, ma koliko je to primamljiva stvar. A kad je to tako, onda se može priznati i dopustiti uglavnom samo teorijsko-opitni značaj ovakvim vrstama teorija, što je ponekiput plodonosnije od nametanja konkretnog i navodno jedino ispravnog programa i igrarija mrtvim formama. Revolucija i ratova je bilo od dana futurista više nego što su to oni ikad mogli i zamisliti, pa ipak i pored toga futurizam ostaje samo uspomena

i iskustvo iz neposredne prošlosti. Opiti i svakovrsna istraživanja, pa bili oni najapstraktniji i predstavljali pokret mogu uvek imati svog opravdanja: ukoliko se u gomili otpadaka nalazi i poneki komad bisera. Futurizam ih je imao više i oni su udenući u sve kasnije pokrete. Zanesenost tehničkim predstavama daleke budućnosti kao sredstvo oblikovanja neposredne sutrašnjice, pokret koji se silovito nameće, podleže ipak nekom stvarnom merilu i moći rasuđivanja i osećaju zlatne sredine. U nedostatku ovih mogu i biseri izgubiti svoj sjaj. Borba koju su protiv eklekticizma, akademizma i majmunisanja nasleđa poveli futuristi bila je neustrašiva i korisna za dalji razvoj arhitektonske misli a vrednost zamisli arhitekte Sant'Elia je neosporna. Futuristička arhitektura je u teoriji već lišena ornamenta.

### B. Purizam

Purizam francuskih arhitekata polazi s jedne strane od racionalnog pravca i opravdanosti arhitektonske misli, od objektivnih crta tehničke arhitekture i od estetike novih oblika koju ona zasniva, a s druge strane od iskustva stečenog iz svih prethodnih pokreta koji su problematiku arhitekture raščišćavali oblikovno. Neposredno se nadovezuje na kubizam i neoplastiku Holandana. Značaj površina i ravni na osnovnom kubu purizam shvata ne samo kao pažnje vredan likovni element već i kao podlogu instrumentacije kako spoljnih tako i unutrašnjih površina zgrade. Zgrada je za puriste plastično-strukturalni i novoestetski fenomen koji se zasniva do izvesne mere na njenoj celishodnosti korišćenjem izvesnih principa funkcionalnosti. Udržena izražajna moć te nove arhitektonike, dobivene novim materijalom i plastikom, iznadrila je osnovne postavke jedinstvene purističke estetike — čistunstvo teorije i čistotu fizičkog izgleda — i nepokolebljivu veru u novu arhitekturu koja čovečanstvu dolazi u susret. U tome se potpuno razlikuje od secesije i napora secesionista koji su pre svega hteli da stvore gotov stil. Težnja za stvarnim, objektivnim, logičnim, za sintezom sve teorijske radnje i iskustva provejava kod svih pojedinih arhitektonskih postupaka kako u smislu primene ispravno odabranog materijala i konstrukcije (strukture sačinjene od njih), tako i izvajane plastike. Sledstveno ovim svojim sintetizujućim saznanjima puristi nisu nikad pomicali da arhitektura nije i umetnost oblikovanja prostora i neka viša društvenokorisna služba zajednici. Purizam već nastojava da probleme dana sagleda u većem opsegu i u odnosu na usluge koje arhitektura čini društvu. Produbljuje način mišljenja — svakako sintetizujući — u organizaciji osnove i preseka zgrade, to jest unutrašnjeg rasporeda i njenog izgleda. Dovodi arhitekturu u vezu sa tekvinama raznih nauka. Zahvatajući šire osnove, purizam otvara time put ka daljem razvoju arhitektonske misli.

### C. Funkcionalizam

Dosad prikazani razvoj arhitektonske teorijske misli, predstavljen i postignut na Zapadu radom pojedinaca i malog broja ljudi, dobija u Rusiji posle velike oktobarske revolucije široku podršku

za reviziju i proveru sveg dotad urađenog. Razmah tog proveravanja u toj zemlji pada u prve posleratne godine, to jest u doba potpunog zastoja u građevinarstvu i obilja raspoloživog vremena za teoretišanje, analizu, sintezu i pripremu praktičnih zadataka kasnije izgradnje, u čemu učestvuju čitave organizacije ruskih arhitekata. Moderna arhitektura nije više stvar inokosnih pobornika, već snažnih udruženja jedne revolucionarne zemlje. Revizijom savremene arhitektonske misli Zapada rусki arhitekti su za kratko vreme postigli jasno formulisanje objektivizma, funkcionalizma i konstruktivizma — na neku ruku i pod uticajem futurizma sa Majakovskim kao glavnim predstavnikom u književnosti —, dakle pravaca koji su bili izraženi ili načeti pre njih na Zapadu samo delimično, u odlomcima a manje u vidu obrađenih celinskih teorija. U grozničavom traženju novih pravaca i realnog sadržaja a pod utiskom uobražene pobjede nad eklekticizmom, izvojevane prividno neopozivo, nastaje među naprednim ruskim arhitektima živo takmičenje oko iznalaženja novih misli, sukob i borba mišljenja, već prema tome kako je ko prilazio problematici arhitekture nošene na krilima društvene revolucije.

Kako se neposredno posle prvog svetskog rata uobičava u Rusiji i na Zapadu, funkcionalizam predstavlja zamašan kontrolni metod nad svrhovitošću i opravdanošću svakog arhitektovog postupka u mnogovrsnom njegovom delovanju i u pogledu primenjenog materijala, odabrane konstrukcije, proizvedenog oblika, organizacije rada, životnog i proizvodnog procesa, shodno nameni građevina. Sredivač je materijalnog i duhovnog sastava arhitektonskog dela u odnosu na problem prostornosti, ekonomisanje materijalom, radom, prostorom i životom u njemu. Kao i u mašinstvu, savršena funkcionalnost postaje osnovni princip svakog modernog mišljenja i arhitektovog delanja pri sređivanju prostora, umesto igre mrtvim oblicima i izandalom estetikom. Funkcionalizam postaje izrazita težnja savremenog neimara na putu da se postigne odgovarajuća realizacija savršenih modernih arhitektonskih zamisli.

Najviši stepen funkcionalnosti, koji se može postići, predstavlja apsolutnu, vrhunsko dostižnu meru harmoničnog usklađivanja sadržaja i oblika, njihovog materijalnog i duhovnog sjedinjenja kao misaonosti, čiji značaj i dubina već dodiruju granicu filozofije prostora.

Funkcionalizam je stvaralački pravac i metod smisljenih postupaka kojim se zbir pojedinih funkcija stapa u jednu povezanu celinu kao vid opšte funkcionalnosti jedne zamišljene zgrade. Funkcionalnost u svim svojim vidovima krči put krajnjim oblicima savremene arhitekture, jednoj od najvažnijih potreba društva u granicama njenog dometa. Zajedničko je merilo svrhovitosti i zakonitosti kako kompozicije u odnosu na arhitekturu celine kao stvaralačkog prostornog organizma, tako i svih njenih pojedinosti. Za razliku od kubizma koji je svoj domet imao manje više samo u aritmetičkoj usklađenosti plastičnih tela, to jest arhitektonike, funkcionalizam već izvodi organske srašćen unutrašnji sklop građevina i međusobnu gvozdenom logikom izdelanu idealnu povezanost svih njenih

delova. Funkcionalizam ne smatra ornament funkcionalnim elementom zgrade i odbacuje ga bilo u kom vidu.

Funkcionalizam je najstudijskiji i najrazumskiji sastavni deo arhitektovе preokupacije pri rešavanju nekog zadatka. No ipak i pored toga, funkcija svrhovitosti nije jedino rešavajuće rukovodno načelo u arhitektovom stvaranju; ne zadovoljava još u svemu visoko izgrađenog čoveka XX veka. Jer celishodna forma još nije i krajnje oblikovno izdelana forma. Izvesno je, međutim, da je funkcionalizam već zahvatio srž arhitektonskih zadataka poniranjem duboko u carstvo prostorne misaonosti i njegove organizacije. On više nije prolazna stvar, već trajna vrednost, otkriće. Predstavlja najvažniji pravac i najneophodniji uslov za konačno uobličavanje savremene teorije arhitekture u svoj njenoj celovitosti. Funkcionalizam je pragmatika savremene arhitekture u odnosu na ciljeve društva koje se izgradije i na valjanost građevina i gradova koje se podižu.

#### D. Konstruktivizam

Konstruktivizam je put ka čistom konstruktivnom sklopu građevina kao glavnom i najvišem izrazu apsolutne svrhovitosti. Dok funkcionalizam daje organski povezane sklopove prostorija i rešava njihove međusobne odnose, konstruktivizam osvaja prostor pomoću najcelishodnijih konstrukcija. Istiće prema tome i odlučno prednost konstrukcije u arhitekturi pred ostalim njenim komponentama: iz nje rezultuje tehnički oblik, utemeljen na racionalnom shvatanju jednog prostornog rešenja. Neposredni uticaj tehničke arhitekture XIX veka i futurizma neosporan je na postanak konstruktivizma. U stvari on je njihovo produženje. Konstruktivizam je ujedno početak pravilnog shvatanja — u svom proširenom vidu — svrhovitosti građevine i arhitekture u celosti kao stvari službe društveno-zajednici. Konstruktivistička težnja arhitekta zasnovana na konstruktivnosti pojedinih građevinara proširila se u toku daljeg teoretišanja i na čitavu savremenu arhitekturu zbog celishodnosti njene uloge kod izgradnje novog socijalnog i privrednog društvenog potreba. Konstruktivizam već jasno ističe pragmatiku savremene arhitekture po liniji svrhovitosti konstrukcije kao sastavni deo svoje teorije.

Futurizam, objektivizam, secesija, kubizam i neoplastika, purizam i ekspresionizam kao povremeni pravci odigrali su svoje uloge i nestali kao samostalne egzistencije. No njihovi plodovi su ostali. Izvesni odlomci i osnovne misli funkcionalizma i konstruktivizma, stvarni i iznošeni povremeno na videlo u Evropi i Americi, preporučavaju se i uobičavaju kao teoretski pravac u velikoj raspri o arhitekturi, pokrenutoj u Rusiji odmah iza oktobarske revolucije. Konstruktivistička misao oformljena teorijski i u političkom smislu a vraćajući se na tle Zapada, dobija svoje odgovarajuće tumačenje i ton. Savremena arhitektura postala je malte ne sinonim bolševizma. Izgledalo je u jednom isečku vremena kao da će takmičenje modernih pravaca na Zapadu — uključivši i Ameriku — i revolucionarno-eksperimentalna laboratorija u Rusiji usmeriti razvoj arhitektonske misli pravolinijski i time unaprediti njenu konačno

uobličavanje i pobedu. (Međunarodni konkursi raspisivani u Rusiji — pozorište u Harkovu, Dom Sovjeta u Moskvi za palatu Liga naroda u Ženevi itd., učestvovanje evropskih arhitekata u izgradnji prve Petoletke, ankete vođene između sovjetskih i naprednih arhitekata u Evropi, izložbe sovjetske arhitekture u Berlinu itd.).

Konstruktivisti su u zapadnim zemljama bili smatrani avangardom savremenih arhitekata kao pristalice ruskog, krajnje levog konstruktivističkog pravca. Ta avangarda polazi od sintetizujućeg učenja purizma Le Corbusiera, da bi zatim i politički opredeljena, oštrosistupila i protiv njega zbog njegove tobožnje sklonosti akademskoj ograničenosti, kojom se on stvarno i poslužio u borbi protiv cerebralnog eklektičko akademskog nazadnjaštva. Stav Le Corbusiera „da se socijalne revolucije mogu izbeći dobrom arhitekturom i još boljim urbanizmom, i da one nisu uslov za ostvarenje savremene arhitekture u svetu“ — osnovno načelo konstruktivista — doprineo je takođe tome da se ovaj samouki pobornik savremene arhitekture nađe na brisanom prostoru između eklektičara — reakcije, i konstruktivista — revolucionara. Osim tekovina tehničke arhitekture oni se u svom bespoštendom kriticizmu rado oslanjaju na mnoštvo Lošovih postavki u težnji da raskrinkaju preimcušta purističke nauke i prioritet izvesnih Le Corbusierovih misli, a time i njega samog pošto su ga proglašili glavnim predstavnikom „neokapitalističke arhitekture“. U ovoj raspri, žustroj i bespoštendnoj, o suštini arhitekture kojoj su odrekli svojstvo umetnosti, dakle deflorisali je, netrpeljivost krajnje levog krila konstruktivista bila je prema slobodnom tumačenju drugih arhitekata više no upadljiva. Ostali su svi oni na cedilu kada su savremeni pravci, a pogotovo konstruktivizam, bili u Rusiji u svim svojim vidovima stavljeni van društvene službe i potrebe, to jest jednostavno likvidirani. Ponovni povratak na eklekticizam i monumentalni kič kao i ponovni nastup eklektičkih arhitekata doveli su do diskontinuiteta jednog prevratničkog razvića.

Sovjetska arhitektura uskoro je nakon toga izgubila svaki autoritet i izvornost svog nastajanja.

Dijalektičko kretanje arhitektonske misli i teorije odražavalo se u Rusiji na radu dvaju grupa OSE I ASNOVA. Od njih se očekivalo svojevremeno konačno rešenje arhitekture budućeg sveta i nove slike sveta. Za grupu OSA važilo je ukratko načelo (koga se ona nije uvek i dosledno pridržavala): Oblik jedne građevine izvodi se isključivo iz objektivno izdelane plastike svakog njenog dela. Spoljašnjost zgrade nije umetnički cilj, već sklop i rezultat samostalnih delova. Svaki je deo uslovjen funkcijom u okviru celine. Fasade se ne rešavaju u uobičajenom smislu stilova. Istoće se strukturalni prioritet arhitektonskih objekata i njihova konstruktivnost. Stanovište grupe suprotstavlja se svakoj osećajnosti i psihološkoj obojenosti stvaralačke misli i svesti pri rešavanju neke arhitektonske problematike. U raspri da li je arhitektura tehnika ili umetnost grupa je odlučno stala na stanovištu da je ona tehnika i kao takva zasniva se na nauci. (Po svoj prilici: primenjenoj).

Po svojim pogledima na arhitekturu i svojim stavom pripadnici grupe ASNOVA bliži su stanovištu sadašnjice. Stvaranje novih

oblika — po njima — provodi se doduše u smislu tehničkih i ekonomskih uslova rada i uz isticanje strukture ali bez onog nipođaštanja umetničkog smisla i određenosti stvari kao temeljnog principa. Njihovo stanovište razlikuje se od Osaovaca i u pogledu tumačenja funkcije i uloge funkcionalizma u arhitekturi. Oni dokazuju da ograničavanje na čisto mehaničku stranu problema i na funkcije vezane za samu zgradu jedino u fizičkom smislu još ne uzdiže arhitektu na nivo umetničkog konstruktivizma, koji treba da bude značajna crta nove arhitekture. Funkcija je kod pripadnika Osa samo sredstvo za ostvarenja cilja, to jest samosvrha. Prema tome, materijalnost tehničkih pojedinosti jedne zgrade ne može biti obuhvaćena po izvesnom pravilu ukoliko ne postoji jedinstvo nekog umetničko-sređivačkog kriterijuma. Rešavanje utilitarno-svrhovitog i izgradnja jednog volumena koji funkcioniše isključivo u pravcu svoje naružne namene, predstavlja samo deo problema. Arhitekt — po njima — treba da vlasti podjednako svim izražajnim sredstvima prostornog stvaralaštva, to jest celokupnim bićem arhitekture.

Oba konstruktivistička pravca u oštem su sukobu oko 1924—25. godine sa formalistima odnosno suprematistima, koje je predvodio slikar Maljević. Problem arhitekture formalisti su istraživali figurativnim oblicima shvaćenim čisto i zamišljenim formalno kao apsolutnu dinamičnost plastike. Tražili su ravnotežu dinamično razigranih plastičnih tela.

Nastajanju konstruktivizma u Rusiji doprinela je, u prenesenom smislu reči, jedna vrsta slikarskog shvatanja sveta, njegove materijalnosti, koja se, za razliku od bojenih pojava, može i dodirivati. Slikar Tatlin, vođ ovog pokreta polazi stvarno od specifičnih osobina materije. Intuitivnim i umetničkim savlađivanjem specijalnih osobina materije dolazi do novih izuma u prostoru, predmeta i objekata, sasvim realnih iako ih postiže nezavisno od racionalno-naučnih postavki i metoda primenjene tehnike (projekt spomenika III Internacionale iz 1920. godine). Nekolicina krajnjih konstruktivista bila je u to doba opsednuta **fetišizmom mašina**, formalnim i ropskim shvaćenim mašinskim naturalizmom. Lenjinov institut nacrtan u obliku vazdušnog balona, Dom rada zamišljen u vidu dinamo mašine, arhitekti: Leonidov, Golosov i drugi, dokazuju opitni značaj ovakvih skretanja, za razliku od tehnicističkog tumačenja arhitekture, kako je svojim futurističkim gradom prikazivao mnogo ranije Sant'Elia u jednom industrijalizovanom svetu prepostavljene i mehanizovane budućnosti. Fetišizam mašine — otuda su i nazivi fudbalskih klubova: dinamo, lokomotiva itd. — posle pokušaja ruskih arhitekata neće više po svoj prilici zanositi nijednog arhitektu. Nedavno se kod nas pojavio fetišizam svoje vrste projektom spomen-zgrade streljanih đaka u Kragujevcu u obliku đačke kape.

#### Zbrkanost oblika i sadržaja

Konstruktivističko stvaralaštvo odriče se uz to svakog plastičnog raščlanjavanja osnovne ravni zidnog platna, ukoliko ono uopšte i postoji, ili dodataka na građevini u bilo kom vidu samo u svrhu ulepšavanja fasada; prema tome odbija i ornament. Plastična mo-

dulacija građevina, ukoliko je ona opravdana, sprovodi se samo funkcionalnim sredstvima. Svaki pokušaj da se preko ornamenta dođe do stila smatra se jalovim i uzaludnim iz uverenja da do stila vodi put u obrnutom pravcu.

U dubini arhitektonskih paelemenata treba da poniknu novi oblici stapanjem delova u nove odnose i organske celine. Ta dubinska snaga i unutrašnje zračenje energije prema površini, pokrenuti gvozdenom logikom, izazvaće — verovali su poneki od njih — neminozno izvesnu rastiranost i na samoj površini arhitektonskih dela, koja, što je važno, ne mogu biti protivurečna zbivanjima u samom njihovom jezgru.

Sa konstruktivizmom i funkcionalizmom zasad je zaokrugljen u ovoj knjizi misaoni svet arhitekture. Preostali deo arhitektonskog rada svodi se na obrađivanje još neuzoranog ili nedovoljno duboko uzoranog ali već zaokruženog područja te teorije i na borbu oko izvođenja njihovih zamisli. Hitlerovski fašizam je izjurio iz nemačkih zemalja moderni pokret i vratio se na krivo shvaćen klasicizam; u Rusiji savremenost u arhitekturi već zamire negde oko 1935 godine.. Socijalistički realizam — koji u toj zemlji obuhvata i arhitekturu — nije, međutim, ništa drugo do vraćanje na eklekticizam u vidu neoklasicizma kao najboljeg sredstva za očuvanje statičkog lika arhitekture. Pošto se savremena arhitektura širi na krilima novodopske tehnike, a nju nije moguće zadržati kao nepotrebnu stvar, tehnička će arhitektura, bremenita eksplozivom, iznutra razarati ovaj eklekticizam u Rusiji kao što je ona to već uradila istorijski u zemljama Zapada.

Ovako krupne stvari kao što je tvrdnja o sazrelosti i zaokrugljenosti arhitektonske misli i teorije, kao i sve te pojave kontinualnog i diskontinualnog razvića, mogu biti u ovako jednom kraćem poglavljiju samo nabačene.

Zbrku koja, uprkos zaokrugljenosti teorije, postoji ne samo u nestručnim nego i u stručnim krugovima, nije moguće time jednostavno razrešiti. Ipak se može skrenuti opšta pažnja na izvesne pozitivne činjenice korisne po društvo, a one se svode uglavnom na sledeće:

Svakog istinskog arhitekta (lišenog politikanstva, klikaštva i karijerstva) već može mnogo što-šta da ispuni i samopouzdanjem. Dok su pojedini pravci, svi ti brojni „izmi“ u slikarstvu i književnosti prohujali bez neke međusobne povezanosti i integracije misli da bi se od njih sazdala jedna organska misaona celina, jedna velika obuhvatna stvaralačka misao, to je na polju arhitekture u stvari već dobrim delom i postignuto. Arhitekti: **pobornici i njihovi naslednici** su učinili svoje. Što uspeh arhitekture u tom smislu nije još ubedljiviji i frapantniji na odgovarajući način i u srazmeri sazrelosti te teorije, razlog je njena zavisnost od svega društvenog zbivanja i ne-sudelovanje, ili nedovoljno sudelovanje same društvene volje. Bez naloga arhitekt ne može da projektuje, još manje da zida, pogotovu ne može savremeno. Muzičara ili slikara, prepostavljajući njihovo dobro raspoloženje za rad, ne mogu svi đavoli podzemlja sprečiti u tome da proizvedu neko epohalno delo. To je bitna razlika kada je reč o uspehu kod društva.

Kada se jednom postigne to da svi gradani budu isto toliko zaneseni za sjajne ideje i ogroman domet savremene arhitekture i da njoj posvete punu pažnju kao što su, na primer, zainteresovani zdravstvenim stanjem čuvenih zvezda-fudbalera (jer šta je Le Corbusier prema Šekiju a Wright prema Pelléu?), njihovih nogu ili nekim propuštenim golom, onda će se i tek tada i društvena volja probuditi i proraditi blagotorno i u ovom pravcu ovog društvenokorisnog i epohalnog stvaralaštva, bez koga se ne može ni zamisliti izgradnja nove fizičke i duhovne slike sveta.

Omraženi filozof Schopenhauer, razmišljajući o stvarima umetnosti, sastavio je ranglistu umetnika prema opštem uspehu koji oni kod sugrađana postižu. Na ovoj listi između ukupno trinaest takmaka arhitekti se nalaze tek na 10 mestu. Njegova ranglista daje ovu sliku:

- |             |                |               |
|-------------|----------------|---------------|
| 1. pelivani | 5 glumci       | 9. pesnici    |
| 2. jahači   | 6. pevači      | 10. arhitekti |
| 3. plesači  | 7. virtuozi    | 11. slikari   |
| 4. opsenari | 8. kompozitori | 12. vajari    |
|             |                | 13. filozofi  |

Ovaj raspored možda odgovara stanju stvari od pre sto i više godina. Danas bi se među pelivane mogli ubrojiti i fudbaleri a arhitekte pomeriti na poslednje mesto, koje im zasada neosporno pripada, uprkos veličini i zaokrugljenosti savremene arhitektonske misli i zamašnosti jednog dobro izvršenog tehničkog rada. Jasno je da problem savremene arhitekture u odnosu na stvaralaštvo manjih naroda ima neke svoje specifične važnosti, no to je predmet posebne rasprave. Nije bolje o arhitektima mislio ni slikar Degas. U svojoj knjizi „Degas, ples, crtež“ Paul Valery, u poglavlju „Pitanja epohe“ izveštava potomstvo:

„Degas se rugao onima koje je nazvao **misliocima**. Nedaleko od svih **mislijaca** (trebalo ga čuti kako izgovara ovu tegobnu i žalosnu reč) rado je smeštao **arhitekte**... **Stavlja ih je na poslednju društvenu stepenicu**... Misliocima i arhitektima pripisivao je najveći deo zala koja su snašla epohu.“

Naravno, ovde se još mislilo na eklektičke arhitekte.

### III

#### NOVI PRAVCI

#### SECESIJA I JUGENDSTIL

##### NASTOJANJE BEČA I MÜNCHENA OKO STVARANJA NOVOG STILA ZASNOVANOG NA NOVOM ORNAMENTALNOM IZRAZU, NOVOM MATERIJALU I U DUHU NOVOG VREMENA

Značaj secesije u razvoju arhitektonske misli; prvi organizovani pokret protiv eklektičke arhitekture; nastanak secesije i jugendstila; početak rada; osnovne postavke secesijskog učenja; glavni predstavnici bečke secesije; sledbenici kod pojedinih naroda; zasluge i zastranjenja secesije sa istorijske tačke gledišta

Prva organizovana borba protiv podražavanja istorijskih stilova, to jest protiv eklekticizma i folklora, počinje na srednjoevropskoj pozornici krajem prošlog stoljeća pokretima secesije i jugendstila. Sedište secesije je bilo u Beču, a jugendstila u Münchenu. U prvom je preovladavalo arhitektonsko shvatanje, a u drugom pokretu slikarsko shvatanje problema. Secesija uglavnom zahvata arhitekturu sa oblikovne strane njenih problema. No i onoliko je bilo dovoljno da se unese nemir u statički ustaljen svet arhitekture i zatečeni i brižno odnegovani ukus u arhitekturi.

U bečkoj sredini pomno su se proučavali spisi i stavovi arh. K. F. Schinkela i Sempera. Odbacujući Semperovo konačno stanovašte da bi italijanska renesansa predstavljala jedinstvo u shvatanjima i sveresavajući stil njegovog vremena, predstavnici secesije su prihvatali Schinkelov nagoveštaj: „Svaka epoha u građevinarstvu ostavila je za sobom svoj stil; zašto nismo volji da pokušamo da li bi se mogao pronaći stil odgovarajući našem dobu?“ Ili pak: „Umetnost nije ništa ukoliko nije nešto novo“. Ove izreke oni su shvatili više no ozbiljno i latili se posla oko stvaranja novog stila. On je stvoren ali samo prolaznog značaja.

Pokret secesije, koji ujedno znači preokret u oblasti arhitektonske misli, ispoljava se i iživjava, shodno duhu vremena, u traženju novih ornamentalnih oblika kao novih stilskih motiva i u osvajanju svih područja arhitektonskog stvaralaštva i primenjenih

umetnosti. Svoje težnje unosi sa manje uspeha u oblast tehničke arhitekture. Iracionalne težnje su ustuknule pred čisto racionalnim bićem inženjerskog građevinarstva. Secesija, dobrom delom spekulativnog karaktera, prilazi uglavnom problematici spolja a ne iz unutrašnje potrebe, odnosno iz unutrašnje nužnosti samo ukoliko su duh vremena i neravnomernost razvitka u umetnosti nametali napuštanje eklekticizma. Valja priznati da su i van de Veldeovi individualni naporci uticali na nastajanje i jačanje secesije i jugendstila kao organizovanog pokreta. Vanderveldeovština je takođe neka vrsta secesije zbog pretežno ornamentalnog shvatanja, bar u prvom periodu njenog arhitektonskog stvaranja.

Secesija kao pokret nastala je u nedrima same arhitekture, koju je dotada predstavljao isključivo eklekticizam. Težnja za novim stilom provlači se na svim poljima umetnosti, no najodlučnije na polju arhitekture i primenjenih umetnosti. One se oslobadaju od tiranije istorizujućih stilova i sa njima spojenih zanata. Borba pristalica ovog pokreta je, prema tome, uperena pre svega protiv različitosti eklektičke arhitekture — zamena raznolikosti izraza jednim svesnim izrazom — i njenih spoljnjih stilskih motiva, tj. protiv bogatog nasledja mnogostrukih ornamentike. Secesija i jugendstil ne odbacuju ukrasne elemente; u načelu oni na njima zasnivaju svoje prevratničke stavove, a odbacuju samo one ornamente koji pripadaju stariim istorijskim stilovima ili folkloru. I secesija i jugendstil se zasnivaju pretežno na ornamentu, ali ornamentu nove vrste i od novog materijala.

Tako su već i najranije građevine novog pokreta iskićene netektonski stilizovanim motivima novih oblika. Materijal zanosi arhitekte secesije prevashodno kao sredstvo za stvaranje ornamentalnih motiva izraženih u duhu vremena a ne i novih struktura. Secesija se ne nadovezuje na postignuća tehničke arhitekture. Traženje novih ornamentalnih motiva dalo je podstreka snažnom razvoju primenjenih umetnosti. Ova težnja udružena sa ruskinizmom ostvaruje se na radu u učilištima i radionicama primenjenih umetnosti zvanih „Wiener Werkstätte“, osnovanih u Beču 1903. zaslugom arhitekta Josefa Hoffmana i Koloma Mosera. To je pokušaj s kraja XIX i početka XX veka da se veštački, jednim udarcem izmisli gotov stil, bez organskog i mnogostranog pripremanja sadržajnih i oblikovnih činilaca neophodnih za izobražavanje jednog novog građevinarstva koje bi, pod povoljnim okolnostima, u toku svog razvoja, odnosno na njegovom vrhuncu, moglo steći sve oznake stila. U tom istorijskom smislu secesija je ostala samo jedan od značajnih pravaca u nizu savremenih nastojanja u arhitekturi. Njena zastranjenja pripadaju prošlosti, a zasluge postaju produkt svake sadašnjosti u kojoj deluju retroaktivne sile.

#### Nastanak secesije i početak rada

Nova likovna stremljenja našla su svoje žarište u osnivanju secesije (Secession) 1897. godine. Napuštajući zvanično udruženje likovnih umetnika „Genossenschaft bildender Künstler“, akademski vaspitanih jedinki, napredni umetnici, predvođeni arhitektom J.

Hoffmanom pristupaju te godine osnivanju bečke secesije. Odluka hrabri i poštovanja vredna. Glasnogovornik secesionističkih težnji bio je časopis „Ver sacrum“. On postaje ubrzo priznat kao organ koji će uneti proleće u umetnost Beča. Samo u Švedskoj je stekao 400 pretplatnika. Te iste, 1897. godine, objavljen je proglašen samog pokreta.

Književnik Hermann Bahr ovako pozdravlja novi pokret: „Dosađ se još uopšte nije ništa događalo, tek sad počinje. Sa ovim prvim delom vi ste nam dali obećanje. Ispunite ga. Ovaj prvi uspeh nameće vam obaveze, ogromne obaveze. Pokažite se dostojnim i ispunite ih.“

No to nije sve. Prevratnici su se pokazali kao praktični ljudi. Po zamisli arh. J. Olbricha još iste godine je otpočeto sa gradnjom paviljona secesije u centru Beča. Sagraden je za šest meseci rada i stajao 60.000 guldena. Umetnici, učesnici izgradnje radili su besplatno.

U nizu izložbi priređenih u tom paviljonu pomena su vredni elaborati za proširenje grada Beča, regulaciju Dunava i saobraćajnih uređaja inicijativom arh. Maksa Fabiania i inž. Rudolfa Banera.

Na zabatu paviljona Secesije stoji ispisana parola:

„Vremenu njegovu umetnost,  
umetnosti njenu slobodu“

(„Der Zeit ihre Kunst  
der Kunst ihre Freiheit“)

I pored skromnih dimenzija ovaj paviljon spada u red najznamenitijih ostvarenja secesije. Na njemu su vidne oveće površine u okviru novih dekorativnih motiva izrađenih u malteru ili metalu. Najznačajnije delo secesije je crkva u Steinhofu, podignuta po zamisli rodonačelnika secesionista O. Wagnera u krugu socijalnih ustanova kao dominanta jedne uistinu makrourbanističke formacije modernog života.

U koliko su meri ova dekorativistička nastojanja secesije i jugendstila prevagnula u poređenju sa bitnim elementima arhitekture — kao da stil mogu trajno i suštinski, sadržajno i oblikovno izmeniti zahvati spolja, površinski i plastični motivi — najbolje potvrđuje postanak jugendstila, koji nije ponikao iz vulkanske dubine misaonih i osećajnih previranja već iz puke slučajnosti kao plod crtačkog nadahnutja i veštine pojedinih umetnika. Slikar Otto Eckman počeo je 1896—97. godine ukrašavati prva godišta münchenskog časopisa „Jugend“ na jedan nov način i novim stilskim motivima, i time prekinuo tradiciju. Izvrsno izmišljene ivične vitice, prihvateće zatim od mnogih, dale su podstreka za iznalaženje drugih ukrasnih crtarija na svim poljima primenjenih umetnosti. Ista stremljenja preko predmeta i proizvoda primenjenih umetnosti preneta su i na arhitekturu shvaćenu dekorativno. Sam naziv „Jugendstil“, prema tome, potiče od jednog sasvim običnog i bezazlenog događaja i u prvo vreme je imao podrugljiv značaj — Spottnahme. Tako je u razdoblju od 1897—1910. godine nastao jugendstil. Suprotstavljajući se eklekticizmu i jednom već uvedenom opštem

ukusu, a u potrazi za novom vrstom ornamента, linearno, stilizovanih i slobodno shvaćenih organskih likova i predstava uznemirio je tadašnji svet. Međutim, težnja jugendstila, primenjena na projektovanju građevina ne ide mnogo dalje od površinskog presvlačenja matičnih oblika novim ukrašavajućim ruhom kao i u slučaju secesije. Ornamentalci su ustvari počeli tamo gde se stilovi završavaju.

Izrazitu jugendstilsku arhitekturu predstavlja u Münchenu fotograf „Elvira“ arh. Augusta Endella i pozorište od R. Riemerschmidta iz 1900—01. godine.

### Zasluge i zastranjenja secesijskog pokreta

Secesija je intelektualno-intuitivni bunt nekolicine jakih stvaralačkih jedinki protiv dugotrajnog i monopolističkog položaja eklekticizma. Ona je najtešnje povezana sa obnovom primenjenih umetnosti, koje se opet kolebaju između povratka na ručni rad i mašinske proizvodnje, pripremajući za oba slučaja novu vrstu ornamentalnih oblika kako za sve predmete dnevne upotrebe tako i građevinarstvo. Prema tome, secesija i jugendstil kao izričito likovni pokreti nisu dosegli do samog jezgra arhitektonskog stvaralaštva, do suštinskog pitanja materijala, strukture, konstrukcije, prostora, oblika i sadržaja. Nisu se prisno nadovezali — kao pretežno likovni pokret — na objektivnost i objektivne lepote tehničke arhitekture, koje su već postojale u mnogim njenim ostvarenjima. Oni su se ograničavali uglavnom na spoljne, prateće sporednosti zgrada i njihove unutrašnjosti. Pristalice ovih pravaca izlagali su se time opasnosti da i sami ostanu u granicama dvodimenzionalističkog estetiziranja i to na individualnoj osnovi. Nije se u dovoljnoj meri uočavalo da individualizam, ispoljavajući u prvom redu ono što je lično, pogotovo u traženju ornamentike, predstavlja i suviše usku stazu i ne može postati osnov za stvaranje istinski novog stila. Individualizam putem svih svojstava umetnosti (neslaganje subjekta i objekta, unutrašnjih faktora, sadržaja i oblika) i kroz samopregor pojedinih umetnika uvek izražava opšte težnje svog doba.

### Glavni predstavnici secesije

crtice iz njihovog života i rada

Najistaknutijem predstavniku secesije, arh. Ottu Wagneru posvećen je zaseban esej u knjizi „Savremena arhitektura — 2 — Po-  
bornici“. Ovde su od njegovih sledbenika i suboraca navedeni još i J. M. Olbrich, J. Hoffman, Plečnik, Kovačić, Fabiani i Kotera.

**J. M. Olbrich** (1867—1908) bio je vanredno plodan stvaralac. U toku svog kratkog života — umro je u 41. godini života — izradio je ogroman broj planova. U zaostavštini ovog stvaraoca nalazi se oko 28.000 crteža. Ona se čuvala najpre u Kunstgewerbe Museumu, zatim je premeštena u grad Celle. Primivši vest o njegovoj smrti, Wagner je izjavio: „Nepredstavlјiv genije i nadljudska stvaralačka snaga“. — Raniji projekt „Café Biedermayer“ u Beču iz 1898. godine

jedan je od najvernijih proizvoda bečke secesije zasnovane na bogatstvu ornamenta. U njemu se prožimaju mnogostrukost namene i oblici zgrade u jednu celinu jedinstvom dekoracije. Obilje figuralnih, arhitektonskih i dekorativnih motiva, bez obzira na materijal od koga su izgrađeni, ukazuje pristalicama secesije na nove mogućnosti. Prizemlje i prvi sprat imaju čisto modernu konstrukciju od železa i stakla. Svojom prozračnošću sušta su suprotnost gornjim spratovima u kojima su prozorski otvori stanova još uvek baroknog tipa, to jest predstavljaju izdužene pravougaonike.

Posle završetka izložbenog paviljona „Secesije“ u Beču i početnog svog istupanja pred javnost, 1899. godine, Olbrich napušta Beč i prelazi u Darmstadt. Inicijativom hesenskog nadvojvode Ernsta Ludwiga pristupilo se 1899. godine osnivanju umetničke kolonije. Pored Olbricha za članove kolonije pozvani su: Peter Behrens, tada još slikar, vajari Rosetti i Habich, od grafičara Bürcke, Christrausen i Cissarz. Delatnost kolonije propraćena je značajnom građevinskom delatnošću. Izložba priređena na brežuljku zvanom Matildenhöhe trebalo je da bude „Dokument nemačke umetnosti“. Prva građevina s tom izložbom u vezi, zgrada zvana Hochzeitsturm, izložbena je palata sa simboličnom kulom (1901—1908) na dominantnom mestu. Ova izložba u odnosu na svoje doba već se uveliko ističe svojom naprednošću. Ernst Ludwig-Haus, Haus-Behrens i Haus-Olbrich, dopunjaju uskoro drugi objekti.

U podneblju ove umetničke kolonije isčaurio se dotadašnji slikar Peter Behrens u jednog od glavnih predstavnika nemačke moderne arhitekture. Ernst Ludwig-Haus, projekt od Olbricha čini donekle utisak moderno prerušenog ampira, sa velikim čistim površinama zidnog platna i na nov način dopadljivim odnosom punog i praznog. Pojas sačinjen od niza vodoravno izduženih prozorskih otvora dočarava moderan izražajni jezik. Više ornamenata zapaža se samo na glavnom ulazu i na nekim ivicama zgrade. Osnova robne kuće — Warenhaus Tietz — u Düsseldorfu svojim armiranobeton-skim skeletom nad četvrtasto podešenim modularnim sistemom predstavlja značajnu zamisao. Arhitektura je logičan ishod odabranog konstruktivnog sistema. Ovom kućom Olbrich se približio perretovskom shvatanju skeletnih konstrukcija u armiranom betonu. Sam autor nije dočekao završetak radova na ovom objektu, u međuvremenu je umro. U duhu secesije Olbrich je projektovao Dom secesije za Berlin, no projekt je ostao neizveden.

U doba svog boravka u Beču imao je sa Adolffom Loosom oštar sukob, koji se, međutim, sa gledišta današnjih ljudi, ne čini više ni oštrim ni nepremostivim, već se javlja samo kao odraz raznorodnih pokretačkih snaga. Olbrich nekim svojim projektima nadmašuje Loosa u pogledu njegove sopstvene doktrine, dok Loos ponekad u svojim projektima više zastranjuje nego secesija, koju on tako izričito satire.

Pisana Olbrichova dela: „Idee“ — skice i studije arhitekture i primenjene umetnosti, Beč, 1900. godine; „Arhitektura“ — zbirka većih radova izvedenih i projektovanih, štampana u tri dela, od 1902—14. godine sa uvodom autora; „Neue Gärten“, Berlin 1905. godine; „Der Fraueninsenhof“ 30 listova, Berlin 1907; „Unsere

nachtige Arbeit“, 1900. godine; „Es war einmal“ — mala knjiga.

Olbrichov boravak u Rusiji 1902—1903. godine pada u zanimljive lične doživljaje ovog majstora secesije, o čemu svedoče brojna njegova pisma.

Rodio se gradu Trutnovu (Troppau) u Češkoj. Arhitekturu je izučavao na Akademiji umetnosti u Beču. Bio je Wagnerov saradnik. Umro je 1908. godine u Düsseldorfu.

Otac Edmond iz Ratiborskog predgrađa Trutnova bio je kolačar. U svojoj radionici proizvodio je medene kolače čudnih figura gospoštine i dama, vanrednih nošnji, konjanika i vojnika, srca i cvetnih korpi. On je i sam crtao i slikao, projektujući ove likove. Njegov sin, budući umetnik, primio je prvu obuku u zdravom i starom zanatu još u radionici svog oca. Kada je kao vaspitanik Umetničke akademije u Beču donosio kuću svoja uljana platna otac bi primetio da bi jako voleo kada bi njegov sin mogao da slika likove za njegova kolačarska srca.

Od 1901. godine Olbrich vodi prepisku sa svojom ženom i Josefom Fernhausom, svojim prisnim prijateljem kome je on u Kölnu-Marienburgu projektovao kuću, ali čije dovršenje nije doživeo. Na njih je obraćao veliku pažnju. U mešanoj gotici i latinici svaka reč mu je jasna i čitka, međuprostor ispunjen ritmičkom sigurnošću. Tu i tamo crtež njegovom rukom za objašnjenje teksta. Njegovo prvo pismo iz darmstadtskog perioda pruža svedočanstvo o prilikama u blizini hesenskog dvora, na otmenci podneblje u njemu. „Danas je 15. juli ja se nalazim u Wolfgartenu pod zaštitom hesenske krune... Već mislim na stav u listovima dnevnika koje ispravni ljudi rado pišu. Čitav dan mi je bio potreban za doživljaje. — Ja moram da zasnujem „knjigu satnine“ da bih ti mogao saopštavati mnoge stvari koje treba da saznaš. Ovde je lepo, čak vrlo lepo. Pošto znaš kako sam vičan da se izrazim u pojmu „lepo“, moći ćeš tako i oceniti moje potrebe za Wolfsgartenom.“

#### Pismo Otta Wagnera udovici J. M. Olbricha prilikom njegove smrti

„Baš u momentu njegovog intimnog razbistranja morala ga je smrt otrgnuti od nas, sa njegovim jedva shvatljivim genijem, sa njegovim jedinstvenim talentom, sa njegovom nadlijudskom stvaralačkom snagom. Svet je i suviše slep da bi razumeo koliko bi mogao još da očekuje od Olbricha. Blaga neprocenjive vrednosti izgubljena su za njega, a on ništa o tome ne zna. Samo neznatan broj ljudi koji će uskoro iščeznuti oseća pravi značaj ovog gubitka... Nadamo se da postoji grupa umetnika koji će, ceneći tačno ovakvu ljudsku vrednost, uspeti bar da postavi na pravo mesto lik čoveka...“

U bečki period spada podizanje izvesnog broja vila i kuća (vila Friedman — Hinterbrühl, vila Herman Bahr u Ober Wertu, vila Stifft u podnožju brda Warte) i više unutrašnjih uređaja („modra soba“ u kući Spitzer). Njemu je palo u deo da pripremi uspešno učestovanje bečke grupe na Svetskoj izložbi, održanoj krajem stoleća u Parizu.

Ovi početni uspesi ipak nisu zadržali Olbricha u bečkoj sredini, u kojoj se sve više razbuktava borba između eklektike, secesije i loosovih teza. Wagner je osetio jačanje protivničkih snaga i nedostatak jednog od najvaljanijih suboraca kao što je Olbrich, te ga poziva, 1904. godine, da zauzme mesto profesora na Akademiji umetnosti u Beču. Olbrich je ovaj poziv odbio, a i u samoj Akademiji je vladalo mišljenje da je dovoljna jedna budala kao što je Wagner.

U jednom pismu upućenom Wagneru Olbrich između ostalog piše:

„Znam, a to sam na sebi opazio, da je voljeni rad najlepša stvar i najbolji dar jednom čoveku: ko može u dubini razumeti šta doista znači život jednog „graditelja“... samo nastaviti sa stvaranjem dobrih stvari... to je najlepša i najbolja sloboda koja se nalazi u umetnosti“. I svojim sopstvenim radom Olbrich je htio „pružiti dobrotu koja je u čoveku i u arhitekturi živa forma“.

Darmstadtska međuigra pripremljena je u Nemačkoj delovanjem jugendstilovaca, Eckmana, Endella, Olbrista, Pankoka, a još delotvornije pojavom van de Veldea, koji se iz Belgije preselio u tu zemlju. Muthesiusovo iskustvo stečeno u Engleskoj otvara put novoj kulturi stanovanja u Nemačkoj i daje podstreka podizanju kuća u polju, radničkih naselja, raznim tipovima porodičnih kuća itd.

Hesenski nadvojvoda pod uticajem novih strujanja smislio je da od Darmstadta načini novo umetničko-kulturno sedište. Međutim, sama darmstadtска sredina teško je podnosila ličnost jakog Austrijanca i njegovu mnogostruko razvijenu delatnost, koja je svakako delovala osvežavajući na podneblje starodrevnog hesenskog vladarskog dvora.

U darmadtski period Olbrichove delatnosti spada: učestovanje na dekorativnoj izložbi u Torinu sa njegova tri interjera, koja su odisala novinom i svežinom.

#### Hoffmann

Ima i takvih arhitekata koji su dočekali duboku starost ali bi im delo moglo biti i prekinuto u bilo kojoj deceniji života. Kod njih ne postoji rastući kontinuitet stvaralačke moći već ritmička ujednačenost. Takav je, na primer, Joseph Hoffmann, koji je umro u 86-toj godini života i time je prevazišao za devet godina svog učitelja O. Wagnera. Sve je kod Hoffmana proticalo u znaku stvaralačkog „dreivierteltakta“ carskog austro-ugarskog Beča.

#### Glavni podaci iz njegovog života

Rođen je 1870. godine u Pirnitzu u Moravskoj, tada u sastavu Austrougarske monarhije i umro u Beču 18. maja 1956. godine. Poštovanja vredan vek ujednačenog i korisnog rada. Od dana svojih studija kod O. Wagnera na Akademiji on je svojim radom do kraja života vezan za tu sredinu. Jedan je od osnivača bečke Secesije 1899. godine. Družinu secesionista napušta 1908. godine kada zajedno sa Klimtom pokreće „Kunstschau“, glasilo svojih strogih načela. Po-

staje nastavnik na školi primenjenih umetnosti (Kunstgewerbe schule) 1899. godine. Ceo njegov život ispunjen je proučavanjem i podučavanjem primenjenih umetnosti. Poneko arhitektonsko ostvarenje nosi na sebi žig i ukus primenjenih veština. Njih kao da se u potpunosti nikad nije oslobođio. Značajno njegovo organizatorsko delo je osnivanje zanatsko-umetničkih radionica „Wiener-Werkstätte“, podhvat koji je sproveo uz pomoć Kolomana Mosera, i kojima je rukovodio sve do 1933. godine. Na svom studijskom putovanju ove radionice je posetio i Le Corbusier, a prema nekim neproverenim navodima bio je neko vreme i učenik Hoffmanov. 1912. godine Hoffman je postavljen za građevinskog nadsavetnika (Oberbaurat) grada Beča. Pozvan 1927. godine u ocenjivački sud na međunarodnom konkursu za palatu Lige naroda u Ženevi, opredeliće se — za razliku od Belgijanca Horte — dosledno za napredne projekte. Prilikom proslave njegove 80-to godišnjice, 1950, grad Beč u njemu zvanično slavi svog najvećeg živog arhitektu.

Od 1943. godine je direktor i saradnik „Kunstlerwerkstätte“ u Beču.

Izvesno odstupanje od linearно stilizovanih naturalističkih motiva secesionista i jugendstilovaca sprovedio je arhitekt van de Velde svojim izričito apstraktnim pravcem stilizacije, u kome bi se — po njemu — već ogledalo jedinstvo umetnosti i umetničkog ukrašavanja. U oblasti primenjenih umetnosti, u kojoj su nove ukrašavajuće težnje požnjele najviše uspeha, provejavala je izvesna svrhovitost i dosledna primena odabranog materijala. Skupocen materijal je bio naročito cenjen. Težnja za svrhovitošću i doslednom primenom materijala dolazila je, međutim, nešto slabije do izražaja u prostornoj umetnosti vajarstva i arhitekture zbog čisto ukrasnog karaktera secesijskih motiva — ornamentalnih oblika — iako funkcija kao zapažena stvar već postoji u teoriji nekih arhitekata, na primer, Otta Wagnera.

Sve u svemu, secesija i jugendstil uglavnom su zahvatili samo spoljnju stranu arhitekture fasada i interjera, bez onih neophodnih i temeljnih predradnja za koje su potrebna pokolenja i neposredno nadovezivanje na suvremena postignuća tehničke arhitekture. Sledstveno tome, nije došlo ni do korenite revizije arhitektonske misli, iako su predstavnici ovih pokreta uobražavali da su je uspešno sprovedeli. Secesija i jugendstil postali su, ili su bar nazvani stilom na osnovu novih ukrasnih elemenata, doduše originalnih i eksprezivno izraženih igrom linija i raznih šara. Prema njihovom osećanju, umetnikova lična ornamentika neophodna je za slikovito oživljavanje konstrukcije i zidnog platna kao posebnog sredstva i oruđa arhitekture kod opreme fasada i unutrašnjosti zgrada. Iako im se, opšteuzevši, ne može poreći duhovitost i pronalazački duh u izmišljanju ukrasnih motiva, arhitekti ovog pokreta ipak nisu dali celinsku teoriju i ostvarenja od trajnijeg značaja, a još manje stil savremenog vremena, ali su stvar arhitekture doveli u pokret i izazvali proces koji još i danas traje.

Svaki ukras potiče iz tehnike i uslovjenosti ručnog rada. Predmet samosvesnog htenja na polju ornamentisanja nije se nikad uždigao na visinu stila, već je ostao samo rezultat ručnog rada i lič-

nog zalaganja umetnika. U svakom slučaju, pronalaženje novih, umetniku svojstvenih ukrasnih motiva predstavljalo je u ono doba građevinarstva, prezasićenog istorizujućim motivima, nešto novo i osvežavajuće, što je izvesne duhove — izuzev eklektičare — istinski zanosilo. Treba samo imati u vidu usporen hod života i učmalost društva u poređenju sa posleratnim prilikama, pa da se objasni potmula čežnja za nečim novim. Secesija i jugendstil izazvali su ipak izvestan duhovni preokret. Ukras izražen u vidu stilske ornamentike kao dopunjajući, sastavni deo zgrade, bio je u svim vremenima prošlosti posredno ili neposredno umetnička oznaka neke ritualne simbolike. Ukrasni motivi jugendstila i secesije, međutim, išli su u raskorak sa organskim razvojem novog građevinarstva, građevinskog materijala i tehnike, a time i sa osnovnim postavkama arhitektonske misli. Arhitekti, pristalice ovih pravaca, previdevši odlike tehničke arhitekture, nisu još bili u stanju da se uzdignu do stepena bezornamentalnosti kao novog izraza vremena, koju je ideju u istom isečku vremena i u istoj sredini zastupao arh. Loos, niti su njihove zgrade odraz bezritualnosti. U toku daljeg razvoja inženjerske građevine, naročito one od arhitektonskog kvaliteta, izražavale su nasuprot eklekticizmu, secesiji i jugendstilu, sve više i više samu funkciju, stvarnu namenu, strukturu, materiju, oblik i prostor u nekom racionalno-logičnom jedinjenju. Kubistički nož podjednako skida, kako sa eklektičkih zgrada tako i sa secesijskih, sve ono što je nadodato čistoj strukturi ili konstrukciji, razgoličujući ih do njihovih matičnih oblika. U pogledu viška i suviška povrh konstrukcija secesija se u načelu nije razlikovala od eklektičkih građevina.

Proizvoljnost u arhitekturi, ma koliko močno sprovedena, ne može da stvari dela trajne vrednosti i da odredi pravac budućeg razvoja. Nastojanja secesije i jugendstila, prema tome, odgovaraju više onoj vrsti arhitektonskog izražavanja koja svoje poreklo i nadahnuće dobija dobrim delom od dekorativne crtačke veštine. Crtačka veština koja na hartiji zanosi svog autora i posmatrača, sprovedena u delo kao štukaterska radnja ili metalni oblik, ne ispunjava na zgradi očekivani utisak nečeg sazdanog na čvrstim temeljima teorije. Tako su Nemci, Austrijanci, Belgijanci i Francuzi, obuzeti u većini slučajeva poslom oko spoljnog savlađivanja novih arhitektonskih zadataka, zastali jer u svojim naporima nisu pošli uporedno sa putevima tehničke arhitekture.

Sledbenici secesije i jugendstila, prema tome, nisu položili temelje za razvoj nove umetnosti i arhitekture, niti su usmerili dalji razvoj arhitektonske misli, već su nastojali da eklekticizam, taj mnogostruki građevinski stilski ukus, zamene ne samo trajnim jedinstvom ornamentalnih oblika, što im je i uspelo, nego i novim jedinstvenim stilom, što je, međutim, bilo iznad njihove stvaralačke moći. Ovu činjenicu najbolje potvrđuju razmišljanja arhitekta O. Wagnera o arhitekturi izražena u knjizi „Die neue Baukunst“. U pogledu materijala, opravdanosti njegove primene, oblikovanja prostora i drugih problema Wagner donosi više zaključaka, koje je, bar na hartiji, ispravno sažeо kao osnovicu svog učenja i stavio ih

u logičan uzastopni red. No, tih svojih ustanovljenja Wagner se nije ni sam mogao pridržavati u svom praktičnom delanju. Njegova razmatranja su pretežno spekulativne obojenosti. Ornament je u njima još uvek prisutna činjenica.

Težnja da se ornamentalni oblici — arhitektonска, figuralна, dekorativна sitna i krupna plastika i razni motivi izvedeni u ravni — nadomeste modernim ukrasnim elementima shodno duhu vremena, kakvim su ga oni smatrali, živo dokazuje da je arhitektura secesije i jugendstila savladala i nadmašila istorizujući eklekticizam tek površno. Pomodno ornamentisane oblike nanosili su na fasade i interjere zgrada u velikom mnoštvu poglavito arhitekti profiteri, dok im osnove ostaju zastarele i malo se u čemu razlikuju od eklektičkih.

Krov kao završetak s ispustom ili kao krovište dobija neobičan izgled valovito skrojenim zabatima. Položaj prozora, uslovljen samo unutrašnjim rasporedom prostora i načinom njihovog osvetljenja, ne doprinosi još tome da se objekt raščlanii prema svom unutrašnjem tektonskom sklopu. Naprotiv. Bilo je više pokušaja da se prozorski otvor dovedu spolja u međusobnu vezu posredstvom ornamenta. Način kojim se ne rešava bilateralna uloga prozorskih otvora ni prema napolje ni prema unutra. Kuću Olbrich, na primer, uokviruju široki ornamentalni pojasevi kao i druge šare. Podražavanje ornamenta u arhitekturi dovelo je do toga da se nov pokret u kratkom roku iživi i izopači u formalistički dekorativizam. Jedino arhitekt Adolf Loos, koji je svojim bistrom okom dospio do izvesnih dubina arhitektonskog stvaralaštva, zauzima već tada odlučan i ironičan stav ne samo protiv eklekticizma nego i protiv umetničko-zanatske ukrašavajuće secesije i jugendstila. On je lično bio odlučno protivan svemu što se oko njega dešavalo u to vreme na polju arhitekture. U istovremenoj i bilateralnoj borbi protiv eklekticizma i secesije Loos se našao na brisanom prostoru u svojoj usamljenosti. No, različiti uzroci i težnje tih borbi svedoče o bečkoj sredini kao kulturnoj i sadržajnoj.

Opozivanje istoricizma i akademske arhitekture znači doduše veliki napredak, jasan nastup i izvesnu odlučnost, ali ponekad i korak unazad u onim slučajevima kada se razularena proizvoljnost u secesiji i jugendstilu razmahala do takvih razmara da se funkcija, utilitarnost oblika, namena zgrade i nameštaja zapostavljava jače nego pre. Potpuno rastrojstvo svega organskog nastupilo je još u jačoj meri nego ranije kada je arhitektura uistinu stenjala pod stegama akademskog, larpurlarističkog, formalističkog ukusa i ukrasa. U žurbi za stvaranjem novih oblika — „neoforma“ — secesija i jugendstil lišili su mnoge građanske stanove već uveliko utvrđenih predmeta upotrebe, kao, na primer, naslonjača, zamenujući ih, kao i kasniji češki formalistički kubizam, stolicama u kojima se od ukrasnih i skupo plaćenih rezbarija nije moglo udobno sedeti. Secesija je na ovaj način dokazala da se mogu menjati ornamentalni oblici svih vrsta, pa čak i oni koji su već prešli u naviku ljudi i bili smatrani neprikosnovenim.

### Zasluge secesije i jugendstila

I pored zastranjenja zasluge secesije i jugendstila su neosporne i višestruke. Sa njima se, krajem prošlog veka, uvodi ideja savremene arhitekture kao organizovan pokret. Borbom protiv eklekticizma doveli su u pitanje neprikosnovenost podražavanja istorijskih stilova i jedan opšte primljen loš ukus. Iznalaženje ukrasnih motiva u smislu nasleđene funkcionalnosti ornamenta, slično čudi prirode koja ponekad rasipnički ukrašava neki cvet, bubu ili leptira, davalо je i stvarne rezultate, pa bili oni od vremenskog značaja. Neobuzdana igra linearно stilizovanim površinskim i sitnoplastičnim motivima postala je stil secesije odnosno jugendstila zbog svoje prekomerne primene i zadovoljavanja na predmetima svakodnevne upotrebe. Trud secesionista i jugendstilovaca, kao i njihov idealizam, nije bio uzaludan, uprkos časovitosti pokreta. I pored isticanja arhitektovе ličnosti kao stvaralačke jedinke, nosioci secesije i jugendstila stvorili su školu u dobrom smislu te reči. Kult crtanja i kulturu arhitekta uzdigli su na viši stepen. Značajno je da se većina pripadnika te škole nije više vraćala eklekticizmu, već je utočila u nove pravce, utirući put dalje ka objektivizmu i funkcionalizmu. Poneki stvaraoci iskustva stečena secesijom produžili su na jedan lično visoko izgrađen način, kao na primer, jugoslovenski arhitekt Jože Plečnik.

Renesansa primenjenih umetnosti — Renaissance im Kunstgewerbe — po izjavi arhitekta van de Veldea, nije mogla da oplemeni arhitekturu, te je kao izraz mode bila zamjenjena u Nemačkoj ekspresionizmom, a u Holandiji kubizmom. Prvi svetski rat je uglavnom dokrajio istorijsko postojanje ovih „stilova“ srednjoevropske proizvodnje. Posle rata opažalo se da revizija arhitektonske misli već zahvata izvesne dubine u kojima se nazirala funkcija kao odlučujuća činjenica. Predstavljen kao organski deo arhitekture, funkcionalni motiv može već sam po sebi da bude ornament, odnosno da zameni i ispunji njegovu istorijsku ulogu u arhitekturi. Ornament i spoljni proizvoljni oblici prestali su da budu vodeća ideja kod traženja novog arhitektonskog izražaja. On postepeno prestaje uopšte da postoji.

U svemu dosad izloženom izražen je prosečni istorijski profil secesije i jugendstila. Naravno, za stvaralaštvo pravih talenata ne postoje stroga ograničenja jednog idejnog pokreta. Kod istaknutih predstavnika secesije dolazi do delimičnog oslobođavanja osnove i dubljih zahvata u arhitekturi, do modernije shvaćenih osnova, preseka, fasada, krovova (pojavljuju se ne samo niski, već i potpuno ravni krovovi) i zato se sva pažnja ne svodi samo na izmišljanje novog ornamenta. Njima zahvaljujući iščezava i oveštala osnova renesansnih vila i palata. Raspored kuće — osnova i presek stambenih vila — postaje elastičniji, živiji i različitije rešen. To je već nesumnjiv znak naprednjeg shvatanja. Naslućivalo se da nije samo doterivanje fasada i interjera umetnost i potreba, već rešavanje osnove i preseka zgrade, to jest sva njena prostornost, i da osnova jedne skromne porodične kuće može da predstavlja socijalni motiv u vezi koga se doživljaju ljudi pesme arhitekture i da nju kao takvu treba prikazati i drugima.

Naturalistička ornamentika, uzeta iz sveta rastinja i životinja, kao i ona geometrijska, bila je uskoro u svojoj čudnoj stilizaciji stavljeni van takmičenja pojavom drugih pokreta — futurizma, kubizma i purizma. Pošlo se dalje u učvršćenju i razvijanju arhitektonske misli. Proces je bio u toku.

Prilikom prelaza sa jednog načina oblikovanja spoljašnje i unutrašnje arhitekture izlaze na videlo prelazni oblici i svi ostaci prethodnog stila dopunjeni elementima nastupajućeg i novog načina. Razaraajući staro, zloupotrebljava se novo. Pravilni elementi klasicizma sa horizontalno i vertikalno satkanim podsklopovima u znak umerenosti, služe kao umirujući okvir secesijske razigranosti dopunskih delova. Ti prelazni oblici izrođavaju se, pogotovo u neveštim rukama, u fantastičnu mešavinu izraza i bezobličja lišeni pravog učešća stvaralačke maštice.

#### **Uticaj secesije na ostale provincije bivše Austrougarske monarhije**

Uticaj secesije nije se ograničavao samo na provincije pod austrougarskom vladavinom, već prelazi i na susedne zemlje, pa i u Srbiju. Split (zgrada sumpornog kupatila), Sarajevo, Zagreb, Ljubljana, Osijek, Novi Sad itd. poseduju još uvek izvesne primerke secesijskog ukusa i iskustva. Jasni primjeri secesije u Beogradu su: zgrada na uglu 7 Jula i ulice Uzun-Mirkove i ugaoni blok preko puta Saborne crkve.

Ukoliko je sva sila secesijskih ornamentalnih motiva izgrađena samo u štukaturi i fasadnom malteru, dolazi prilikom obnove i do njihovog prerušavanja, tako da broj primera secesijske arhitekture biva u našoj zemlji sve manji i oni nestaju pred očima savremenika.

Pošto secesija ustvari nije pravi stil u istorijsko-dijalektičkom razvoju arhitektonске misli, ona u sebi jedva sadrži nešto od nadindividualnog značaja. Svoje poreklo ne izvlači iz igre nadličnih sile svog vremena. Kao da za nju i ne zna. Po svemu sudeći i s obzirom na zakašnjenje do koga je dovela neravnomernost razvitka, više se od secesije nije moglo ni očekivati. Svoj fragmentalni zadatak u isečku jednog vremena secesija je dobro obavila. Futuristi zadojeni darvinizmom i nitscheovskim postavkama, hteli su sve, a konkretno nisu postigli ništa. U istorijskoj situaciji, zapletenoj u procesu istorijskog mišljenja, secesionisti su bili korisni. Njihov skok doveo ih je do granice tadašnjeg vremena i do pronalaženja izražajnih preduslova. Tu granicu oni nisu prekoračili. Vremenski određen i upućen na izvesnu sredinu, likovni sadržaj secesije imao je svoj sadržaj. Ali neravnomernost razvitka, koja je glavna karakteristika pretvodne epohe, traje i pod secesijom jer tehnička arhitektura doživljuje istovremeno svoje revolucionarne promene na koje se ona kao i eklekticizam slabo ili baš nikako ne obazire.

#### **Jože Plečnik (1872—1957)**

Pojavom slovenačkog arhitekte Jože Plečnika dolaze zemlje Jugoslovena prvi put u dodir sa savremenim nastojanjima u arhitekturi i to preko bečke sredine u kojoj se on formirao i sebe izgra-

divao. Zadojen secesijom, on se na nju nadovezuje idejno više nego formalno, iako ima nekoliko i izričito secesijskih objekata. Osim Slovenije, u ostalim krajevima Jugoslavije radi samo više slučajno (Franjevačka crkva u Beogradu, vila Verčon u Dubrovniku — Lapad). Neposredan uticaj nije vršio u Srbiji. Njegov razgovor sa kraljem Aleksandrom (koji ga je pozvao u Beograd po savetu predsednika J. Masaryka) nije ispaо povoljno ni po jednu stranu. Uticaj Plečnikove škole i ukusa i shvatanja arhitekture, prema tome, svodi se na Sloveniju (osim u Beču i Pragu u kojima je pre toga boravio) i to podrazumevajući i ukus građanstva a ne samo arhitekata. Niko nije prodro onako u svest svojih sugrađana kao arhitekt Jože Plečnik. Njegova concepcija od zanatstva do monumentalnosti ostaje uvek u srazmerama Ljubljane, one Ljubljane koja je danas već svojim urbanim opsegom uveliko nadmašena.

Svi koji su ga lično poznavali (među njima i sam autor) voljni su da predu preko izvesnih prolaznosti njegove arhitekture, koja je završena. Niko nije mogao da bude veći arhitekt od Plečnika niti da nadmaši njegovu plečnikovtinu. Tek oni koji ga nisu nikad ni čuli ni videli moći će da iskažu konačan sud svoje sadašnjice, u reaktivnoj snazi nedaleke prošlosti.

Crtačka kultura i etička podložnost su prvorazredni unutrašnji autoriteti njegove škole. Ustvari, zato je i sam Le Corbusier rado primao u svoj atelje Plečnikove đake, koji su u njegove prevratničke ideje i planove unosili ove kvalitete.

Svojim dugim životom Plečnik je potvrdio Wagnerovu tezu o dugovečnosti arhitekata do koje je on došao proučavajući živote istaknutih arhitekata prošlosti.

U razgovoru sa umetničkim kritičarem Kostom Strajnićem, u doba praških dana, Plečnik je između ostalog rekao:

„Hoću, prijatelju, da vam naglasim da se moje arhitektonsko zanimanje uglavnom ne razlikuje od zanimanja svakog čestitog radnika, zvao se on stolar ili postolar. Kao oni, i ja hoću u prvom redu da koristim čoveku. Praveći svoje nacrte za kuće koje su obično poručivali imućni, ja sam uvek nastojao da moja arhitektura doprinese udobnosti stanovanja ne samo porodice imućnog nego i njegovog poslednjeg služinčeta. Moja mi savest nikada ne dopušta da zaboravim patnje i tegobe prezrenih i poniženih. Usled toga, u svojim nacrtima kuća posvećivao sam pažnju isto toliko trpezarijama, salonima, muzičkim dvoranama kao i kuhinjama, služinskim sobama i portirskim ložama. Osećajući iskrenu ljubav prema bližnjem, uvek sam težio da se što više približim visokom cilju: postati čovek u najsavršenijem smislu reći“.

Čovek koji je pošao od zanatstva, naravno, nije mogao da obuhvati arhitekturu u svem njenom biću. U jednom razgovoru (Plečnik, K. Strajnić i autor) u gostionici kod Vikara, u susedstvu hrama sv. Vita u Pragu, Plečnik je smatrao matematiku i poznavanje duha matematike potpuno izlišnim za jednog arhitekta.

Prilikom autorovih poseta Plečniku u Mirju, romantičnom predgrađu Ljubljane u kome je majstor imao svoju kuću, autor se divio svežim i pedantnim crtežima koje je on izrađivao u dubokoj starosti.

Skrenuvši jednom razgovor na Otta Wagnera, autor je saznao da je ovaj velemajstor secesije imao držanje otmenog i samosvesnog čoveka stvaraoca. Na svojim dvoprežnim kolima, sa livrejsanim slugom pored vozara, Wagner je dolazio iz svoje vile na Akademiju. No, prema svojim učenicima i saradnicima vezivala ga je prisna demokratičnost. Koliko je Wagnerova konцепција nailazila na osudu u izvesnim krugovima carskog dvora, proizilazi iz jedne izjave pre-stolonaslednika Ferdinanda: „Diesen Kerl sollte man totschlagen“ („Ovog dasu bi trebalo jednom dotuci“).

#### Crtice iz života i rada Jože Plečnika

Sin stolara, Plečnik u četrnaestoj godini prelazi u Graz i tamo pohađa četiri godine zanatske škole. U slobodnim časovima druži se sa mlađićima koji su izučavali arhitekturu, a u svojoj školi usavršava se u poznavanju i obrađivanju materijala u okviru zanatstva. Od tog vremena, otkako je napustio Graz, Plečnikov život se deli na nekoliko važnih perioda: bečki period, praški period i ljubljanski period kao završni čin svih njegovih naporâ.

Boravak u Beču: Na preporuku svog bečkog majstora kod koga se zaposlio, Plečnik je primljen na specijalku arh. Otta Wagnera na Akademiji umetnosti. Pošto je kao učenik pokazivao nesvakidašnje sposobnosti, postaje Wagnerov saradnik. U to vreme deluje u bečkoj sredini i srpski arhitekta Kosta Jovanović, projektant brojnih objekata u Beogradu, koga kao nepokolebljivog Semperovog pristalicu nisu mogle privući nove ideje secesionista ni loosovske teze. Međutim, istaknuti jugoslovenski vajar Ivan Meštrović, ako ne formalno ipak se u svom razvitku napajao prevratničkim duhom tadašnjeg Beča, uskovitlanog u doba njegovog dolaska i njegovog boravka u ovom velegradu. Njegove prve izložbe održavane su u paviljonu Secesije.

Kao dobitnik rimske nagrade bečke Akademije umetnosti, Plečnik preduzima studijsko putovanje po Italiji i Francuskoj (Pariz) u znaku svog kulturnog samoizgrađivanja. Po povratku nastaje period njegovog rada u Beču. Prvi njegov javni istup vezuje se za uređenje jubilarne izložbe udruženja zanatlija, posao koji mu je ustupio sam Wagner. Na konkursu za Gutenbergov spomenik dobija prvu nagradu; njegov rad predstavlja događaj dana jer su na tom konkursu učestvovali najbolji tadašnji arhitekti i vajari. Glavno mu je delo poslovno-stambena zgrada tvorničara Zacherla u centru grada (Bauernmarkt -- Beč) sagrađena 1903—1905. skupocenim materijalom (obloga od granitnih ploča). Zahvaljujući solidnom izvedenju, ova zgrada i danas odiše svežinom. Ovim svojim objektom Plečnik se u potpunosti oslobođe bečke škole, kako eklektičke, tako secesijske, pa i loosovske.

I sam religiozan, s uspehom završava 1911. godine projekt crkve sv. Duha. Od crkava do crkvenih ukrasnih predmeta, zastava, baldahina, putira Plečnik celog svog života projektuje sve kao veliki poznavalac materijala i tehnike i obrade.

Zauzimanjem Jana Kotere, pobornika češke moderne arhitekture, Plečnik je primio mesto nastavnika na školi primenjenih

umetnosti u Pragu. Time počinje njegova praška era, koja traje punih deset godina. U Pragu je stvorio sledbenike svoje, plečnikovske arhitekture, etički i celom dušom odane ovom velikom umetniku. Pedesetogodišnjicu njegova života češki časopis „Stil“ pozdravlja posebnim svojim brojem posvećenim njegovim radovima.

U međuvremenu, posle Wagnerove smrti, Plečnik je tri puta uzastopno i jednoglasno izabran za profesora bečke akademije. Ministarstvo prosветe je taj izbor sva tri puta odbilo.

Godine 1920. Plečnik je izabran za profesora na praškoj Akademiji umetnosti. Međutim, on je dao prednost istovremenom svom postavljenju za profesora na univerzitetu osnovanom tada u Ljubljani. Od tada počinje njegovo delovanje pod skladnim uslovima u rodnom kraju u kome je postao pojам, čovek poverenja, a njegova škola uzor učilišta i autoriteta.

Za sve vreme radna grupa sastavljena od njegovih sledbenika u Pragu vrši preuređenje, konzerviranje i dogradnju istorijskih Hradčana, posao koji mu je poverio sam Masaryk. Stručni krugovi u Pragu bili su uvereni da se za tu vrstu stvaralačke zaokupljenosti nije mogla naći pogodnija ličnost od Plečnika. U vezi ovog zadatka naročito se ističe uređenje triju dvorišta u samom dvoru (pogotovu onaj treći u kome se nalazi i gotska katedrala sv. Vita, kao i izvesne partie hradčanskih vrtova).

Crkva u Šiški, univerzitetska biblioteka i drugi objekti, kao i uređenje spoljnih prostora, most na Ljubljanici svedoče o Plečnikovom duhu u Ljubljani. Poslednje delo: letnja pozornica u mozaiku od šljunka.

Katedru arhitektonskog učilišta napušta tek u svojoj 84. godini zbog bolesti.

Plečnikovo delo je završeno. Postignuti domet ne može da dobiće širi okvir u razvoju arhitektonske misli. U njenom dijalektičkom kretanju mogu nastati ogranci pod uticajem posebno darovitih jedinki. Plečnik je bio jedan od takvih. I taj ogrank je doneo svoje plodove.

#### Fabiani Maks

Slovenački arhitekt (Kobdilj pod Stanjela — Istarsko Primorje, 29. IV 1865) je ne samo vaspitanik bečke sredine već je kao arhitekt i nastavnik doprineo unapređenju arhitektonske kulture austrijske prestonice. No to ne znači da je u toku svog dugog života bio vezan samo za taj grad. Naprotiv: njegova plodna delatnost vezuje se povremeno i za druge sredine i gradove: Salzburg, Pozen, Genova, Rim, Montreux, Pariz, London, Brioni, Trst, Venecija, Gorica — Ljubljana. Osim uže arhitekture, njegovo stvaranje obuhvata i probleme uređenja gradova i stručno literarna zaokupljanja. Napisao je i više eseja. 1898. godine izdaje knjigu Vicenza (Beč), a 1946. godine ACMA (Gorica).

Realku pohađa u Ljubljani, a tehničku visoku školu uredno u Beču. Saradnik je Otta Wagnera, starijeg od njega 23 godine, i to u razdoblju od 1892—96. godine kada veliki majstor još nije poka-

zivao spoljne znake svoje prevratničke delatnosti u arhitekturi. Bio je asistent na visokim školama u Grazu i Beču. Njegov uspeh u tudini završava se profesurom za kompoziciju na Tehničkoj visokoj školi u Beču. U svojstvu najpre vanrednog a zatim redovnog profesora deluje u razdoblju od 1910—1919. godine. Uz ovu dužnost rukovodi u Trstu od 1917. godine obnovom rata oštećenih naselja u Goričkoj i Gradiškoj opštini. Posle prvog svetskog rata preuzima vođenje ureda za obnovu grada Gorice. Povlači se u razdoblju od 1934—44. u svoje rodno mesto i od tada do smrti živeo je stalno u Gorici. Nije poznat razlog zbog koga je napustio nastavničko mesto u Beču.

Objekti podignuti pod uticajem bečkog podneblja nose na sebi obeležje secesije. Izvedena poslovna zgrada Portois & Fix u Ungarstrasse iz 1900. godine i druge zgrade (Artario, Urania) to najbolje potvrđuju. Gde nije izričito secesionista tu kroz njegovo delo provjjava bilo uticaj renesanse ili baroka, bilo opet blaži lahor Primorja. I kad barata sa prelaznim oblicima, nastojava da funkcionalne zahteve dana izrazi konstruktivno i oblikovno skladno u vidu uravnotežene kompozicije. U Ljubljani je izgradio niz objekata. Bamberhova kuća — Miklošičeva ulica — iz 1900. godine svojim strogim obeležjem zaostaje za pomenutom secesijskom poslovnicom iz 1910. godine.

Značajan je njegov elaborat za uređenje Ljubljane za koju je 1895—1896. godine izradio regulacioni plan, nastojeći da u sklop grada uvede znatne urbanističke poteze, kao na primer duž Tivolija.

#### Viktor Kovačić

U ličnosti Viktora Kovačića zagrebačka sredina je stekla pokretač novih pobuda u arhitekturi, koja se tu razigrala pod uticajem bečke secesije. Kao učenik Otta Wagnera on se oslobođa uticaja Hermanna Bolléa, glavnog predstavnika i autoriteta eklekticizma u Hrvatskoj. Herman Bellé (Köln 1845—1926. Zagreb) bio je saradnik i sledbenik bečkog arhitekta von Schmidta, projektanta Gradske većnice i drugih eklektičkih objekata u Beču. Po njegovim planovima Bollé upravlja gradnjom katedrale u Đakovu, razrađuje plan za izgradnju zgrade Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti i korenito restaurira zagrebačku katedralu, a kasnije svoju delatnost proširuje i na izgradnju pravoslavnih crkava. Bolléov eklekticizam karakteriše učeni gotski i renesansni šematizam.

Viktor Kovačić se rodio 1874. u Lučkoj Vasi kraj Huma na Sutli, a umro 1924. godine u Zagrebu, relativno mlad, u pedesetoj godini života.

Izučio je najpre klesarski zanat kod strica u Grazu, a svoje učenje produžuje 1891. na Obrtnoj školi u Zagrebu. Prve godine prakse provodi na gradnji kolodvora i u radionicama eklektičara Hermanna Bolléa. 1896. godine primljen je u školu Otta Wagnera u Beču, u doba rasplamsavanja secesijskih težnji. Sa stečenom diplomom akademskog arhitekta Kovačić se 1899. godine vraća u Zagreb u kome radi sve do svoje smrti. 1905. godine sudeluje u konkursu za

izgradnju hotela „Moskva“ u Beogradu. Dobitnik je prve nagrade ali ne i projektant izgrađenog objekta. U ocenjivačkom суду за ovaj objekt učestvovao je i Otto Wagner. Po svoj prilici ovo je jedina neposredna veza velemajstora secesije O. Wagnera sa našom zemljom.

Kovačić je osnivač kluba hrvatskih arhitekata i vodeća ličnost skupine modernista sa glasilom „Život“. Pod naslovom „Moderna arhitektura“ u prvom broju tog glasila 1900. godine piše protiv svih onih lažnih fasada, imitacija svih mogućih stilova. „Stanovi, kuće i sve zgrade uopšte, moraju biti građene prema našim potrebama... Arhitektura je umetnost i kao takva mora da bude individualna i savremena.“

Diplomski rad mu je bio: carski dvorac na Krimu. Za svog učitelja, arhitekta Bolléa veli: „Loše se zahvaljuje svom učitelju onaj učenik koji dovijeka ostaje samo učenik.“ O obnovljenoj zagrebačkoj katedrali u stilu akademske gotike Kovačić navodi: „Dajte mi to pove da srušim oba tornja katedrale“; rušenje zidova za njega je: „gruba pogreška s gledišta elementarnih pojmoveva u izgradnji gradova.“

Sve u svemu Kovačić traži izlaz iz zagrljaja eklekticizma i secesije u čemu ne uspeva uvek.

Raspisani konkurs za regulaciju Kaptola (I nagrada) dovodi ga u vezu sa C. Gurlittom, profesorom dresdenske Tehnike i velikog autoriteta za arhitekturu. U svojoj knjizi „Der Städtebau“, Gurlitt se veoma pohvalno izražava o Kovačićevoj ideji za uređenje Kaptola. Povodom tog konkursa Gurlitt je održao u Zagrebu predavanje o uređenju grada.

1912. godine počinje izgradnja crkve sv. Blaža u Zagrebu u skladno i znalački modernizovanoj kompoziciji vizantijskih hramova. Od 1909—1915, razdoblje saradnje sa arh. H. Erlichom, drugim predstavnikom bečke škole, obogaćeno je u to vreme već i loosovskim postavkama.

Kovačićeva formalna karijera protiče ovim redom:

1920. godine izabran je za stručnog nastavnika perspektivnog crtanja na Tehničkoj visokoj školi u Zagrebu; 1922. za honorarnog docenta istog predmeta i arhitektonskih kompozicija, zatim iste godine za suplenta i redovnog profesora arhitektonskih kompozicija.

1920. godine otpočinje gradnju berze, pošto mu je po prethodno obavljenom konkursu poverena razrada objekta. Povratak na klasične proporcije i na jonske stubove na ulazu svedoče o težnji da smiri svoje zamorene živce i svojih sugrađana. Pored ovih glavnih radova Kovačić je projektovao veći broj privatnih zgrada u Zagrebu. Prilagođene našoj sredini, poneke od njih već imaju vredni, južnjački karakter.

#### Jan Kotěra

Rodio se u Brnu 1871. umro u Pragu 1923. godine u pedeset drugoj godini života. Delo tvorca češke moderne arhitekture, kakvim se on smatra, nije dovršeno. Pravac raščišćavanja oblika i racionalno

sačinjenog organizma omogućava dalji rad na unapređenju arhitekture u njegovoј zemlji. Kvalitetna srednjotehnička škola i solidna građevinska praksa obezbeđuju mu prvi stepen za dalji razvoj. Smatra se srećnom okolnošću što je izbegao tvrdnu nastavu na visokim školama sa akademskim programom.

I Kotera se napaja verom i ljubavi za arhitekturu u Wagnerovoј školi u Beču. Pre nego što je sagledao mogućnost sopstvenog puta i on daje projekte i izvedena dela u smislu secesije. Konkursni rad za Austro-ugarsku banku i projekt hotela u Opatiji, pozorište u Prostjejovu — koje je izvedeno 1905. godine — nadgrobni spomenik Robitschkov na praškom jevrejskom groblju iz 1901. godine, vila Suchardova u Bubenču — Praha iz 1905. godine, kao i odgovarajući broj dekorativno shvaćenih interjera jasno dokazuju taj i takav secesijski odgoj. Izložbom inženjerstva i arhitekture pod jednim krovom, predstavnici nove generacije istupaju protiv šablona i krivo-tvorene umetnosti: pitanje u kakvom stilu zidati zamenuju geslom: „Graditi u stilu našeg vremena“. Izložba je istorijski međašnik, U to doba u borbi starih i mlađih javlja se Kotera, učenik i saradnik O. Wagnera.

Znalački pojednostavljen i modernizovan ampir predstavlja dvorac u Radboři, sagrađen 1910. godine. Za kraljevski dvor u Sofiji Kotera je pružio moćnu kompoziciju sa uprošćeno umešanim bugarsko-vizantijskim motivima. — Češki kubizam, koji su pre prvog svetskog rata prihvatali njegovi prijatelji nije ga mnogo zaokupljao. Nadgrobni spomenik porodice Janouške na Olšanima iz 1915. godine možda je jedino kubistički snažno izvajano delo arh. Kotere. Put uprošćavanja arhitektonskih plastika koji je on sagledao, te izvestan uticaj narodnog neimarstva i učenje engleske stambene kulture, sa kojom je srednju Evropu upoznavao nemački arhitekt Muthesius; sve je to urodilo kod njega sopstvenim shvatanjem arhitektonskih rešenja. Zgrada muzeja u Hradec Kralovom (1906—12), sopstvena kuća na Vršovicama — Prag iz 1909. godine, vila Bianca u Bubenči — Prag, već pokazuju samostalna rešenja. Zahvaljujući dugogodišnjem gradonačelniku Ulrichu (koji je posle Koterine smrti angažovao arh. J. Gočara, drugog značajnog predstavnika Češke moderne) on je dobio krila za svoje shvatanje arhitekture. U istom gradu podiže 1911. godine još i Hale Urban.

Među glavne, najzrelijе i najličnije objekte Koterine spada palata Penzijskog osiguranja na obali Vltave u Pragu, dovršena 1912. godine. Zgradom banke Slavija na obali Miljacke u Sarajevu iz 1911. Kotera je ušao i u naše krajeve jednim delom iz razdoblja njegovog potpunog sazrevanja. Kuća izdavača M. Urbanka — zvana i Mozarteum — iz 1911. godine dopunjuje ovu seriju ličnog izraza.

## FUTURIZAM

Pokret malog broja ljudi: književnika, slikara, vajara, arhitekata, muzičara i njihovih simpatizera na klasičnom tlu Italije protiv konvencionalnih oblika umetnosti i života ili drugim rečima: od Marinettija u Italiji do Majakovskog u Rusiji ili od futurističke senzibilne estetike do konstruktivizma i funkcionalizma

Opšte napomene; značaj futurističkih manifesta; zajedničke postavke futurističkog pokreta; zasebne postavke pojedinih robova umetnosti; izjave književnika Papinija; nastup arhitekta A. da Sant' Elia; manifest arhitekta Sant' Elia; La città futuristica; osnovne postavke Sant' Eliejevog verovanja i zahteva; crtice iz njegovog života i rada; savremena ocena futurističkog pokreta i napora njegovih pristalica u smislu razvoja istorijske misli

„Rim, taj grobni smrad.  
Rim moja prestonica... Rim ogromno mišje gnezdo. Velika rpa kartušina, puna na hiljadu službenih miševa, grizlica i Gundelja.  
Kao naduta trbušina džinova plivaju kubeta grada u ljubičastom zraku polumraka.“  
(Isečak iz jedne od Marinettijevih pesama)

### Opšte napomene

Futurizam je već i po svom nazivu — futurum znači budućnost — nagoćeštavao da pripadnicima ovog pravca nije stalo do sadašnjosti, a još manje do prošlosti, već jedino do budućnosti, i da oni sebe smatraju isključivim nosiocima umetnosti te privlačne susterišnjice. Međutim, futurizam je već stvar prošlosti — odnosno retroaktivne moći sadašnjice ukoliko ona ispituje poreklo izvesnih pojava. Futurizam je uveliko završen sa gledišta istorijskog razvoja nove umetnosti. Futurizam je osobeni doprinos Italije razvoju arhitektonske misli. S njim se ta zemlja posle dugotrajnog akademizma, manirizma i formalizma predstavljala svojevremeno kao aktuelna snaga na pozornici Evrope.

Futurizam predstavlja najodlučniji pokret čiji je začetnik i vod bio italijanski književnik F. T. Marinetti. Žestina juriša futurista, ustvari jedne male grupe ljudi protiv tadašnjeg društvenog shvatanja a naročito protiv akademskog eklekticizma, proširila se i na postojeće ustanove, kao: muzeje, arheologiju i kult starina, dakle na sve ono što je baš u Italiji imalo najjaču tradiciju. Uistinu teško je i zamisliti nešto mučnije od velike prošlosti koja savremene ljudi hrani i izjeda, ljudi koji su i pored nasleđa, priznatog od celog sveta, bili osamljeni. Međutim, nasleđe u smislu istorijske povezanosti nisu ti Italijani imali početkom ovog stoljeća. Svojim smelim istupom protiv večitog obožavanja nasleđa futuristi su pridobili mnoge mlađe ljudi a stekli još više protivnika. Suprotno svakoj duhovnoj nepokretnosti, futuristi su nastojali da svoje sugrađane oslobođe stege svih dotada važećih pisanih i nepisanih zakona i ograničenja i da, koristeći pri tome sredstva moderne propagande i reklame, stave sve u pomoć svoga pokreta. Futurizam je, dakle, otpočeo kao čisto umetnički po-

kret, koji su njegovi vodi neobično spretno umeli da ubace među široke slojeve građanskog življa. Marinettijev glas odjekivao je bučno širom cele Italije tražeći prevlast novih ideja na polju umetnosti. Ideja duhovno-buntovnička, širena bučnošću, razuzdanošću i divljim zanosom veštih pisaca, slikara, vajara, muzičara i arhitekata, a uperena protiv celokupnosti zapadnoevropske kulture imala je svoj vrhunac u slici rata, koji su futuristi predviđali u jednoličnom svetu kakav je on za njih bio uoči prvog svetskog rata; priželjkivali su sruštanje velike zavese nad završnim činom jedne istorijske predradnje. Rat je, po njima, trebalo da samelje ovaj prokleti svet nadkulture, mehanizacije, kapitalizma i materijalizma, sve to protivrečje da bi poslužio na taj način kao nov osnov za obnovu svekolikog života. Književnici (osim Papinia) i slikari iz kruga futurista, međutim, nisu pokazivali neki značajniji talent; oni su međusobno bili više povezani povišenom temperaturom krvi i istovetnošću osnovne ideologije. U njihovim redovima nalazio se jedan arhitekt izvanrednog dara i mašte po imenu Sant' Elia. Kada je u drugoj godini prvog svetskog rata i Italija ušla u gužvu, futuristi su, verni svom načelu o istorijskoj svrhovitosti rata, otišli dobrovoljno na bojište na kome je 1916. godine poginuo mladi arhitekt Sant' Elia. Posle rata ovaj pokret je u Italiji životario još nekoliko godina, dok jačim i novim pokretima u umetnosti nije bio stavljen van kruga aktuelnih pitanja i politički utonuo u Mussolinijev fašizam. Na taj način futurizam je prestao da bude umetnički pokret i postao oruđe aktivne politike. U svom praktičnom radu fašizam je poprimio veoma mnogo od bučne futurističke propagande, kao što je i Le Corbusier u jednom produhovljenjem smislu u mnogo čemu koristio način izlaganja i jezičku konstrukciju futurista u svrhu osvajanja čitalaca, bilo pristalica ili protivnika svojih purističkih pre-vratničkih ideja.

### Značaj futurističkih manifesta

Prva revija oca futurizma, književnika Marinettija „Poesia“, pokrenuta 1905. godine u Miljanu, još je prožeta eklektičkim ukusom i konvencionalnošću, bez nekog određenog cilja, umnosti i programa. Međutim, oko 1909. godine on je učmali svet ovog stoleća iznenadio svojim čudnim futurističkim proglašima. Ovaj rušilac svih tradicija i uobičajenosti bio je pritom od kuće milionar i mogao sam da snosi izvesne materijalne izdatke svog pokreta. Rodio se u Egiptu od italijanskih roditelja iz severne Italije, a na naukama je bio u Italiji i Francuskoj. Njegov prvi proglaš u kome je bez ikakvog okolišenja objavio da će futurizam postati univerzalni pokret čitavog umetničkog sveta, obelodanjen je 1909. g. u pariskom konzervativnom listu „Figaro“.

U tom prvom proglašu, koji se sastoji od 11 tačaka i još više nevezanog teksta, Marinetti izjavljuje:

1. Mi hoćemo da pevamo o ljubavi za opasnost, za uobičajenu energiju i ludačku smelost.
2. Glavni elementi naše umetnosti će biti srčanost, smelost i buntovništvo.

3. Kako je književnost sve dosada veličala, razmišljajuću nepokretnost, ekstazu i sanjalaštvo, tako mi hoćemo da slavimo nasrtljivi pokret, grozničavu nesanicu, gimnastičke korake, vratolomne skokove, čušku i šaku.
4. Mi objašnjavamo da je svet obogaćen novom lepotom: lepotom brzine. Trkački automobil ispunjen velikim cevima u svojoj vozačkoj kutiji nalik je na zmiju sa eksplozivnim disanjem; urlajući auto koji juri kao na kartećima lepši je od „Nike samotračke“.
5. Mi hoćemo da slavimo čoveka koji je kao upravljač za volanom, čija zamišljena osnova probija zemlju bačenu na opseg njene planetarne putanje.
6. Pesnik treba da ispolji toplinu sjajem potpune rasipnosti da bi se povećalo oduševljenje prapočetnika.
7. Samo je u borbi lepota. Nikakvih majstorskih dela bez nasrtljivog momenta. Pesništvo treba da bude žestoki prepad na nepoznate sile da bi ih primoralo da se pokoravaju ljudima.
8. Mi smo na krajnjim izbrežinama stoleća. Zašto bacati pogled unazad kada baš provaljuje vrata nemogućem? Vreme i prostor su juče prošli ovuda. Mi žurimo u apsolutni prostor pošto smo već osetili onu večnu svudu prisutnu brzinu.
9. Mi hoćemo da veličamo rat — ovu jedinstvenu higijenu sveta — militarizam, patriotizam, rušilaštvo anarchista, lepotu misli koje ubijaju i prezir žena.
10. Mi hoćemo da razorimo muzeje i biblioteke, satremo moralizam, feminizam, sve oportunističke pojave i sve vrste kukavičluka usmerene na koristoljublje.
11. Mi hoćemo da radom pokrenutim masama pevamo o zadovoljstvu, o buntovništvu, o mnogobrojnom i mnogozvučnom bruhanju revolucije u modernim glavnim gradovima; o noćnoj ustreptalosti arsenala i sobnom smeštaju pod njihovim električnim mesecima; o proždrljivim stanicama punim pušćećih zmija; o tvornicama obešenim za ob lake — preko njihovih mlazeva od dima; o gimnastički skakutajućim mostovima preko nožarnice svetlucavih reka pod suncem; o pustolovnim parobrodima koji njuškaju po obzoru; i širokoplećatim lokomotivama koje tabanaju po šinama kao džinovski čelični konji obuzdani čeličnim cevima, o klizavom letu aviona čije vrtulje praskaju kao neka zastava lepršajuća na vetru i koja lapače kao neka urnebesno pljeskajuća masa.

Zatim se u nevezanom tekstu između ostalog navodi: „I baš mi iz Italije objavljujemo svetu ovaj plameni proglaš buntovničkog nasilja kojim osnivamo danas futurizam: jer hoćemo ovu zemlju da oslobođimo od smrdljive rak-rane profesora, arheologa, vodiča i staretinara“.

„Italija je suviše dugo vremena bila sajmiste staretinara. Mi hoćemo da je oslobođimo od bezbrojnih muzeja, koji je pokrivaju kao nepregledna groblja.“

„Stojeći na vrhu sveta, hitamo još jednom do zvezda našeg izazova“ završava Marinetti gromopucatelnim proglaš mlađih boraca od kojih tada ni jedan nije imao više od trideset godina.

Na stranu protivrečnosti i neujednačenosti u postavkama ovog prvog manifesta. Težnja ovih privatnih objavljuvaca rata jasno je izrečena posredstvom jezičkih sklopova i pomeranja kojima su futuristi na neku ruku prethodili dadaističkim i nadrealističkim naporima.

Žarišta futurističkog pokreta u Italiji bila su: Milano i Firenza. No futurizam je privlačio mlade energične ljudе i u ostalim zemljama Evrope, čak i u hladnom podneblju Londona i Petrograda a poneki se pristalica našao i u udaljenoj Americi. Marinetti je u

florentinskoj futurističkoj reviji „L'acerba“ (Nedozrela) štampao 1912. godine i drugi svoj proglaš u kome u znaku „slobodne i bezgranične imaginacije“ i „slobodne nezavisne reči“ već utvrđuje temelje futurističke senzibilne umetnosti, navodeći pored ostalog (u slobodnom prevodu): Futuristička senzibilna književnost predstavlja odraz uticaja koji na čoveka vrši dinamični brzi i bučni tok života snagdašnjice u vrevi telefona, telegrafa, automobila, aeroplana, gramofona, brzih prekooceanskih brodova, tvornica, tunela, normi i topova. Ta nova tehnička sredstva su činjenice koje iz osnova menjaju prilike u kojima čovek živi, jer u njemu izazivaju neprestane promene i jačaju istovremeno i mnogostruko budnost njegove svesti. Te promene odvraćaju čoveka od svega starog; razvijaju u njemu čežnju za novim i nepoznatim, ispunjavaju ga strahom od mira, a žudnjom za opasnostima, junaštvo i omalovažavanjem setne ljubavi; upućuju ga na umetnost i idealizam u sportu; ubedaju ga o tome da je smanjivanje udaljenosti na zemlji gotov čin uvođenjem brzih saobraćajnih veza; navode ga na nipođaštavanje svega onog što je sporo, sitničavo i što liči na analizu, a suprotno tome, on je ispunjen neviđenim zanosom kad razvija brzinu. Sve to utiče na čovek u svim svojim odlukama postupa odsečno, određeno i tačno.

Petorica mlađih slikara: Umberto Boccioni (ujedno i vajar i glavni teoretičar pokreta), Carlo Carr'e, Luigi Russolo (muzičar), Giacomo Balla i Gino Severini izdaju 1910. godine u Torinu manifest slikara futurista sa ovim zaključkom: „Gesta koju hoćemo da prikažemo na slici neće biti neki fiksirani moment sveopštег dinamizma. Ona će biti jednostavno sama dinamička senzacija“.

1911—1912. godine pod rukovodstvom samoga Marinettija obilazi prva izložba futurističkih slikara Evropu i probudiće tada u učmalom svetu Pariza, Brüssela, Londona i Berlina veliko interesovanje za futuristički pokret. Samo parisku izložbu slikara futurista u galeriji Bernheim posetilo je tada nekih četrdeset hiljada ljudi. Za slikarima nisu zaostali ni muzičari. Luigi Russolo izdaje 1913. godine takođe svoj futuristički proglaš pod naslovom „L'arte dei rumori“ („Umetnost buke“), u kome je vredan pažnje ovaj isečak:

„Mnogo više uživamo u idealnoj kombinaciji šuma tramvaja, motora, kola i graje svetine nego u ponovnom slušanju Eroika i Pasterala klasičnih muzičara. Prolazimo kroz moderni grad sa napetim ušima više nego očima, te uživamo u mrmljanju zahuktalih motora i njihovoj pulsaciji poput živih bića, uživamo u drhtanju ventila, šumu crpki, škripanju strojnih pila itd.“.

Istaknuti futuristički vajar i slikar, jedan od čeonih predstavnika pokreta i prikazivač međusobnog prodiranja i istovremenosti oblika (vreme se uključuje u prostor kao nov faktor), Umberto Boccioni — autor dela „Pittura, scultura futuristica“ izdatog 1914. godine sa prikazima izložbi i navodima futurističkih manifestacija priređenih u Miljanu, Parizu itd., izražavao se ponekad maglovito, kao na primer: „Prikazujemo objekte za koje se smatralo da ne mogu biti prikazani. Moramo krenuti od središta samog jezgra objekta da bismo otkrili nove zakone, to jest nove oblike koje jezgro vezuju nevidljivo, ali matematički, s plastičkom prividnom neizmernošću

i unutrašnjom plastičkom golemošću. Nova će plastika biti prevođenje atmosferskih planova, koji povezuju i prosecuju stvari u nove materijale“.

1912. godine vajar i slikar Boccioni u galeriji La Boétie u Parizu izlaže između ostalog i skulpturu u bronzi „Jedinstvena forma kontinuiteta“ (skulptura Zadkina podignuta posle drugog svetskog rata u Rotterdamu nije bez veze sa Boccionijevim shvatanjima) potkrepljujući i delima svoj proglaš, u kome je između ostalog navedeno: „Prikazujemo objekte za koje se smatralo da ne mogu biti prikazani“.

Od ostalih Boccionijevih radova pomena su vredna: „Elasticelet“ iz 1911. g. i „Boca razvijena u prostoru“ u 1911—12. g., kompozicija u obliku česme.

Neposredno pre izbijanja prvog svetskog rata i napuštanja redova futurista čuveni italijanski književnik Gi. Papini osvrće se na stvar futurizma kao na realnost. Ističući pozitivnost same pojave što se našlo dvanaestak vrlo darovitih i odvažnih mlađih ljudi koji su se okupili oko stvaranja nove umetnosti zasnovane na novoj misli, intuiciji i životu, izjavljuje: „Ja sam za one malobrojne mlađe rušitelje, istraživače i novatore — ja sam uz očajne, napadane, izrugavane, oklevetane, futuriste“. U svom sintetičkom futurističkom verovanju Papini između ostalog navodi: „Ja sam futurista, jer futurizam znači ukazivanje na nove puteve budućnosti, nesavladljivu čežnju za novim senzacijama, emocijama i novim oblicima izražavanja“.

„Ja sam futurista, jer futurizam znači potpuno prihvatanje moderne civilizacije sa svim njenim džinovskim čudovištima i nedoglednim mogućnostima“.

„Ja sam futurista, jer preterano obožavanje „slavne prošlosti“ zlatnih epoha, večne akademije i bezbroj spletaka izjedaju pamet, podrivaju duh, obuzdavaju inspiraciju, te sterilizuju one narode koji ne znaju da se prenu na vreme“.

„Ja sam futurista, jer futurizam znači čežnju za širom civilizacijom, za intenzivnjim zalaganjem, bogatijom osetljivošću, odvožnjom misli. I zato — ja se ponosim što se nalazim u redovima futurista“.

U svojoj knjizi „Les mots en liberté futuriste“, izdatoj posle rata — 1919. — Marinetti teoretiše i dalje ali bez znatnijeg uticaja na razvoj umetnosti na tlu Italije.

Iz proglaša i verovanja futurista proizlazi da su se oni najviše od svih ljudskih izuma divili mašinama. Sa njima se čovek, tvrde oni, umnožava. Strojeve su smatrali sintezom najvećih napora čovečanstva. Mašine uz to izazivaju novo stanje, novu vrstu, uzor i izvor osećajnosti. Futuristička senzibilna estetika, prema tome, zasniva se na spoljnem tehničkom sjaju mehanizma, na mehaničkom shvatanju doživljavanja novog i lepog, iskovanog neobuzdanom snagom i brzinom, voljom, svetlošću, pokretom, te konciznošću i sintezom, a u prvom redu pokretnošću, to jest dinamikom.

**Nastup arhitekta Antonia da Sant' Elia; manifest „La città futuristica“; crtice iz života i rada Antonia da Sant' Elia**

Kratak život ne može da urodi nizom uzbudljivih događaja i razvojnom linijom planova od jedne ideje do druge. Ustvari, prvi svetski rat, uistinu uzbudljiv događaj koji su futuristi priželjkivali, ugasio je buntovnički život ovog mladog Italijana. Poginuo je u 28-oj godini na Soči kod Monfalcone — Tržić — 10. X 1916. Pokretu futurista priključio se u 24-toj godini; prema tome borbena faza njegovog delanja svodi se svega na 3—4 godine nemirnog pregnuća, u razdoblju od 1912—1915. Rodio se u Comu 20. IV 1888. godine. Posmrtni ostaci Sant' Elievi preneti su u njegovo rodno mesto. Tehničko obrazovanje mu je različito. Tehničku školu učio je u Comu, a posle u „Scuola Castellena“. U sedamnaestoj godini postaje rukovodilac kanalizacionih radova milanske opštine. Upisao se na akademiju Brera i redovno posećivao kurseve koji su se održavali na njoj. Završne ispite polaže u Bologni i to s najboljim ocenama.

„Mi moramo da izmislimo i izgradimo futuristički grad sličan ogromnom gradilištu, bučnom, živahnom, pokrenutom, gde je svaki delić dinamičan, a futurističku kuću poput džinovskog postrojenja, bez slika i skulptura, obogaćenu jedino sopstvenom lepotom svojih linija, u svojoj mehaničkoj jednostavnosti izvanredno krutoj; ulice ispod zgrada moraju da budu iskopane na spratove, snabdevene brzim dizalicama i sa pokretnim stepenicama“, navodi Sant' Elia između ostalog u svom manifestu, koji je posle proglaša secesionista u časopisu „Ver sacrum“ drugi po redu manifest svoje vrste u arhitekturi.

Izložba njegovih radova priređena u Milanu 1914. godine dopuštuje planovima i crtežima osnovne ideje manifesta. Ovaj idejni prethodnik nagoveštene nove arhitekture, međutim, nije nikad sagradio ni jednu građevinu. Dvanaest crteža „futurističkog grada“ sa zanimljivim urbanističkim idejama nadmašuju ostalih osamdeset skica izrađenih donekle pod uticajem „Art Nouveau“, tada već međunarodnog kursa.

U manifestu Sant' Elia navodi se i ovo:

„Treba stvoriti zdravu osnovu futurističke kuće, konstruisanu na svim saznanjima nauke, zadovoljavajući otmeno sve potrebe naših navika i našeg duha, satirući u nama sve što je groteskno i nama suprotno, tradiciju, stil, estetiku, proporcije, određujući nove forme, nove linije, jednu novu harmoniju profila, volumena. Jedna arhitektura koja treba da nađe opravdanje u specijalnim uslovima modernog života i da se prilagodi našoj osećajnosti u pogledu estetskih vrednosti. Takva arhitektura neće biti obuhvaćena nikakvim zakonima u toku istorije. Futuristička arhitektura je arhitektura računa, drske odvažnosti, smelosti, i jednostavnosti arhitektura armiranog betona, gvožđa, stakla, kartona, tkanine, svih surrogata drveta, kamenih opeka koji dozvoljavaju postizanje najveće elastičnosti i lakoće.“

„Dekoracija kao nešto što se nameće na arhitekturu je absurd i jedino od načina upotrebe i raspolaganja originalnog materijala — sivog, golog ili žarko obojenog — zavisi dekorativna vrednost futu-

rističke arhitekture. Kao što su starovekovni ljudi crpli umetnička nadahnica iz elemenata prirode, tako mi, materijalno i duhovno izveštaćeni ljudi moramo da nademo to nadahnucu u elementima stvorenim u novom mehaničkom svetu.“

Svoja gledanja na stvar arhitekture Sant' Elia je najstrože sažeо u postavkama svog manifesta svrstanim u dve grupe:

**JA SATIREM I PREZIREM:**

1. Svu onu nazovi avangardističku arhitekturu, austrijansku, mađarsku, nemačku i američku.
2. Svu klasičnu arhitekturu, svečanu, svešteničku, scenografsku, dekorativnu, monumentalnu, privlačnu i dopadljivu.
3. Balzamiranje, rekonstrukciju i obnovu antičkih monumenata i palata.
4. Vertikalne i horizontalne linije, kubične i piramidalne oblike koji su statični, zagušljivi, teški, apsolutno izvan naše najnovije osećajnosti.
5. Upotrebu mašinskih materijala, preobilnih, dugotrajnih, starinskih i skupih.

**I PROGLAŠUJEM:**

1. Futuristička arhitektura je arhitektura računa, uzdržljivosti, smelosti i jednostavnosti, arhitektura armiranog betona, železa, stakla, kartona, tkanina i svih ostalih surrogata drveta, kamena i opeke koji dozvoljavaju postizanje najveće mere elastičnosti i lakoće.
2. Futuristička arhitektura nije zbog toga neplodna kombinacija praktičnosti i utilitarnosti, već ostaje umetnost, to jest sinteza, ekspresija.
3. Da su oble i eliptične linije dinamične jer zbog svojih svojstava imaju hiljadu puta veću emotivnu moć od vertikalnih i horizontalnih, te ne može postojati dinamičnija arhitektura od ove.
4. Da su dekoracije, koje se nalaze na arhitekturi, absurd i da jedino od primene i originalnosti u raspolaganju materijalom — sivog, žutog ili snažno kolorisanog — zavisi dekorativna vrednost futurističke arhitekture.
5. Kao što su se stari nadahnivali elementima prirode, i mi — materijalno i duhovno izveštaćeni — moramo naći nadahnica u elementima najnovijeg mehanizovanog sveta koji ćemo sami stvoriti a kome arhitektura treba da postane najlepši izraz, najpotpunija sinteza i najdetovnija umetnička celina.
6. Arhitektura kao umetnost uređenja građevinskih oblika prema tačno utvrđenim kriterijumima završena je.
7. Treba nastojati da arhitektura razvije snagu uskladivanja — slobodno i hrabro — sredine sa ljudima, tj. da predstavlja svet stvari kao odraz — projekciju — neposredno dubokog sveta.
8. Iz arhitekture shvaćene ovako ne može se izroditni nikakva plastična ili linearna navika, pošto će osnovna karakteristika futurističke arhitekture biti promenljivost i nestalnost, kuće će trajati manje od nas. Svaka generacija treba da gradi svoje gradove. Ovako stalno obnavljanje arhitektonske sredine, doprineće pobedi futurizma koja se već utvrđuje parolom slobode, dinamične plastike bez četvrtine kruga u muzici i sa bučnom muzikom kojom se bez odmora borimo protiv kuvavičkih pristalica prošlosti.“

**Projekt „futurističkog grada“**

Projekt „futurističkog grada“ je zanimljiva Sant' Elieva vizija grada budućnosti. Grad je zamišljen sa širokim pravolinijskim više-spratnim saobraćajnicama, shodno pojedinim vrstama saobraćaja. Pokretni hodnici i stepeništa smeštena između terasasto postrojenih

visokih zgrada, za koje je on predviđao permanentne dizalice, služe za potrebe pešaka. Iz projekta futurističkog grada proizilazi da Sant' Elia nagli razvoj tehničke civilizacije smatra polaznom tačkom svoje arhitekture. Ceo grad liči na jedan mehanizam. Današnje zgrade, prema njegovom mišljenju, pa bilo one ma koliko čvrsto sagrađene, neće po svom sklopu odgovarati zahtevima života posle sto godina. Stoga i ne misli da je umesno graditi zgrade sa namerom da postanu spomenici i monumenti budućnosti, već samo zgrade polovičnog trajanja. „Neka nas naše zgrade ne nadžive. Neka svako pokolenje gradi svoje gradove“ — veli on u svom proglašu futurističke arhitekture — „Manifesto dell' Architettura futurista“, izdatom 1912. godine. Ova njegova krilatica naznačuje da svako pokolenje treba da sastavlja putem suve montaže svoje gradove, koje će posle razgraditi odnosno razmontirati naredna generacija opet putem suvog rasklapanja.

Preim秉stva Sant' Elievoj projekta, s obzirom na dobu u kome je živeo, je u tome što problem zgrade ne rešava odvojeno od ulice, već u vezi sa gradskom komunikacijom. Tako je Sant' Elia u neku ruku preteča izvesnih savremenih urbanističkih principa u pogledu diferencijacije saobraćaja.

Sant' Elia je izradio projekte raznih posebnih urbanističkih jedinica: železničke stanice, aerodroma koji predviđa u centru poviše trospratne saobraćajnice, mostove sa po tri vozne pruge itd. Izvesno je da je on raspolagao neobičnom snagom uobrazilje pomoću koje je razne elemente umeo da poveže u jednu organsku celinu grada budućnosti. Dosledan futurističkom nipođavaju sporosti i analiza, Sant' Elia svoje urbanističke projekte nije potkrepljivao analizama privrednih činilaca, statistikom i finansijskim obrazloženjima; stoga oni ostaju samo vrlo zanimljiva futuristička vizija mладog arhitekta i jedan od beočuga u razvojnog lancu savremene arhitektonske misli. Zbog svog necelishodnog tehnicičkog, njegova se konceptacija bitno razlikuje od programa kasnijeg funkcionalizma. No valja priznati da Sant' Elia po snazi svoje uobrazilje predstavlja jaču stvaralačku snagu od slikara Gina Severinia, najdarovitijeg iz slikarske grupe futurista, koji nije bio mnogo više no sledbenik impresionističkog, odnosno neoimpresionističkog pravca i to u vreme kada je u savremenom slikarstvu Pariza već bio uveden nov pokret kubizam. Drugi futuristički arhitekt bio je Virgilio Marchi.

Danas kada savremena arhitektura ima već svoju istoriju a u borbi za prvenstvo ističe se ova ili ona ideja značajna za njen razvoj, Italijani rado prikazuju svetu poborničku ulogu arh. Antonia Sant' Elia, jednog od nekada ismejavanih i izrugivanih futurista.

#### Ocena futurističkog doprinosa u smislu razvoja istorijske arhitektonske misli

Jasno je da futuristi nisu mogli da ostvare nagoveštenu novu univerzalnu umetnost sveta, niti su uspeli da istinsko zrnce svog učenja dalje razviju; ono je, kao i svaka misaona tekovina, nestalo neprimetno u drugim umetničkim pokretima. Usled nedovoljne sređenosti prethodnih pravaca kasniji pokreti ponavljaju poneke od

njihovih zabluda, na primer, fetišizam mašina koji je odlučno žigao Loos kod nekih modernih arhitekata i pomoću koga je, kao glavne zamerke pseudomodernistička a ustvari eklektička većina sovjetskih arhitekata uspela da satre u jednom odsudnom momentu funkcionalizam i konstruktivizam u SSSR-u. Tako i pored sve prodornosti svog zalaganja futuristi nisu mogli ni u svojoj zemlji da izmene ukorenjenu naklonost društva ka eklekticizmu u svim njegovim vidovima, naročito u pogledu monumentalnog kiča. To je razlog što je futurizam bio ustvari kratkotrajan duhovni pokret. I pored toga nisu svi savremenici futurizma zauzimali nepovoljan stav prema ovom pokretu. F. Flora, na primer, uglavnom ga smatra pozitivnim u jednom isečku vremena, zbog kidanja sa tradicionalnim obzirima i samouverenosti da će na neki način, na koji o tome futuristi praktički ništa ne govore, pokazati put ka boljom umetnosti, originalnom i stvaralačkom životu. Stoga se futurizam u celini ocenuje kao kulturna pojava, kojoj mnogi pripisuju još i preim秉stvo što je kod mlađih ljudi probudivala želju za originalnošću.

Futuristička arhitektura — radi se samo o teorijskom delu jer ona u praksi nije ostvarila ni jedno delo — ne nadovezuje svoje delanje neposredno na tekovine prethodne tehničke arhitekture, već pod uticajem suvremenih tehnika polazi pravo od uverenja u svoju samoniklost i skicira na svoj način pretpostavljenu arhitekturu zamišljene budućnosti za koju i sama veruje da je ostvarljiva pod uslovom da se prekine svaka veza sa prošlošću i sadašnjošću i pređe, kao na pozornici spuštanjem i dizanjem zavese, u narednu epohu izgradnje, u nov istorijski čin. Predstava takve sasvim tehnicičke arhitekture, kako je objektivnom stilizacijom oblika, materijala i tehničkih konstrukcija prikazao Sant' Elia, pretpostavlja najviši stupanj jednorjerne raslojene industrijalizacije, koja ni dandanas ne postoji i tek je cilj pojedinih modernih država. Dok se takav stepen razvoja bude postigao, proći će više decenija. Izvesno je da arhitektura za to vreme ne može da miruje. Vizija daleke budućnosti i prenebregavanje sadašnjosti i bliske budućnosti, to je, po svemu sudeći, osnovna zabluda futurističke arhitekture. Savremena arhitektura razvija se postepeno i uporedo sa razvojem društva a moderna industrija učestvuje u njegovom izgradivanju. Praktična strana arhitektovog zadatka sastoji se baš u sinhroniziranom i svesnom upravljanju tog razvojnog procesa. Naravno, tehnički ona je nešto ispred svog vremena. Međutim, futuristi nisu nikad postavljali svoj program ovako konkretno i u odnosu na date uslove života i zato su se njihove ideje, u nemogućnosti da se ukorene, brzo izivele.

Nameće se najzad i pitanje: koja je bila posredna ili neposredna korist od pokreta futurista u pogledu daljeg razvoja zdrave arhitektonske misli, koje kao umesno zaslужuje zadovoljavajući odgovor. Futurizam je nedvosmisleno ukazao na iživelost mnogih kulturnih oblika života za koje se držalo da su organski skopčani sa bitisanjem društva. Prošlost je lebdela nad ljudima kao uzor i sprečavala svako slobodno kretanje. Pre futurista nije se zapažala u Italiji suvišnost eklekticizma, a još manje njegovo štetno zakašnjavajuće dejstvo.

Time što su se bezobzirno obarali na arheologiju, istoriju umetnosti, profesorstvo i samu zvaničnu umetnost — kao na pojave tada odvojene od života — futuristi su i pored preteranosti svojih krialatica ipak skrenuli pažnju na činjenicu da ove ustanove i njihov rad treba razmotriti sa gledišta savremenih ljudi, njihovih potreba i ideja. Skladnim usmeravanjem ovih faktora moglo se izbeći ono diletantsko zanimanje za starine kao takve radi starine, za umetnost radi umetnosti. Njihov bezobzirni juriš na akademizam, formalizam, larppurlarizam, manirizam, ma koliko neuspeo, ipak je dovodio objektivne duhove do razmišljanja i saznanja o iživelosti eklekticizma i o neuravnoteženosti koja je postojala između tehničkog napretka i umetničkog izražavanja, a postoji i danas; koristi od takvih saznanja pojavljuju se posredno, po pravilu negde u duhovnom radu drugih misaonih glava, koje same sa futurizmom možda nisu imale nikakve veze. Futuristi su ukazali na važnost tehničkog napretka za stvaranje buduće arhitekture, čime su usmerili razvoj arhitektonske misli i učinili dobru uslugu pobornicima savremene arhitekture.

Najzad, ceo taj vatometni pokret futurista podržavan i materijalno od njih samih i njihovih simpatizera, nije zahtevao od ono-vremenog društva i društvenih organizacija nikakve žrtve. Prema tome, svi slojevi društva došli su posredstvom futurista lako i jeftino do saznanja da postoje izvesne činjenice za koje nisu platili danak. A pošto su futuristi, naročito u Italiji, bili izvrsni glumci, svetina učmalog predratnog društva zabavljala se odlično prilikom njihovih nastupanja. Ujedno je počela da se zanima u ovom ili onom smislu problemima umetničkog stvaralaštva kao nerazdvojnim sačavnim tokovima života.

## KUBIZAM I NEOPLASTIKA

### Likovno raščišćavanje i bogaćenje arhitektonske misli

**Pravac apstraktno-likovnog razmatranja spoljašnjih pojava; zanimanje za odnose forme i prostora, za plastičnost predmeta; put ka apsolutnoj istinitosti trodimenzionalnim shvatanjem predmeta. Značaj slikarskog kubizma; satiranje impresionizma i secesije; suština impresionizma i njegova prevaziđenost kubizmom; Cézanne, začetnik kubističkog slikarstva; glavne postavke njegovog učenja; istraživački kubizam — Picasso i Braque; transponovanje kubističkih načela sa slikarstva na arhitekturu; savladivanje perspektivne omeđenosti renesanse i linearног protezanja baroka; energično istraživanje predmetnih pojava u prostoru; uloga preelementa arhitekture; tačke, linije, površine, volumeni; prostorni crtež i kompozicija; uloga kompozicije u novom svetu; analitički i sintetički kubizam; češki i ho-**

**landski kubizam; čistota osnovnih plastičnih elemenata potencirana bojom; neoplastika i osnovno Mondrianovo učenje; značaj kubizma za arhitekturu i njegovo stalno prisustvo u izvesnoj fazi savremenog komponovanja**

### Opšte napomene

Kubizam je ponikao na polju modernog slikarstva. Pored svoje uloge u razvoju slikarstva i vajarstva kubizam je odigrao veoma značajnu ulogu u stvaranju savremene arhitektonske misli. Secesija i jugendstil pre njega i istovremeni futurizam već napuštaju istočijske stilske dekoracije sa svim rekvizitima ornamentalnih oblika. Kubizam zatim polazi dalje u uobičavanju arhitektonske misli i produžuje borbu protiv eklekticizma i secesije nesmanjenom žestinom. Kubistički arhitekt ima objektivan stav prema osnovnim problemima arhitekture.

Uloga kubizma sastoji se u isticanju matičnih oblika arhitekture kao plastike, koja je pod teretom dekoracija bila izgubila svoj kompozicioni značaj i izražajnu moć. No kubizam još ne rešava niti obuhvata problematiku arhitekture u celini, već jedan njen osnovni sektor, njen matični oblik, njenu arhitektoniku, zasnovanu na aritmetičkoj harmoniji plastičnih tela. Svoju osobenu arhitektoniku kubizam još nije mogao da osloboди od mogućih nefunkcionalnih delova prostorne plastike. Zato kompozicijama svojih stereometrijskih tela još ne postiže besprekorne plastične gradevinske organizme koji bi u potpunosti odgovarali svojoj nameni. Takve će ostvariti tek noviji pravci u teoriji arhitekture, uglavnom od uvođenja principa funkcionalizma, velikog kontrolnog metoda svrhovitosti građenja, i usvajanjem novih životnih sadržaja.

### Osnovne postavke impresionizma

Umetničko shvatanje treba da se pomeri za još nekoliko stepeni — kao kinesko slikarstvo pre hiljadu godina — pa da evropsko slikarstvo napusti kaligrafsko preslikavanje stvarnih pojava i da se priroda sagleda kroz pozornicu većih promena i preobraćanja boja, atmosfere, raspoloženja i rasvete, i to ne samo u odnosu na cikličko nadovezivanje godišnjih doba nego i na časove dana, do najtananjih treperenja vazdušnih čestica, posrednika svetlosnih kvanta. Bitni kozmički element svetlost prvi put je shvaćena kao medijum između predmeta i posmatrača, to jest uticajni činilac viđenog na kolorit. Ovo je osnovica impresionističkog slikarstva; uloga tog medijuma je promenljiva, nestalna, raznolika. Samim tim impresionističko slikarstvo obogaćeno je novom paletom a preko nje i novim tonovima. Time je uobičajen jedan nov slikarski ideal vezan za trajanje svoje epohe.

Ono što su barbizonci slikali nalik je na prirodu; ali to još nije prava priroda. Oni tek nadvisuju akademski realizam. Njihovo osmatranje pruža izvesnu stalnost rasvete, zadnjeg ostatka i ustupka ateljeu — izvesnu prirodu. Ni nasleđa holandskih majstora nisu još time potpuno prevaziđena (Leonardov sfumato početak impresionizma).

Impresionistički spektar boja uveo je Monet, otac impresionizma; pre njega malo ko se usudio da slika osunčanu prirodu.

Svest impresionista je čvrsta i pobedonosna. Ono što prethodne generacije slikara nisu mogle ostvariti oni sad provode u delo.

#### Impresionističko slikarsko shvatanje:

- a. ne pruža formu i pojave u njihovoj materijalnosti,
- b. vidljive stvari rastapa u kolorističke mrlje,
- c. nestaje lokalni ton (ustavljen u ateljeima),
- d. uvode se refleksi i odsjaji, nezvaničan izgled pojedinih predmeta,
- e. izgraduje se obogaćen kolorit, šarenija paleta (u poređenju sa barbijoncima),
- f. stvari i pojave nemaju svoju stalnost, sve su harmonije prolazne, raspoloženja prolazna, trepereća,
- g. izmena tehnike i fakture; slikarska tehnika postaje sastavni deo izražajnog sredstva slikarstva; stavljanje sloja na sloj bez obrisa.

Lepršavi utisak impresionističkih slikovnih sredstava delovao je na gizdavo ukrašenu arhitekturu eklekticizma, pa i secesije u tom smislu što se nastojalo da se jačanjem stepena dekorativnosti postigne kod građana još više utisak neodređenosti volumenskih preterivanja na uštrb kompozicije, površina, linija, osnovnog stereometrizma.

Pošto je ukrašavajuća arhitektura i sama krenula putem buđenja — raznih impresija — ona je našla svoju potvrdu za rasplinjavanje oblika u slikarskom impresionizmu.

U ateljerskom — akademskom — slikarstvu predimpresionističkog doba uvek se slikalo jedno stanje prirode i pod istim podnebljem ateljea, pod istim duševnim raspoloženjem, pod istim stanjem duha. Impresionisti otkrivaju bogatstvo prirode i njenu stanje u dnevnim godišnjim ciklusima vremena. To se stanje menja skoro trenutno. Otkrivali su ta stanja i uočili da se prema njima menja i stanje samog posmatrača, kao i njegovo duševno raspoloženje. Slikarski tretman želi da prikaže jedno stanje u njegovoj promenljivosti; promenjene impresije da evidentira bojama, držeći se načela da trenutno stanje deluje bojama a ne samim crtežom. Time su otvarali oči ljudima i učinili ih prijemčivim za ta razna trenutna stanja prirode, dalje i uže okoline. Suprotno impresivnom delanju stvaraoca odražava se ekspresivno delanje čovekovo. Slika nečeg stvaralačkog obrazuje se u sveti stvaraoca dužim procesom — intelektivnog ili intuitivnog, odnosno posredstvom oba načina saznanja i oslikavanja neke zamisli. Njeno potpuno sazrevanje nastaje tek onog trenutka kada se ona može izraziti, to jest iznutra ispoljiti tako da bude sagledljiva i podobna za saopštavanje. U raspravi „Umetnost i život“ Plehanov kritikuje postavku impresionizma, da je svetlost glavna na slici. Impresionizam, po njemu, ne ide dalje od „kore pojave“; površan je, traži neobične i neprikladne efekte svetlosti; nalazi se usled toga pred dilemom između deformacija i uviđanja: „da svetlost nije glavna na slici već čovek.“ Nadalje: „impresionisti su pokazali potpunu ravnodušnost prema idejnoj sadržini svojih dela.“ Ostalo je sasvim izvan vidokruga ovog dijalektičara da je impresionizam satro dobrim delom isprazni akademizam čak i onda kad bi on prikazivao čoveka kao praznu slikarsku ljuštru, kao i ono, što je prethodilo impresionizmu i ono što ga je u kretanju slikarske misli neposredno nasledilo. Ovakvo antigen-

tičko prikazivanje slikarstva Plehanov produžuje i svojim osvrtom na kubizam izražavajući se o njemu još poraznije: „besmislica na kub“, jer kako on navodi, dela tog pravca u njemu ne izazivaju ništa što bi ličilo na estetsko uživanje.

Izraziti se iznutra, izneti duhovni doživljaj nastao u unutrašnjosti čovekovog duha — to je ekspressionizam.

Kubizam u slikarstvu kao pokret polazi od izvesnih osnovnih postavki francuskog slikara Cézanne-a zasnovanih na geometriji, raščlanjavajući predmete čulnog sveta na njihove osnovne pravoblike — kubus, prizmu, valjak itd. Polazna tačka kubizma je Cézanne. A. L' Hote u svojoj studiji o Cézannu navodi: „Njemu je poznat jedan čudesan svet u kome pojedini oblici stoje jedan prema drugom u nepromenljivim, harmoničnim odnosima; oni se kupaju u jednoj idealnoj, kristalno čistoj atmosferi; nikakvo prelamanje zraka, nikakve prašine, nikakvi parazitski svet rastinja — ništa ne remeti ove pravilne odnose večnog značaja... Hoće li Cézanne da se neki predmet ispolji pri sagledavanju spoljnih motiva, onda treba najpre da utvrdi odnos ovog predmeta u bilo kom momentu njegovog razvoja sa ovom ili onom transcedentalnom figurom, kao: kuglom, kupom, valjkom ili nekom složenom figurom koja proizlazi iz njihovih međusobnih veza.“

#### Cézannove postavke i poruke

Cézanne se nije zadovoljavao kolorističkim slikanjem prolaznih raspoloženja, nezvaničnim i neobaveznim izgledom pojedinih predmeta spoljnog sveta; tražio je nešto stalno, neko novo sidrište (a sam je rado upotrebljavao izreku „Mene neće niko zakačiti sidrom“).

Cézanne je:

1. eliminisao senke i uveo nov stabilitet,
2. nadoknadio rasvetu i stvorio stalnost lokalnih boja prirode,
3. ogradio se od treperećih raspoloženja impresionista,
4. uveo kompoziciju i čvrstinu,
5. lepotu i svežinu impresionističkog kolorita vezuje arhitektonskim odnosima jedne apstraktne kompozicije,
6. površinu slike pretvara u kolorističke plohe i volumene, u organizaciju plastičnosti pejsaža; svom poslu pristupa skoro bezlično (slika — subjekt je kod impresionista upadljiva),
7. formu ne vaja euklidovski igrom svetla i senke već pomoću hladnih i toplih tonova,
8. sumaran koloristički potencijal na arhitekturnoj osnovi svodi pod zakon nove logike,
9. stoji na sredini između senzualno-kolorističkog i apstraktno-intelektivnog shvatanja.

Ili kako je veliki slikar ponekad navodio:

„Obrađivati prirodu kao valjak, kuglu, čunj, kao da je sve stavljen u perspektivu, kao da je svaka strana nekog predmeta i nekog plana usmerena prema jednoj središnjoj tački. Crte koje uporedo

teku prema obzoru daju širinu, deo prirode, ili — ako vam je to milije — prizor koji Svemoćni otac širi pred našim očima. Crte usmerene okomito na to obzorje daju dubinu. Nadalje, za nas ljudi priroda je više u dubini nego na površini. Iz toga proizlazi potreba da se u naše svetlosno treperenje, predstavljen crvenim i žutim, uvede dovoljna količina plavetnila da bi se osetio vazduh.“

Impresionizam pokušava da dubinske odnose pretvoriti u površinske. Impresionisti su videli na svojim filtrima samo svetlo, ali ne i tela. Cézanne je već video tela. Da bi ih istaknuo, koristi svetlo i ton. Boja je kod njega objektivizam kao ton svetlog ali ne senčenje — realna vizija.

Time što je u svom razmišljanju usredsredio sve ono što pripada unutrašnjoj formi, koju nije tražio spolja, Cézanne je prekinuo ne samo sa vladajućim akademizmom devetnaestog stoljeća već i sa novim i naprednim impresionizmom, kome je samo kratko vreme pripadao. O impresionizmu je mislio: „da je isto tako solidan i trajan kao i ostala umetnost po muzejima“.

Cézanne je više sagledavao formu u samom predmetu, a time i građu pritajenu u njemu. Svoje obujmove, čije je plohe isticao, nije, međutim, zasnivao na geometrijskim oblicima već ih je vajao bojama. A to je ono što je novo.

Otkriće da je Cézanne formu sagledavao u predmetu svog slikanja — a ne obratno — kao i stvaralačku građu pritajenu i pronađenu u njemu, primenljivo je i za stav arhitekta stvaraoca, koji:

pošto prouči investitorov program i sve fizičke i objektivne datosti (program i fizičke datosti su objektivne činjenice) kao što su uslovi terena itd., arhitekt-stvaralač polazi sa svojim subjektivnim „ja“ od jezgra problema iznutra prema napolje. U programu i fizičkim objektivnim datostima pronalazi onu pritajenu građu koju svaki problem nosi u sebi. Kubističko shvatanje otvara put likovno-strukturalnom shvatanju arhitekture.

„Nisam pokušavao da stvaram po ugledu na prirodu; ja sam prikazao samu prirodu“ (Cézanne). — Istraživao je strukturu i boje nekog predmeta, neumorno, beskrajno tvrdoglav, mahnitom upornošću.

„Crteži i boje se ne razlikuju jedni od drugog. Što čovek više slika to više crta; što je boja skladnija to je crtež tačniji. Kada je boja najbogatija, onda je oblik najpuniji“.

Rasipnost boja impresionista Cézanne je skupljao u snopove svetla oblikujući u njima na ravni platna odabrane predmete. Razlabljene obujmove dovodio je u čvrste odnose svesnom kompozicijom u prostoru kao predstavu. Prolaznost slikara impresionizma pretvorio je u trajnu vrednost trodimenzionalne plastike.

### Slikarski kubizam Picasso i Braque

U svom početku, u razdoblju od 1908—11. godine, kubizam je još odraz oplipljive strane prirode kao kompozicionu podlogu slikarskog delanja i gledanja motiva. U poređenju sa razuzdanošću senzibilnog futurizma, kubizam u svojoj mnogo skromnijoj početnoj fazi polazi od zakonitosti stvarnih činjenica i ostaje izričito na hladnom

čulno-likovnom polju problema. Zakonitost ovakve vrste bila je već tada proizvod spekulativno krajnje napregnutog mozga i živaca. U daljoj fazi, u razdoblju od 1912—18. godine, kubisti uzbudjuju duhove novim kompozicijama kojima prelaze u carstvo apstraktog poimanja slikarskih motiva. Više se na njihovim platnima ne pojavljuju celinska tela, ni njihovi geometrijski isečci, ni određene prostorne predstave, ni ispravne perspektive, već samo igra linija, oblika i boja. Pravi osnivači kubizma bili su španjolski slikar Pablo Picasso — rođio se 1881. godine — i Francuz Georges Braque, a naziv ovom pravcu dao je francuski slikar A. Matisse.

Shodno zakonitosti slikarskog izražavanja kubizam je pokušao da, između ostalog, prostornost kategorije na dvodimenzionalnoj podlozi platna služeći se sredstvima odgovarajućim slikarstvu. Likovni posrednici su pri tom kategorisanju bili elementi stereometrijskih praoblika, njihovih isečaka, međusobnih prodora ili krnjih delova. Pri promatranju stvarnog sveta, kubistički slikar u prvoj fazi razvoja još ne gubi vezu sa motivom i racionalističkim komponentama svoje teme i kompozicije. Sam Picasso ide zatim dalje. Svoje prostorne deliće on više ne sklapa u racionalističke celine već, shodno svom pronalazačkom duhu, smišlja razne sklopove koji sa stvarnim, racionalnim, to jest perspektivno i prostorno osećanim predstavama i dubinama nemaju nikakve veze, čak ih opovrgava. Prelazom iz racionalnog u iracionalno nestaju i poslednji ostaci objektivnog posmatranja spoljnih motiva. Kubizam se pretvara u nesumnjivi subjektivizam, koji je u svojoj završnoj fazi nazvan naučnim kubizmom. Predmeti spoljnog sveta su odstranjeni iz spiska slikarskih tema, što se i smatralo likovnom veštinom, tj. da se odstrani sve ono što bi sprečavalo da prikazi ne budu likovno stvarni. Slikarstvo prestaje služiti sitnim ljudskim potrebama po zakonomernosti novih estetskih dogmi. Poneki arhitekti, kao Le Corbusier, služe se apstraktnim slikarstvom kao sredstvom eksperimentisanja. Wright je, međutim, do smrti sačuvao svoj način prostornog prikazivanja, koje je uvek bilo u srodstvu sa secesijskim manirima. Projekti Bagdadskog univerziteta i zgrade ambasade SAD u Atini prikazao je Gropius vernošću starih bakrorezaca.

### Transponovanje slikarskih otkrića na predmet arhitekture

Ono što se brzo iživilo na dvodimenzionalnom platnu slikara, ostavilo je, međutim, trajne i korisne pouke na sigurnoj, prostornoj, trodimenzionalnoj strukturi arhitekture. Na tim poukama se zasniva arhitektovo objektivno poimanje formi izvajanih u beskonačnom prostoru. To vajanje je pomoćno sredstvo arhitekta kod savlađivanja oblika i njihovog sklapanja u harmonične plastične celine prema nekom određenom, konkretnom zadatku. Prema tome, kubizam na polju arhitekture ostvaruje plodove vredne da ih u daljem razvoju arhitektonske misli ubere svaki arhitekt. Kubističko sagledavanje matičnih oblika više nije samostalan pravac u arhitekturi, jer kubizam kao takav ne postoji, ali je ostao kao jedna faza u uzastopnom redu arhitektovog zalaganja da bi što bolje i moćnije zahvatilo

suštinu svojih koncepcija, odnosno elemente arhitektonskih kompozicija. A to je važno.

Prema tome, kubizam kao pravac koji je ponikao i izveo se u slikarstvu povoljno je uticao na dalji razvoj arhitektonske teorije, koju ne samo što nije pomutio već je izveo na čistinu, osnažio i ostavio u njoj trajne svoje plodove. Sa kubizmom približilo se optičkoj istini u arhitekturi na osnovu svestranog istraživanja prostornih pojava, njihove osobenosti i savlađivanja perspektivne jednostranosti renesanse.

Pouka koja se dobija iz kubizma ukovana je već kao deo istine u teoriju savremene arhitekture. U njoj je kubizam još uvek delatan faktor. Kolebanja nastaju samo onda kada moderniji pravci ili pojedini arhitekti zaboravljaju ove pouke i otkrića do kojih se došlo posredstvom kubističkog načina razmatranja prostornih problema i značaja plastičnosti arhitektonskog tela kao prostorne pojave. Kubizmu se može zameriti samo to što se pod uticajem slikarstva nije nadovezao u dovoljnoj meri na neposredne racionalne, konstruktivne težnje građanstva izdelane kroz ceo XIX vek u ostvarenjima tehničke arhitekture i inženjerskih konstrukcija, naročito u pogledu materijala i strukture i što nije prešao na materiju sadržanu u objektivizmu i funkcionalizmu. Razvoj opšte arhitektonske misli bio bi time ubrzan. No i te su propuste zapazili kasniji pravci, purizam, funkcionalizam, konstruktivizam itd. koji su ustvari proširenje, produbljenje i proširenje arhitektonskog kubizma. Zbog nedovoljnog doživljavanja slikarske i vajarske tematike kubizma, dolazilo je kod rešavanja prostornih zadataka tu i tamo do pogrešnog i provincijskog poimanja ovog pravca u arhitekturi, kao, na primer, u češkom kubizmu, koji je ornament secesije i jugendstila jednostavno zamenio stereometrijskim motivima ili njihovim isečcima primenjenim u ravni fasada i na nameštaju.

Kubizam se na polju arhitekture pojavljuje ili pojedinačno u radu ponekih umetnika, na primer u Francuskoj, ili u vidu pokreta kao u Češkoj pre prvog svetskog rata i u Holandiji za vreme prvog svetskog rata. Iz holandskog kubizma proistekla je neoplastika i najzad osnova purizma, čiji su pokreti bili u Parizu arhitekt Le Corbusier i slikar A. Ozenfant.

Francuski vajari M. Duchamps — Villon izložili su 1913. godine u Jesenjem salonu projekt pročelja kubističke zgrade. Arhitekt Pierre Careau i drugi izlažu 1925. godine u Parizu dekorativno smisljenu kubističku arhitekturu, poglavito nameštaja. Češki predratni kubizam bio je kao pokret osamljena pojava i nije prodro dublje do intimnije sfere arhitektonskog stvaralaštva. Pripadnici češkog kubizma bili su arhitekti: J. Gočar, Vl. Hofman, B. Feuerstein, P. Janák, J. Krocha. Poslednja dvojica bili su teoretičari pokreta. Danas kada je zabluda češkog kubizma očigledna stvar, može se ipak podcrtati kao pozitivno borba kubista protiv iživelog akademizma i izvesna originalnost u izmišljanju novih kubističkih oblika, ustvari stereometrijskog prelamanja osnovne ravni fasada. Pored mnoštva utopističkih projekata zgrada i nespretnog nameštaja, arhitekti ove grupe, uprkos užem kubističkom formalizmu, ostvarili su nekoliko objekata natprosečne vrednosti, kao Dům u Černé Matky

boži (Praha, Celetná ulica) i kupatilo u Bohdanču, oba po projektima arhitekta Gočara. Početak češkog kubizma objavljen je 1911. godine u časopisu „Umělecký Měsíčník“, oko koga se okupilo udruženje čeških likovnih umetnika „Skupina“ na čelu sa arh. J. Gočarom.

### „Stijl“, neoplastika, Mondrianovo učenje

Stvar kubizma kao pokreta стоји дружице у Холандији. Kubizam је у овој, тада нутралној земљи, био, као занимљив огранак и развојни правац ранијег кубизма у Паризу, разрађен многома дубље и обухватније за време првог светског рата. Апстрактни проблеми кубистичког начина мишљења и стваралаштва окупили су у један круžак сликаре: теоретичара Thea van Doesburga (умро између два светска рата), Pietra Mondriana и архитекте: Ouda (1890—1963), Rietvelda, van T' Hoffa и Wilsa. Главни тумаč његових идеја био је часопис „Stijl“, покренут 1917. године под уредништвом Thea van Doesburga. У овом часопису, као и у разним списима овог круžока, објављен је основни програм кубистичког шватања ликовних уметности ујединjenih под називом „Apstrakcije“, са јасно израžеним стремљењем ка чистим облицима. Основне поставке у погледу сликарства и сликарских композиција, објављене у Mondrianовој књизи „Обликовање“, почијаву на теžnji за већим степеном производње ујединjenosti и једноставности облика и боја. То је уствари оно што је тада у борби против еклектицизма и с обзиrom на већ превалjenи пут модернистичких снага — техничка архитектура, сецесија и џуденстил, футуризам, модерни покрети на подручју применjenih уметности и оригинална Loosova проповедања — требало сматрати као задатак дана.

Osnivač групе „Stijl“ био је Theo van Doesburg. Bio је сликар, вajar, архитект, графичар, песник, новелиста, критичар, теоретичар и наставник. Нјеговом смрћу, 1931. године, prestaje активност ове групе.

Neoplasticism De Stijla tretira arhitektonske oblike, primeđujući uglavnom Mondrianova načela shvatanja prostora (u tome je i domet te arhitekture). Rietfeld, van Eesteren i Doesburg komponuju svoje arhitektonske forme u materijalu као neoplastične slike u prostoru и при томе traže jedinstvo spoljnog volumena и unutrašnjeg prostora. Saraduju са Sophiom Tauber Arp.

Neoplastika је наука о плastičnoј вредности предмета у простору који се ступенује бојама. Пошто је kubizam открио израžajну — плastičну — snagu свих geometrijsko-stereometrijskih tela у оквиру date композиције, односно у простору, лако се уочава да боја ту већ постигнуту плastičну вредност може да ступенује и диференцира по распроштртости површина или по дубини простора. Боје притом могу да буду својствене, урођене одабраном природном или вештачком материјалу или накнадно нанете. Природне боје имају у својим међусобним односима извесна правила. Та правила takođe raspravljaju neoplastika.

Kubizam допуњен ovako neoplastikom priprema, sa likovnog gledišta, tle kasnijem purizmu, prvom smelijem опиту у развоју savremene arhitektonske misli sa težnjom ka sintezi.

### Mondrianovo učenje

Mondrian polazi od dvodimenzionalne organizacije slika, sa određenim i pravilnim odnosima mrlja — tačka, linija, boja. I pored toga što je zanimljiv, ovaj sistem prenesen na arhitekturu služi kao plastično isticanje površinskih elemenata gradevine i postaje neoplastika.

Picasso kubistički polazi od trodimenzionalnih volumena, koje sve više rastapa dok ih ne pretvori u dvodimenzionalne kompozicije apstraktnih vizija. Oba shvatanja odigrala su uticajnu ulogu na arhitekturu.

### Glavni Mondrianovi principi neoplastike

1. Plastično (likovno) sredstvo treba da bude pravougaono platno ili prizma u osnovnim bojama (crveno, plavo, žuto), ili u „nepravim“ bojama (crno, belo, sivo). U arhitekturi se kao prazan prostor može smatrati prostor u nepravim bojama, dok se materija može smatrati kao boja.
2. Potrebna ravnoteža plastičnih (likovnih) sredstava. Ravnotežu uopšte označuju jedna velika površina u „nepravim“ bojama, te jedna manja površina boje i materije. Mada su različitih dimenzija i boja, njihove su vrednosti uvek jednake.
3. Dualitet suprotnosti u plastičnom sredstvu potreban je i u kompoziciji.
4. Stalna ravnoteža postiže se odnosima u položaju, a izražava se ravnom linijom (granicom likovnog sredstva) u njenoj glavnoj suprotnosti.
5. Ravnoteža koja neutrališe i poništava likovna sredstva ostvaruje se odnosima proporcije u koje su stavljena, a to prouzrokuje živ ritam.
6. Svaka je simetrija isključena.

Mondrianovo mišljenje: u budućem, drukčijem društvu arhitekturi će pripasti značajno mesto.

Kratko pred svoju smrt slikar Piet Mondrian je izjavio:

„Kultura pojedinačnih oblika bliži se svom kraju; otpočela je kultura svesnih odnosa“.

Pre Mondriana:

prostor je bio drugog reda,  
„scenografski prostori“ kada je kompozicija sa figurama,  
„panoramski“ kada je bio pejsažni prostor, bit prirode,  
Mondrianov prostor: kao otknije,  
prostor kao element dimenzije, prostor kao neprekiniti i beskrajni element i kao sama bit slikarstva,  
faza četvorina: crno-beli period,  
Motiv: skupina elemenata koji izražavaju neorganski život koji služi geometriji prostora i samoći.

Boje su u kružoku „Stijl“ uzimane prema njihovoj primernoj žarkosti — jasno crveno, plavo, žuto — ili pak u potpunosti neutralno kao bezbojni tonovi: crno, belo, sivo. Zadatak kompozicije sastojao se u podeli izvesne ravni na bojena polja. Posle Mondrianovih pokušaja da se ovakva razmatranja problema provere na slikama, prešlo se na polje čistog vajarstva, što se naročito ogleda u prizmatičnim kompozicijama belgijskog vajara van Tongerloa. U trodimenzionalnom prostornom tumačenju ovih načela naročito se isticao arhitekt Oud. On je već na samom početku išao za ispu-

njavanjem ovih u osnovi slikarsko-plastičnih postavki koje je usmeravao u pravcu i duhu novog arhitektonskog gledanja. Njegov projekt tvorničke zgrade u gradu Purmerendu predstavlja kubističku kompoziciju sa apsolutno čistim masama kako celine tako i elemenata povezanih međusobno ne po nekom izričito metričkom ritmu ponavljanja, već suprotno tome — „eurhytmički“ — muzikalno.

Izražajnu snagu linearnih poteza, razapetost površina (zidnih platna), rasprostrtost plastičnih masa otkriva kubizam, a njihovu bojenu plastičnu vrednost naglašava i usavršava neoplastika.

Nema sumnje da je idejno-istraživački rad holandskih kubista i neoplastičara uticao na skupinu ljudi koja se usled rata nasukala u Parizu, kao i na sazrevanje samog Le Corbusiera, Ozenfanta i drugih, a time i na postanak purističkog pravca kao logičnog razvoja stvari, odnosno na ospozobljavanje osnovnih otkrića kubizma za dalju borbu. Dok je program „Stijla“ sadržajno uklopljen do neraspoznavanja u teoriju pariskih purista, on se već primećuje u radu Bauhausa u Weimaru (Gropius, Meyer), a zatim i u Dessau. Tome uticaju, između ostalog, doprineo je svojom posetom Weimaru i sam van Doesburg, kao i kurs o principima „Stijla“, koji je održan na tom učilištu 1921. godine. Na te uticajne niti ukazao je i Doesburg u jubilarnom broju „Stijla“, objavljenom 1927. godine. Prema tome, napori holandskih kubista mogu se smatrati kao veoma pozitivni. Zadatak koji im je određen vremenski i prostorno oni su dobro izvršili. Rezultati teoretskog rada pokazuju se u prvom redu na kvalitetu holandske arhitekture, a zatim i na uticaju koji je ona u posleratnom periodu vršila na arhitekturu ostalih evropskih naroda.

Složen sklop kubističkih masa u holandskoj arhitekturi ispoljava sastavne elemente građevina, kao magacine, stepeništa, poslovno krilo, dimnjak i podužne hodnike kao unutrašnje komunikacije u izvesnoj ograničenosti jedne od drugih i to u vidu razgoličenih plastičnih oblika. Izražajna snaga svakog plastičnog tela istovremeno je naglašena arhitektonskim jezikom ravnih (punog i praznog). Svako telo u svojoj sopstvenoj prostornosti nalazi se odvojeno od drugog. Ovakvom teorijskom postavkom učinjen je korak dalje ka neoplastičnoj arhitekturi, kako je ona prikazana na modelima van Doesburga, van Eesterena i na Rietveldovim stambenim zgradama izvedenim u Utrechtu 1924. godine a čija je spoljašnjost još uvek više elementarno kubistička. Rietveldove kuće su od gvožđa, betona i stakla u duhu „Stijla“. Van Doesburg, slikar, književnik i arhitekt (ovo poslednje mu je porekao u jednoj polemici francuski arhitekt J. Perret), kao i svi istraživači praktički je stvarao vrlo malo. Načelo prekidanja kompaktnih masa, pristupačnost krovu, horizontalni red prozora, slikovnu igru punog i praznog ostvario je na jednoj kući, koju je 1923. godine podigao u zajednici sa arh. van Eesterenom. Tako je primena plana u dvodimenzionalnoj slici ostvarena na građevini. Proces prostornog raščišćavanja arhitektonskih problema u granicama proklamovanog kubizma i neoplastike (naziv „neoplastika“ potiče od slikara P. Mondriana), dobija u teorijskom i praktičnom delanju ove grupe naročiti značaj radom znamenitog arhitekta J. J. Ouda, koji je holandski kubizam i njegove delimične

istine usadio u podneblje i sklop čiste arhitekture. Oud se kao član grupe „Stijl“ nije zadovoljavao časovitim značajem istine otkrivene u kubizmu, utvrđene možda u pravi čas i na pravom mestu, već je preko njega tragao za krupnjom istinom, koju je on u ograničenom isečku razvoja sagledao u vidu čitavog razvojnog stabla arhitektonske kulture. Nešto kasnije, 1927. godine, povodom jubilarnog izlaženja „Stijla“ i svog sudelovanja u kubističkom pokretu, arhitekt Oud navodi da su njegova nastojanja mnogi krivo tumačili. O tom nesporazumu iznosi tada sledeće: „Kubistička arhitektura je ispoljavala bitne građevinske delova zgrada, čiste građevinske mase, uravnotežene odnose, prave linije, apsolutnost oblika, ukratko jedan građevni kompleks dobro iskonstruisan sa gledišta estetike i unutrašnjeg života. Ono što je za njega — Ouda — predstavljalo samo etapu u razvoju jedne jasne, jednostavne, stroge i čiste arhitekture, to je za druge bio povod i početak romantičnih mogućnosti“.

Kada jedan pravac kao što je kubizam, nosilac samo jednog od osnovnih pitanja celokupnosti arhitektonske problematike, postaje moda i jedino izražajno sredstvo, onda u arhitekturi dolazi do izopačavanja, neprirodнog uveličavanja njegovog jezgra, delom od strane arhitekata prosečne stvaralačke sposobnosti, ili pak onih profitera koji se u svim zgodama odmah nađu da svoj posao učine unosnim. O takvim pojavama arhitekt Oud se izražava ovako: „Nasslađivanje gomilanjem kubusa, prizmi itd. urodilo je arhitekturu bez unutrašnje napetosti, slučajne kompozicije, bez oblika, jednu novu dekorativnu arhitekturu žigosanu od strane kritike kao „kubistička arhitektura“, koja je bila isto tako glupa kao i vitezovi profita među umetnicima; kubistička arhitektura sa kubizmom ima manje veze od arhitekture koja mu je prethodila“. To je kočenje stvaralačke misli u okviru celokupne teorije arhitekture. Pošto je izvršio svoj određeni zadatak, kubizam tek za razboritije arhitekte postaje pouka i međašnik prevaleđenog puta ka čistoj, integralnoj teoriji savremene arhitekture, zamenjujući izvesnim svojim likovnim poretkom rastrojstvo starih utvrđenih merila.

Posle prvog svetskog rata nastaje među holandskim arhitektima izvesna misaona deoba: Oud, van der Vlugt, Brinkman i Mart Stam otvaraju put naučnom konstruktivizmu; van Doesburg, G. van Eesteren i G. Rietveld uvode elementarizam, Jan Wills, Huszer, Mondrian i donekle van Doesburg ostaju na stajalištu neoplastike. Jedino arh. Dudok traži svoj sopstveni put čistih savremenih oblika sa primesom subjektivnog romanticizma.

Kubizam pre prvog svetskog rata predstavlja u Francuskoj čist slikarski pokret, a u Češkoj više umetničko-zanatsko shvatanje arhitekture. U Holandiji gde kubizam zahvata slikarstvo, vajarstvo i arhitekturu najviše rezultata postignuto je u arhitekturi, možda zbog njene osnovne trodimenzionalne prirode. Prelaz u neoplastiku, koja se u Parizu neposredno posle rata iščaurila u zreli purizam, predstavlja likovno osposobljavanje kubizma za rešavanje problema višeg reda koji su međuvremeno iskrslji na polju arhitektonskog stvaralaštva.

### Adolf Loos i kubizam

Može se reći da se izvesna podloga koja svoju teoretsku razradu dobija u postavkama kubizma jasno nazire već u ranijem stvaralaštvu Adolfa Loosa, u njegovoj težnji za spoljnim raščićavanjem arhitektonskih masa. Njegove arhitektonske misli su jednostavne i počivaju na predstavama golih fasada lišenih svakog ornamenta. Svoje arhitektonske zamisli Loos ostvaruje čistim formama, kubizma i stepenastim piramidama, koje on smatra najprostijim oblicima sveta. Samo što arh. Loos izvesna svoja kubistička zapažanja nije nikad razrađivao u vidu sistema; u tom smislu nije ni prostor dosledno istraživao, niti je nastojao da na toj osnovi zasnuje čitav jedan pokret.

### Sintetizujući i analitički kubizam

Uticaj kubističke teorije na praktičko uobičavanje arhitektonске misli ispoljava se uglavnom na dva načina:

1. Doslednim prenošenjem stereometrijskih oblika, njihovih isečaka i krnjih derivata na svaki detalj fasade, nameštaja i drugih predmeta primenjenih umetnosti, bez osećaja za celinu kao arhitektonsku plastiku. Stereometrijski oblici i isečci tih tela zamenjivali su ne samo raniju arhitektonsku plastiku podnožja, venaca, prozorskih i vratnih okvira, već su prelamali i razbijali i samo zidno platno. Ovako samo u pojedinostima shvaćena analitska kubistička plastičnost oblika brzo je prešla u formalizam, ne baš jevtin, jer su ti proizvoljni oblici uvek prepostavljeni na gradnji višak upotrebljenog rada, materijala i materijalnih sredstava i dodatak matičnom jezgru zgrade.

2. Uočavanjem celinskih, apsolutnih stereometrijskih oblika kao plastike masa, arhitektonike njihovog sklopa, izbočina i ubočina pravnog i punog, to jest u odnosu punog zidnog platna, otvora, staklenih površina itd. kubizam dobija sintetizujući značaj u pogledu arhitektonike kao plastične pojave. Jasna kontrola nad osnovnim prostornim jedinicama i njihovim sklopom usmerila je arhitektovu pažnju na plastičnost predmeta, a preko nje i na samu kompoziciju i na produbljavanje zakonitosti kompozicije. Kubizam je disciplina kojom se plastika zgrade kako u spoljašnjem izgledu, tako i u prostornosti unutrašnjeg sklopa podvrgava zakonima kompozicije. Zatim, u toku daljih opita dolazi do međusobnog prožimanja pojedinih plastičnih elemenata, što je početak pokrenutih odnosa likovnih sredstava u arhitekturi, odnosno njihovog sagledavanja. Od ovoga je korak dalje vodio već simultanom, jednovremenom sagledavanju arhitektonskih problema ne samo u pogledu organizacije osnove, preseka i prostornog rešavanja objekta, nego i života u njemu, u svrhu njihovog organskog povezivanja. To je put ka funkcionalizmu.

Dok je uticaj analitskog kubizma vodio formalizmu, uticaj sintetizujućeg kubizma značio je istovremeno oslobođavanje zidnog

platna od svih arhitektonskih i ornamentalnih krupnih i sitnih motiva do čiste plastike, to jest ispoljavanje objekta u njegovoј apsotivu do pravolinijskoj plastičnosti. Taj uticaj sintetizujućeg kubizma lutnoj pravolinijskoj plastičnosti.

Kubizam se kao pravac utopio u jezgro savremene arhitektonske misli. Ostao je jedna od faza arhitektovog delanja u vezi sigurnog uočavanja, vladanja i ispoljavanja izražajne moći osnovnog, matičnog sklopa zgrade. U tom vidu postao je svesno oruđe arhitektovog rešavanja njegovih stvaralačkih problema. Ovo preim秉tvo kubizma savremenim arhitekt ne pušta više iz vida. Kubizam je emanacija unutrašnjih snaga prapočetnih elemenata arhitekture sagledanih na nov način, kroz nove materijale, konstrukcije, oblike, shodno duhu novih vremena u svoj njihovoj napetosti.

#### Zaključak:

Dok je kubizam u slikarstvu prohujao i otišao u nepovrat kao jednoznačni sektorski sadržaj celokupnog slikarstva, u arhitekturi je ostao kao primenjeno iskustvo, tj. u jednoj fazi projektovanja i to posle sagledavanja početne slike i predstave objekta i kada se u glavnim stereometrijskim oblicima prešlo na stvar kompozicije. Isto se odnosi i na ekspresionizam koji mu u procesu stvaranja prethodi. — To su pouke ovih već prohujalih pravaca u likovnoj strukturi događaja. „Unutrašnjem gledanju odgovara spoljna slika“. (Michelangelo).

## OBJEKTIVIZAM — SACHLICHKEIT

Trezvena, predmetna stvarnost; stvarno, trezveno i istinito u materialnom — programskom — i duhovnom sklopu — rešavanju — arhitektonskih zadataka

Objektivizam ili stvarno i istinito u arhitekturi (u srednjoevropskom delu usvojen je nemački izraz „Sachlich“), kao rukovodno načelo arhitektonskog delanja, označava primenu građevinskog materijala i tehničkih detalja samo ukoliko su oni potpuno opravdani u sklopu celine. Objektivizam ustvari predstavlja zdravo rukovodno načelo koje prodire do same srži arhitekture, u njenu istinitost; izbegava primenu iživelih, lažnih formi i materijala, kao na primer, lepljenje na fasade gipsanih i terakotnih uzoraka proizvedenih tipski u imitaciji nosivih kamenih konzola, venaca itd. Svojim neumoljivo iskrenim stavom objektivizam predstavlja suprotno delanje proizvoljnog subjektivizmu. Preterana objektivnost — „Sachlichkeit“ — to jest jurnjava za novim materijalima, međutim, odvela je mnoge arhitekte u neku novu vrstu formalizma, u neopravdano i necelišodno nagomilavanje savremenog materijala i tehničkih izuma gde

treba i ne treba, svakako na uštrb same funkcionalnosti. U tom utrivanju da se savremeni materijali i novi izumi primene u što većoj količini i upadljivije, kako u spoljašnjoj tako i unutrašnjoj arhitekturi, uz korišćenje preim秉tava kolektivnog rada, normiranih i serijskih proizvoda, doveo je do izopačavanja zdravog principa objektivizma u modernistički dekorativizam, u nestvarno, u neku novu vrstu subjektivističkog romanticizma. Pokazala se potreba da se preteranosti ovakve vrste kritički obuzdaju, što je i učinjeno teorijom funkcionalizma, koja ima za cilj proveravanje funkcionalne opravdanosti svakog upotrebljenog detalja. Funkcionalizam je upio u sebe sve ono što je u objektivizmu bilo od trajne vrednosti.

Objektivizam (stvarnost — Sachlichkeit) kao pravac pojavio se u Nemačkoj u vidu izvesne nepristrasne umetničke i duhovno-naučne procene i shvatanja arhitektonskih oblika uslovjenih svojim vremenom u ime predmetne stvarnosti. Bio je od časovitog značaja. Isto načelo istinitosti i stvarnog u arhitekturi provejavalo je prilično jasno i u teorijskom radu ruskih arhitekata posle oktobarske revolucije na razradi funkcionalizma u konstruktivizam. Sam izraz „Sachlichkeit“ prvi put je upotrebio G. F. Hartlaub, direktor umetničke galerije u Mannheimu, povodom jedne slikarske izložbe priređene 1925. godine. Istim izrazom, ali u vezi sa pesništvom služi se pre njega Max Danbacher u svom spisu „Von Wesen der Dichtphantasie“. Naravno, pojam stvarnosti, kako ga je upotrebio Hartlaub ticao se više onog načina slikanja kojim se težilo za tehnički egzaktim prikazivanjem predmeta kao slikarskog motiva. Nova stvarnost — „Neue Sachlichkeit“ — kao produženje prvobitne „Stvarnosti“ u slikarstvu još je upečatljivije podvlačenje onog što jeste, što postoji, što je bitno, osobno i predmetno-stvarno. Iz njega se razvilo apstraktno, konstruktivističko poimanje slikarskog doživljavanja sveta. Taj pojam bitnog, stvarnog preveden sa slikarstva na područje arhitekture i ostalih primenjenih umetnosti ukazao je, zbog njihove konstruktivne i tehničke osobenosti, na mogućnost neposrednog korišćenja savremenog materijala, tehničkih izuma i novih oblika u pravi čas i na pravom mestu. Istovremeno se probudio smisao za zadatke modernog vremena i sticalo iskustvo u vezi doživljavanja lepog u umetničkim delima.

Preteranost ovog objektivizma koji se izradio u romantični subjektivizam, žigao je u svoje vreme arhitekt Loos. On je izjavio da moderni arhitekti, zavedeni krivo protumačenim smislom stvarnog i bitnog, rado prave staklene fasade, kao da kod tih ljudi preovlađuje neko uverenje da je arhitektura to modernija što na njoj ima više upotrebljenog stakla. Komična posledica takvog gledišta je to da čovek modernost jednog arhitektonskog dela može da odredi prema kvadratnim metrima ugrađenog stakla. U Nemačkoj je, navodi on, sazidana jedna škola čije su staklene fasade na svim spratovima naknadno premazali crnom bojom od poda do visine prozora, jer se u učionicama nije moglo čitati i pisati. Dakle, nije sve moderno i ispravno što je glatko i od stakla.

Šablonska banalizacija arhitekture kao posledica mašinskog romanticizma, pokazuje se i u prekomernoj primeni blještavih predmeta izrađenih od raznih metala, ogledalnog stakla itd. kao da se arhitekti takmiče u nagomilavanju savremenih proizvoda industrije na zgradama i u unutrašnjim prostorijama. Predmetna istinitost, izvesno merilo i umerenost u primeni industrijskog produkta bila je zavodljiva ideja razboritih arhitektonskih pokolenja delatnih u razdoblju između dva svetska rata. U raspri koja je u to vreme vođena, iznošeni su razni dokazi. Građevinarstvo treba da se proizvede shodno oblikotvornim zakonitostima prirode, vele jedni. Ptičje gnezdo, saće, prosta oruđa praljudi izrađuju se u duhu najboljeg učinka i korisnosti rada. Takav rad u prirodi odvija se po pravilima dobrog ekonomisanja uz najmanji utrošak pogonske snage. Osvrćući se na ovu spornu analošku sliku ekonomičnosti, protivnici ovog prirodno-funkcionalističkog pravca, kako su je shvatili pripadnici objektivizma, navode, da baš priroda u mnogo slučajeva stvara na prostu rasipnički i nagomilava beskrajne viškove u vidu raskošnog ornamenta. Danas je izvesno, da graditelj ne treba uvek da ima u vidu prirodu kao uzor kod materijalnog ispunjavanja nekog učinka. On može prema potrebi da se približi ili udalji od prirode, to jest da se drži prirodno-funkcionalističkog pravca svoje sopstvene moći rasuđivanja.

Na jednom predavanju održanom 1926. godine arhitekt Hugo Hering ovim rečima je približio stvaralaštvo arhitekta radu inženjera: „Za vrednost jednog arhitektonskog dela odlučujuća je njegova podobnost za postizanje najvišeg učinka i sklapanje mnogih stvari u jedan uzan prostor, funkcionalno besprekornih oblika“.

Objektivizam, pošto je u pogledu ekonomičnosti i fiziognomičnosti prekoračio granice arhitektonskih pojedinosti — materijal obdelan kao oblik na istom mestu — prelazi u celinsko shvatanje i poimanje arhitekture. Time on dobija karakter funkcionalizma, koji pored ostalog postavlja iste rukovodne principe kod rešavanja celine. Sa gledišta arhitektonske celine ekonomičnost ne znači uvek najjeftiniji, već najtrajniji i po svom obliku najviše odgovarajući materijal. Istinski funkcionalno rešena celina uvek znači znatnu uštedu građevinskog materijala. Te uštede arhitekt može da koristi za povišenje materijalnog kvaliteta objekta, naročito ponekih uređaja važnih za funkcionisanje celine.

Ispravno građevinsko ekonomisanje počinje već od prve vizije vezane za predmetno-stvarno; savremena arhitektura znači uvek preim秉stvo u poređenju sa istorizujućom arhitekturom kako u pogledu ekonomičnosti tako i fiziognomičnosti samoga dela. Predmetno-stvarno i trezveno suprotno je nekontrolisanom vizionarstvu i neodgovornoj vizionarskoj arhitekturi; ona može imati svoj smisao u drugom vidu arhitektove zaokupljenosti.

## EKSPRESIONIZAM

**Značaj i smisao ekspresionizma u procesu arhitektonskog stvaranja; ekspresionizam u slikarstvu (učešće nemačkih slikara); uloga i moći uobrazilje**

Ekspresija je i kao naziv i kao zaokupljenost stvaralačkog duha suprotna impresiji. Odgovara li istini Kantova izreka: „umetnost je igra uobrazilje i razuma“, onda se njen deo igre sa uobraziljom odvija u oblasti maštovitosti, jedne posebne stvaralačke moći. Ekspresija je po svom značenju izraz pokrenut iznutra iz bića stvaraočeva; izražavanje koje kao proces ima svoje polazište u dubinama individualne osećajnosti. Naravno, takva osećajnost nema nikakve veze sa neurotičnim reagovanjima živčanog sistema, sa neurotičnim delima. Kao psihološki proces predstavlja suprotan pravac impresivnom obdelavanju spoljnih pojava, utiscima koji do stvaraoca dopiru neposredno iz spoljnog sveta a ne iz unutrašnje stvarnosti. Slikovito rečeno: ekspresija prema impresiji odnosi se kao izvrnut rukav prema rukavu na lice. Umetnost i umetničko obdelavanje pojava koji za osnov uzimaju ekspresivni proces ispoljavanja, dobijaju vid ekspresionizma, ukoliko ujedno postaju umetnički pokret suprotan impresionizmu-odražavanju.

Ekspresionizam je najpre pravac u slikarskoj umetnosti u kojoj se i najviše eksperimentiše. Nastao je u Nemačkoj i cvetao u razdoblju od 1907—1920. godine, delom pod uticajem futurizma, kao bespredmetna umetnost izražavanja unutrašnjih doživljaja a delom pod uticajem domaćeg tla, psihološki zaoranog. Glavni predstavnici ekspresionizma bili su pripadnici grupe „Die Brücke“ (Most), slikari March, Pechstein, Nolde, Schmidt-Rottluff, Heckel. Njihova ideja vodila sastojala se u postepenom preoblikovanju i potpunom rastapanju oblika datih u prirodi. Ekspresionizam je ošinuo — osim akademika — u manjoj ili većoj meri skoro svakog nemačkog umetnika.

U arhitekturi — trodimenzionalnoj umetnosti — ekspresionička bespredmetnost nije nikad mogla da uzme maha u tolikoj meri kao u slikarstvu već i zbog prirode prostornog oblikovanja, koje je uvek bilo i ostaje plastično. Posmatrajući stvarni život uvek u dramatičnim odnosima tamno-svetlog sa izvesnim natezanjem i napetosti formi i izraza, koji neretko prelaze u preterivanje, ekspresionistički arhitekti (Poelzig, V. Lukchardt, B. Taut, Finsterlin) najinteresantnije radeve dali su u svojim vizijama. Otuda je ekspresionistička arhitektura podrugljivo nazvana i finsterlinsko-pećinsko-stalaktitskom arhitekturom ili alpinskom, iluzionističkom ateljerskog dometa, sistemom za mlevenje duša itd. Neposredna korist od ekspresionističkog ispoljavanja i vežbanja je u razvijanju maštive, u naponu umetnikovih doživljaja izraženih jakim kontrastnim sredstvima, vertikale i horizontale, puno i prazno sa reckastim završnim konturama i u traženju potpune slobode plastičnog izražavanja kako njihove građevine (derivati tih vizija) po svojoj spoljašnosti ne bi ličile ni na koje dosad ostvareno delo. Od prostorno-apstraktnih maštanja i zanetosti ovakve vrste nikad nije daleko do utopije.

anciennes sont mortes... vingt années s'annoncent, qui seront occupées à créer les bases nouvelles".

Nadalje: „Otpočinje jedna nova epoha“ (une grande èpoque vient de commencer"). Proteklo vreme je dalo za pravo ovom Le Corbusierovom vidovitom momentu. Od purizma do sada savremena arhitektonska misao je već osvojila sve kontinente sveta. Ali to ne znači da nije bilo i usputnih poraza. Slučaj konkursa za palatu Liga naroda u Ženevi, 1927. godine, to najbolje potvrđuje. M. Nénot, arhitekt, član Instituta, predsednik Akademije Beaux-Arts-a, graditelj Sorbone, pobednik u borbi za „Palatu naroda“, potvrđuje temperaturu koja je tada vladala, u intervju-u za list l'Intransigeant, 24. decembra 1927. godine:

„Sasvim jednostavno, srećan sam zbog Umetnosti; francuska ekipa (tako; a ostali arhitekti Pariza?) nameravala je, kada je ušla u red kandidata, da zada poraz varvarstvu. Mi nazivamo varvarstvom jednu određenu arhitekturu koja već više godina izaziva bes u istočnoj i srednjoj Evropi. Ona poriče sve lepote istorijskih epoha i na svaki način vreda zdrav razum i dobar ukus. Ona je ovde slabija i sve je u redu“.

Purizam, kao što mu ime kazuje, predstavlja pravac sa težnjom da raščisti — purifikuje — sve zbrke u pojmovima o arhitekturi i samu arhitekturu od svih istorizujućih stilova, kao i od nacionalnog i folklornog narativnog dekorativizma.

Građevinsku plastiku vraća na njene praoblike. To traženje praoblika rezultat je tada već nadmašene aritmetičke zakonomernosti kubističkih plastičnih kompozicija. Prema tome, purizam se nadovezuje — po likovnoj strani — pravolinijskim razvojem na kubizam. Jedan pravac prelazi u drugi, bar u smislu oblikujućeg svojstva arhitekture, a u cilju da se ona sadržajno proširena i upotpunjena teorijski sposobi za rešavanje složenih problema savremenog života. U pogledu strukturalnog sklopa, celishodnosti građevine i objektivne primene materijala, purizam se naslanja na izvesno saznanje ranije tehničke arhitekture i na ostvarenje građevinskih inženjera, pripremajući na zapadu teren funkcionalizmu i konstruktivizmu. U purizmu se pojavljuje i mašinska era sa uticajem svojih komponenata kao odlučujući faktor. Provejava u njemu težnja za povezivanjem tada već izvesnog broja poznatih arhitektonskih teza u jednu prelaznu, ali ništa manje korisnu sintezu.

#### Osnovne postavke purizma

Polazna tačka purizma je: slikovnu kompoziciju treba očistiti od svega onoga što još nema vid standardnog. Otuda je ovom pravcu naziv „purizam“. Ali ovo nije samo pojednostavljenje kubizma. Sve predstave, kako u prirodi tako i kod ljudi, teže za nekim osnovnim formama koje su na svoj način savršene, a savršene su zato što su u punom svom značaju organizovane. Otuda potiče njihova ne-nadmašivost i tipičnost. „Kultura je krajnja granica onoga što se selekcijom može postići. Selekcija, to će reći, odbaciti, skresati, trebiti, isticati ono golo i jasno, ono što je suštastveno. Biranje i stepenovanje u ovom smislu sposobili su čoveka da stvori organe nadčovečanske snage, to jest motore“.

Oblik su puristi smatrali ukrućenim momentom izvesnog stvaralačkog procesa u okviru vajanja nove slike sveta. Oblici se dele: na prirodne, mehaničke i umetničke. Prostorno oblikovanje puristi zahvataju celinski, od arhitekture do urbanizma, od urbanizma do arhitekture, od eksterjera do interjera i obratno.

Purizmu se zamera da na arhitekturu gleda kao na vajarstvo, da modeluje oblike zgrada, koje su u prvom redu uslovjeni konstrukcijom i tehnikom. Ne usvaja još — to su zamerke strogih konstruktivista — čiste konstruktivne oblike, ma koliko one u svojoj vrsti bile načinjene savršeno i svrshishodno, i poriče da im estetske vrednosti mogu biti apriori urasle.

Theoriju purizma propagirali su njeni pokretači, Ozenfant i Jeanneret (Le Corbusier), u razdoblju od 1920—27. godine u reviji L'Esprit Nouveau, kao i knjigama „Vers une architecture“, „Urbanisme“, „Une Maison — un palais“. Svojim harmonično izrađenim programom teorija purizma ustalasala je široke slojeve arhitekata, usput je nemačku utopističku arhitekturu izbavila iz zagrljaja romantičnog i formalističkog ekspressionizma (Taut, Finsterlin, Poelzig u Nemačkoj, nacionalni dekorativizam: Gočar, Janák u Češkoj, srpsko-vizantijski dekorativizam u Jugoslaviji), a pristalicama eklektilizma pripremila korisne pouke, probudivši veliko interesovanje kulturnih slojeva za pitanja arhitekture. Purizam postaje pokret svetskog značaja.

#### Čistota purističke arhitekture; osnovi purističke estetike

Purizam je produžio skidanje lakrdijaškog ruha sa građevinama i malterom podražavane arhitekture kamenih palata i crkava renesanse i baroka, tako da se stereometrijski oblici, otkriveni već kubizmom, pojavljuju još plastičnije u zvonkosti svojih zidnih platna. Ova pojava bila je poznata iz ranijih epoha samo u uspelim ostvarenjima vojnih arhitekata, od kojih jedan od najlepših primera predstavljaju utvrđenja Dubrovnika. Zidno platno — pogodan izraz za označavanje lica fasade — razapeto poput pergamenta ili tkanine kao da samo sebe drži bez ičega opterećujućeg i bez sopstvene težine, deluje kao da je sačinjeno od nečega lišenog svoje materijalnosti, nečega što je već savladalo zemljinu težu. Zidno platno se pojavljuje kao novo, snažno sredstvo likovnog izražavanja. Takva razapeta zidna platna proizvode utisak kao da lebde. Na njima se odražava igra svetla i senke kao odrazi udarcem na bubnju, a još više odnos punog i praznog. Svi uzidani predmeti — prozor, vrata, ventilacije — postaju organski utkani u sastav zidnog platna, a time i sami ornamenti.

Uočavanje novih likovnih vrednosti kao plod razgoličenih arhitektonskih oblika i njihova izražajna snaga predstavljaju stvaran doprinos purizma sintetizujućoj arhitekturi. Linije u svim svojim izražajnim osobinama, naročito onim infinitizemalnim, zidno platno u svojim vidovima od masivnosti do trepereće prozračnosti, mase u igri svetla i senke pružali su sami po sebi dovoljno povoda za korišćenje motiva za čitavu jednu novu purističku estetiku. Purizam dovodi u međusobnu povezanost eksterjer sa interjerom. Odstra-

njenjem arhitektonske, figuralne i ornamentalne sitne plastike, što je i logično, menjao se i komplikovao organski detalj zanatstva i instalacija, koji je za nove odnose građevinskog sklopa trebalo ponovo stvoriti. Zidno platno kao osnovna ravan, zbir punog i praznog, svetlog i tamnog, šarenog i jednobojnog, zahtevalo je da se prozori približe licu fasade, da bi raniji plastični motivi postali stvarni, slikovni površinski elementi, to jest sami po sebi ornament u ravni fasada, a ne poseban predmet ukrašavanja. Apsolutna čistoća plastike i zidnog platna povlačila je sobom i preoblikovanje krova, odstranjenje oluka, gromobrana, metalnih natpisa sa zidnog platna i drugih dodataka. Pokazalo se da su arhitektonska, figuralna i ornamentalna sitna plastika ustvari zgodno sredstvo za zabaširivanje prljavštine i mrlja na zidovima eklektičkih zgrada. Besprekorna, po jednom smislu istkana površina purističkih fasada zahtevala je čitav niz smisljenih zahvata i usavršavanje zanatstva i industrije da bi se oni prilagodili novim metodama i organskom sklopu modernih građevina. Ispočetka ti uspesi nisu bili zadovoljavajući. Čistoća fasada nije polazila za rukom trajnije ni samom Le Corbusieru, što je davalо povoda protivnicima da purističke zgrade ne smatraju eksperimentima, već da ukažu na tobožnju nesolidnost modernih građevina i da tu tvrdnju poopštavaju. Težnja za čistoćom, međutim, dovela je do novih izuma i načina u pogledu presvlačenja — instrumentacije — spoljnih zidova i do bogaćenja tehnike u pogledu spoljne obrade fasada. Po sebi se razume da razvoj arhitekture nije zastao time samo na teorijama purizma. Iz njega su izrasli i sami njegovi tvorci. Arhitekt Adolf Loos, uvek u opoziciji prema onom što drugi rade, ovako se za vreme svog boravka u Parizu izrazio o nastojanjima purista u pogledu odstranjenja ornamenta: „Ja nisam nikad ni pomislio ono što puristi teraju do apsurda — da ornament treba sistematski i dosledno isključiti. Samo tamo gde je on nastao po nuždi vremena, ne može ponovo da bude namešten, kao što se ni čovek neće nikad vratiti tetoviranju svog lica“.

Zahvaljujući likovnim vrednostima paelemenata arhitekture koju je otkrio purizam, nove zgrade su počele da deluju na sasvim drukčiji način kako na svoje tvorce tako i na posmatrače. Lim je odstranjen sa građevina kao materijal a limarstvo kao zanat. Uskoro se — kao što se obično u praksi dešava — pojavio nesporazum krvicom epigona purizma. Bez istinskog razumevanja bitnih paelemenata arhitekture i njihove izražajne moći, ovi su epigoni pristupili izradi glatkih fasada kao da se stvar nove arhitekture sastojala samo od čistog, bezornamentalnog, glatkog zidnog platna. Oni su uistinu činili vrlo loše usluge novoj arhitekturi, pretvarajući ozbiljne eksperimente istinskih arhitekata u izvor zarade.

Purizam podvlači činjenicu da je napredak tehnike nužna pretpostavka jedne nove arhitekture. Ne pušta više iz vida postojanje i značaj mašinske ere. Racionalna, novotektonika, konstruktivna disciplina i estetsko otkriće purizma dobro su došli u ono doba, kada se radilo o konačnom savlađivanju proizvoljne dekorativnosti kao građevinskom višku i suvišku. Važnost konstrukcije purizam postavlja ispred neodgovornog arhitektonskog maštanja. Nosioci purizma, arhitekti Le Corbusier, P. Jeanneret i slikar Ozenfant, uprkos

jakoj tradiciji tehničke arhitekture železa u Francuskoj, izabrali su beton za glavni materijal nove arhitekture, tako da estetika purizma već prerađuje i iskustvo stečeno međuvremenom obradom novog građevinskog materijala. Purizam na taj način daje predstavu i definiciju nove arhitekture ne kao dekorativne umetnosti, već kao uzvišene, tanane i ljupke igre tela i njihovih obima, skladan ritam površina, boja, svetla i senke, strukture i materijala. Vrednost arhitekture, po puristima, nije u neobuzdanom maštanju o proizvodnji dekoracija, već je sadržana u usklađivanju proporcija, prapočetnih geometrijskih tela i u njihovim likovno napetim odnosima. Po sebi se razume da purizam, suprotstavljajući se maštanju o ornamentici i dekoru, ne isključuje arhitektovu moć uobrazilje; smatra je kao uslov za svako trodimenzionalno mišljenje, organizaciju ljudske misli i potrebe pri racionalnom osvajanju prostora. Utisak koji puristički način arhitektonskog izražavanja može da proizvede, polazi od fizičkih uslova i svrhovitosti zadatka, dakle činjenica dotada priличno zapostavljena. Praktična, racionalna, stvarna i konstruktivno ispravna arhitektura može prema purističkoj teoriji da bude lepa. Sam Le Corbusier ističe da su čisto tehničke forme nosioci estetskog dostojanstva. Poziva se na estetiku mašina, naročito saobraćajnih vozila, koja je tada već postojala zahvaljujući uspešnom radu inženjera-konstruktora. Nove forme koje je purizam proizvodio delovale su na pripadnike eklekticizma kao varvarluk, što sa secesijom nije bio slučaj. Arhitektura je vraćena na početnu fazu svog nastojanja u novom materijalu — armiranom betonu.

Teoretičari purizma u L' Esprit nouveau pišu: „Slušajmo savete američkih inženjera ali čuvajmo se američkih arhitekata“. (Ova rečenica u dovoljnoj meri dokazuje preim秉stvo koje purizam daje modernoj strukturi zgrada, kao i to da on odbacuje eklekticizam i dekorativizam).

Osnove purističke estetike objavio je slikar Ozenfant u „L' Art-u“ 1929. godine. Tu on između ostalog navodi: „Klijenta uljuljkuje pesnički san lirizma pri pomisli na svoj budući dom. Mašta o tome kako će biti okružen simfonijama. Predaje se srcu arhitekta, a arhitekt je sav prožet željom da bude Michelangelo. Konstruiše odu u armiranom betonu, koja se po pravilu ne podudara sa onim o čemu je maštao sopstvenik; otuda sukobi i to stoga što te pesme načinjene od drugih nisu za stanovanje. Jao, ta fuga kupatila, drama klozeta, soneti u vidu spavaonica, melodije bunara“.

Arhitektura se prema Ozenfantu deli na utilitarnu i slobodnu (crkva, spomenik, nadgrobni spomenik); samo slobodnoj arhitekturi purizam priznaje umetničku vrednost. Sledstveno tome, sve što u arhitekturi služi utilitarnoj svrsi treba izdvojiti iz carstva umetnosti. Sličnu podelu samo mnogo ranije izveo je i Loos.

Le Corbusier veli: „Konstrukcija prethodi pre svega arhitekturi. Uloga savremene arhitekture počinje tamo gde se svršava konstrukcija, kada je razbor smiren. Tek onda mogu da dođu do izražaja plastične vizije — emocije, ali to je već druga, sasvim druga stvar. Puristički arhitekt mora da je svestan konstruktor koji zna da eksperimentiše. Mora da je i vajar koji oblike razvrstava prema osvetljenju“.

U knjizi „Vers une architecture“ Le Corbusier navodi: „U arhitekturi stare osnove su mrtve. Do arhitektonske istine neće se ponovo doći sve dok nove postavke ne sačine logičan oslonac svim arhitektonskim manifestacijama. Predstojećih dvadeset godina biće ispunjene stvaranjem ovih osnovica. Period velikih problema, period analiza, eksperimentisanja, period velikih zbrka.“

Arhitektura nema ništa sa „stilovima“. Lujevi XIV, XV i XVI ili gotika su za arhitekturu ono što je perje na glavi žene. To je koji put lepo, ali ne uvek, i ništa više.“

Kada se u arhitekturi povela borba za konstruktivističke principe, a strukturalna celishodnost bila postavljena na prvo mesto kao kvalitet koji prednjači i u sebi sadrži sve ostale komponente, arhitekturi se odričao kvalitet umetnosti. Purizam je u mnogočemu od strane levih konstruktivista podvrgnut cepidlačenju i sumnjičenju da se vraća nekoj vrsti novog akademizma. Njemu se, između ostalog, zameralo što se ne istovetuje sa gledištem da nešto samo po sebi besprekorno savršeno može biti i lepo; da princip svrhovitosti za njega nije prevashodno merodavan, već za konstruktivizam. Purizam, po konstruktivistima, povlači jaku crtu između konstrukcije i arhitekture samoga dela, ističući efemernost tehničke forme i trajnost umetničkih oblika.

Rečenica iz purističkog slikarstva: „Izbor i stepenovanje u ovom smislu oposobili su čoveka da stvori organe nadljudske snage, nešto što je kao motor“ — može da posluži kao prelaz na čisto arhitektonski način tumačenja osnovnih pravila purističke arhitekture. Sva ostvarenja inženjera zasnovana su na principijelnom, racionalnom misaonom procesu u pogledu tačne određenosti cilja, preciznosti i ekonomije. Standardni podvig je dika čoveka — inženjera. Arhitektonsko stvaranje različno od ovog Corbusier označuje kao nosioca nazadnjaštva, opterećenog izivelim predstavama, protkanim formalističkim, dekorativnim elementima. On nije daleko od glorifikacije tehničkog mišljenja koje se ispoljava u inženjerskom stvaranju. Poziva se na američke industrijske gradnje, kao silose, parobrode, automobile, strojeve, vazdušne lađe itd. i podvlači da su slepe one oči koje na njima ne zapažaju lepotu i raznovrsnost inženjerskih oblika. Dok su arhitekti dremali, inženjeri su se zanimali branama, mostovima, parobrodima, rudnicima i železnicama. Idući nužno za svrhovitošću, purizam dolazi do samih praoblika stvari, koji su ujedno i najpraktičniji a sa ekonomskog gledišta najpovoljniji. Prizme, kupe, sferične forme, valjci ili piramide su veliki oblici prapočetka. Egipatsko, grčko i rimsко građevinarstvo predstavljeno je arhitekturom prizma, kubusa i valjka, kao što su piramide, hram u Luxoru, Partenon, Colosseum i objekti Hadrijanove vile. Međutim, gotska arhitektura, po njemu, već predstavlja geometrijski kompleks drugog reda. I zato katedrale nisu mnogo lepe; katedrala nije plastično delo; ona je drama: borba protiv težine, senzacija sentimentalnog reda. Kuću su puristi smatrali mašinom za stanovanje. Kao primer najsavršenije stambene mašine navodi se brodska kabina, a stolica je — po njima — mašina za sedenje. „Umivaonik je mašina za umivanje. Njega je stvorio Twyford“.

Purizam je čistunstvo teorije, apsolutna čistota u pogledu fizionomije izvedenih dela, sklad konstrukcije, rasporeda i arhitektonskog oblikovanja eksterjera i interjera.

Osnovno učenje purističke arhitekture Le Corbusier je obradio i sažeо u pet tačaka:

1. stubovi, 2. krovna bašta, 3. slobodno oblikovanje osnove,
4. podužni prozori, 5. slobodno oblikovanje fasada.

Purističko delanje na polju urbanizma i arhitekture sveo je na dve osnove čovekove duhovne zaokupljenosti:

1. racionalno mišljenje u oblasti logike — tehničkih postupaka,
2. iracionalno osećanje u oblasti umetničko-estetskih izražavanja (emocije).

## FUNKCIONALIZAM OSTVARENJE SADRŽAJA

### Opšte napomene:

Obnova i produbljenje svrhovitosti; podobnost unutrašnjeg rasporeda, opravdanost primjenjenog materijala, izbora tehnike i konstrukcije, proizvodnih oblika, stepena životnog i tehnološkog procesa u zgradama i njihova kontrola; osnovni principi svakog modernog mišljenja i stvaralačke odluke u organizovanom prostoru; regulator materijalnog i duhovnog odnosa stvari u odnosu na prostor kao osnovicu; funkcionalizam ne isključuje estetiku već je potvrđuje

Funkcija; vidovi funkcionalnog mišljenja i funkcionalnih postupaka; organizacija unutrašnjeg sklopa zgrada; priprema materijala shodno njihovim tehnološkim svojstvima; obdelavanje oblika; izbor organizacionih mera; crta demokratičnosti funkcionalnog mišljenja; fiziognomičnost funkcionalno rešenih arhitektura; razvoj misli o funkcionalizmu; reakcija na funkcionalizam

Funkcionalizam je pojedinačno mišljenje u nastojanjima pojedinih arhitekata i zahtev izvesnih građevinskih programa vezanih neodvojivo za određene tehnološke procese proizvodnje. Ti procesi mogu biti veoma složeni i nameću da se naučno ili poluanučno prouče pre nego što se pristupi samom projektovanju. Postaje pokret ograničenog značaja u kružocima arhitekata povezanih međusobno istovetnošću ideologije i opšte usmeravajuće načelo društva — kao što je bio slučaj u SSSR-u posle oktobarske revolucije — kada ono pristupa planskom rukovođenju privredom a time i građevinskom delatnošću zemlje. Time funkcionalizam u zagrljaju konstruktivizma postaje pokret od velikog etičkog i ekonomsko-socijalnog značaja. Ispunjavanjem građevinskog programa na najvišem mogućem stepenu, funkcionalizam dobija značaj etičkog fak-

tora i kontrolnog razmernika u odnosu na delanje arhitekata kao pojedinaca ili čitavog skupa i u odnosu na društvo kao epohalnog naredbodavca izgradnje.

Za arhitekta funkcionalno obrazovanog svaki zahtev bilo u kojoj fazi projektovanja uvek je neka motivisana, opravdana i obrazložena odluka, izvedena iz prethodno obavljenih računsko-umnih postupaka. Za njega je isključena svaka proizvoljnost ma u kom smislu.

Kao pravac funkcionalizam predstavlja osobeno etičko, organizaciono a time i ekonomsko shvatanje arhitekture sa specijalnim naglaskom krajnje svrhovitosti zgrade u svim njenim vidovima i izrazima. Sredstvo je za namensko određivanje organa u zgradama, njihovih međusobnih odnosa i zgrada kao namenskih organizama u celosti. Usled preteranog estetiziranja i svojih nenaučnih postupaka, eklekticizam, pa i secesija zapostavljaju funkcionalnu ulogu zgrade, što ne znači da i nju ne rešavaju ali u dometu stilskih manifestacija prošlosti. Život i njegov sadržaj napreduju u epohi industrijalizma brže od uobičajene korisnosti eklektičkih i secesijskih zgrada; time one postaju manje funkcionalne. Stilska ispoljavanja i težnja za njima ističu prevagu subjekta.

Sve stilske obrađene arhitekture — od piramide do versaljskog parka — bile su subjektivno i objektivno funkcionalne. Škola u istoizrujućem stilu je škola, banka je banka, stambeni objekt zgrada za stanovanje, robna kuća robna kuća, tvornica je tvornica. Samo sredstva eklektičkog građevinarstva imaju ograničene mogućnosti. Svojim logičkim postupcima, da bi što bolje ispunila svoj zadatok, tehnička arhitektura u stvari već krči put funkcionalnom shvatanju arhitektonskih problema. Tehnička arhitektura svojim racionalnim postupcima unapređuje, iako još ne ističe funkcionalizam kao osnovno načelo. Ona bez ikakvog isticanja postupa jednostavno i prosto: **funkcionalno**.

Pošto su moderni pravci i pokreti, kao secesija, kubizam, neoplastika i ekspresionizam obradivali uglavnom likovne probleme savremene arhitekture, pažnja savremenih arhitekata se sve više i više obraća značaju korisnosti zgrade i postizanju što višeg stepena njene svrhovitosti. Funkcionalno shvatanje ide za tim da savremeni arhitekt istakne unutrašnji sadržaj zgrade i da uđe u život kome je ona namenjena, u njenu tajnu. Rešavajući oveći broj zgrada različitih po nameni, savremeni arhitekt se suočava sa svim tajnama života gledanog sa visoke osmatračnice. Time postaje iskusan i misaon čovek, sredivač i organizator prostornih odnosa. Tu i takvu misaonu funkcionalnost urbanist produžuje u još jačoj meri.

Nadalje: organsko jedinstvo nekog arhitektonskog dela nije moguće postići a da nisu ispunjeni zahtevi funkcionalnosti i savršeno rešenje postavljenog zadatka. Funkcionalizam je njegov naj-sadržajniji i najobjektivniji sadržajni činilac.

Funkcionalisti se ubrajaju među arhitekte obdarene posebnom duhovnom snagom i osećanjem odgovornosti za provođenje u delo osnovnih principa ovog učenja i pored raznih smetnji koje im iskršavaju u radu i pri savladavanju otpora najrazličitije vrste. Funkcionalizam je posebna vrsta arhitektonskog mišljenja, koje je shvaćeno doslovce — naziva se i ortodoksnim — dovelo do njegovog

omalovažavanja. Reakcija na ortodoksno shvaćen funkcionalizam nastaje na severu Evrope, u empirizmu i novoempirizmu — new empirism — skandinavskih zemalja..

Sve u svemu, funkcionalizam nastaje usled povećanog mnoštva funkcija koje građevine uzimaju na sebe i o kojima arhitekt mora sve više da vodi računa pri rešavanju savremenih zadataka koje on, dosad manje ili više pritajene i zanemarivane, otkriva. Kao obrazovanog, dobrog i iskrenog stručnjaka, konstruktora, istinskog stvaraoca, novatora i pronalazača, novog estetičara i novohumanistu, savremenog arhitekta funkcionalizam utvrđuje u njegovim osnovnim nastojanjima. Funkcionalista neće nikad skrenuti sa pravog puta svrhovitosti i ostaće u odnosu na društvenu etiku nepokoljebljiv i postojan.

Za potpuno razumevanje funkcionalizma nije na odmet da se krene od osnovnog pojma funkcije uopšte i da se, raspravljajući posebno o funkcionalnoj ulozi građevine u prostoru, tek onda pređe na razmatranje suštine funkcionalizma u okviru arhitektovе delatnosti.

### Funkcija

U običnom životu funkcija je izvestan vid misaone delatnosti, bilo koje vrste u cilju uspešnog ispunjavanja nekog unapred jasno postavljenog zadatka, zahteva, službe, usluge itd. Ona je tu data a priori. Funkcija građevina je da obezbedi najoptimalnije odvijanje života i rada u njima u skladu sa njihovom namenom. Svi vidovi funkcija u arhitekturi, međutim, nisu dati a priori. U toku proučavanja građevinskog programa i u toku rešavanja arhitektonskih problema oni se tek pronalaze i uočavaju. Tako sagledane funkcije postaju aktivna snaga i vid ove ili one stvaralačke pobude, značajne za donošenje odluka i za uspešno sređivanje prostora.

Veličine u matematici — funkcije označuju relaciju konstantnih i promenljivih odnosa i vrednosti zavisnih jedni od drugih i utvrđenih odgovarajućim jednačinama. Njihov količinski odnos se menja po izvesnoj međusobnoj zavisnosti; maksimum vrednosti je onaj stepen jednačine — absolutna mera — koji arhitektu u odnosu promenljivih i konstantnih vrednosti najviše interesuje i za kojim on teži kao glavnim ciljem kod rešavanja pojedinih svojih zadataka.

Funkcija donosi rešenje postavljenog zadatka optimalnim zadovoljavanjem uslova i faktora radi besprekornog odvijanja određenog životnog procesa vezanog za zgradu. Svrhovitost je, bez sumnje, neophodan podstrek i za izdelavanje oblika. Ona daje formama izvesnu osobenost s mogućnošću njihove postojane tipizacije.

Funkcionalnost je postignut maksimum vrednosti svih funkcijnih faktora; rezultat je duhovne aktivnosti pokrenute u svrhu rešavanja jednog zadatka, jedne sagledane pojave. Savršena funkcionalnost je težnja savremenog neimara na putu postizanja besprekornih savremenih arhitektonskih ostvarenja.

Funkcije su u kompoziciji arhitektonskih dela skrivene u raznim svojim vidovima, glavnim i podređenim. Mogu se sagledati kod primene materijala, određivanja konstruktivnih elemenata, izdelavanja

oblika, razvrstavanja prostornog sastava celine po nekoj logici, proučavanja ekonomičnosti gradnje, postizanja savršenosti života i proizvodnje, kad god je reč o potpunoj korisnosti neke zgrade i njenog osposobljavanja za potrebe ljudi. Glavne vrste funkcija dopunjuje mnoštvo funkcija nižeg stepena. Sve te funkcije zajedno, kao i njihov zbir, pa i svaka za sebe, predstavljaju u toku rada vanredne primere misaone zaokupljenosti projektanta. Funkcija je ustvari zavisna od tehničkih faktora i životnih potreba u smislu njihovog prostorno-vremenskog odvijanja. Rešenje funkcija je krajnji rezultat tog misaono-stvaralačkog procesa, koji se ogleda u korisnosti i opravdanosti ovog ili onog motiva ili celine (građevinskog organa ili organizma). Kao misaona vrednost funkcija dobija svoj ustaljeni, obdelani vid, ustvari kvalitet u okviru postignute kompozicione zakonitosti. Po toj zakonitosti su povezane prostorne ideje, kao što je to slučaj, na primer, kod tehničkog procesa proizvodnje u tvornicama, kod uređenja spoljnog i unutrašnjeg prometa u bolnicama posebno za stacionarne bolesnike, za osoblje, za posetioce, snabdevanje itd. Funkcionalna svrha kolektivne prirode određuje u industriji idealnu šemu raznih prostorija i njihovu povezanost (mašinske hale itd., put od magacina sirovina do gotovih izrađevina i njihove otpreme).

Funkcionalizam je stvaralački pravac i metod rada kojim se celokupnost pojedinih funkcija stapa u jednu smišljenu celovitu funkcionalnost. Predstavlja zajedničko merilo svrhovitosti i zakonitosti kompozicije u odnosu na arhitektonsku celinu kao stvaralački prostorni organizam. Za razliku od kubizma koji je svoj domet imao manje više samo u aritmetičkoj harmoniji plastičnih tela, to jest u osnovnoj arhitektonici, funkcionalizam već izvodi logičan organski unutrašnji sklop građevinske celine i svih njenih delova. Funkcionalizam je merilo učinka postignutog i u pogledu ekonomičnosti projekta, gradnje, korisnosti, logičnosti, estetičnosti i drugih preimjučstava konačne zgrade. On igra i ulogu kontrolora nad svrhovitošću celokupnog arhitektonskog objekta. Stepen utvrđenog učinka u funkcionalnosti ujedno je odraz stvaralačkog napona arhitekta i unutrašnjeg napona samog dela. No, i pored toga, funkcija-svrhovitost nije jedini princip arhitektonskog stvaralaštva; ne zadovoljava još u svemu visoko izgrađenog čoveka XX veka. Celishodna forma nije još i oblikovno krajnje izdelana forma. Izvesno je da funkcionalizam obuhvata srž arhitektonske misli, kao i to da predstavlja ujedno najvažniji put i najneophodniji uslov za konačno uobičavanje savremene teorije arhitekture u svoj njenoj celovitosti.

Kao predmet i pravac arhitektovog istraživanja, funkcionalizam se pojavljuje u četiri glavna uzastopna vida, i to:

1. kod organizacionog rešavanja unutrašnjeg sklopa zgrade traženjem najpovoljnijih uslova za ostvarenje jednog životnog procesa na osnovu date okvirne namene zgrade — stanovanja, proizvodnje, tehničke procedure itd.;

2. kod određivanja materijala najpodesnijeg za strukturu zgrade i njenu zaštitu za zamišljeni prostorni sklop, shodno njegovim statičko-tehnološkim svojstvima; sve to na osnovu programa razrađenog do detalja, ustvari najvišeg oblika prvobitno označene namene;

3. treći vid funkcije dospeva u vrtlog stvaranja kada se iz beskrajnog prostora izdvoji onaj sklop građevinskih masa — oblika koji ujedno pruža i najprirodniji i najviše mogući likovni izraz u pogledu organskog saobražavanja linija, površina i tela: prapočetnih elemenata arhitekture, obrade — instrumentacije zidnog platna, te zelenog platna rastinja i samog terena, sve to na osnovu sadržaja poniklog iz namene i programa objekta (namena, program i iz njih sadržaj);

4. u toku davanja organizacionih smernica i mogućnosti za što uspešnije ostvarenje samog projekta.

### Funkcija, sadržaj, oblik

U pogledu vremenskog proticanja teško je između glavnih grupa funkcija povući neku granicu. Izrađena grafička šema mnogo pomaže u tom pogledu. Kao zbir svih funkcija okupljenih u rukovet arhitektonskih misli, rešavanih i utvrđenih prema trajanju jednog te istog stvaralačkog procesa, pored ostale koristi, funkcionalizam proizvodi i nove oblike. S njima se postižu nova izražajna sredstva i bogaćenje estetike arhitekture. Savremeno neimarstvo podrškom funkcionalizma postaje ishodište nove vrste doživljavanja lepog, uzvišenog, zanosnog i skladnog sa dejstvom i odsjajima i na ostalim čovekovim nastojanjima i raspoloženjima. Prema tome, funkcionalizam ne samo što ne opovrgava estetiku, već je potvrđuje na svoj način. Izučavanjem arhitektonskih i urbanističkih zamisli i zadataka funkcionalizam postaje ujedno i metod prilaženja organizaciji rada; sve to u znaku postizanja krajnje svrhovitosti budućeg objekta — koja je mnogostruka i od najveće koristi po društvo kao celinu. Društvo, naime, ima objektivan stav prema arhitekturi. Za njega je ona najzbiljski objekt. Funkcije su pritom samo sredstvo za postizanje tog krajnjeg cilja i, prema tome, one nisu same sebi svrha.

Ispravno i svestrano proveden funkcionalizam i funkcionalni postupci vode stvaralačkom jedinstvu, preobraćanjem sadržaja u oblike i obratno: svedoče o najprisnijem njihovom prisustvu. Nered u postupcima projektovanja prouzrokuje nesklad između sadržaja i oblika. U zemljama dirigovanih arhitektura sadržaj se u nedavnoj prošlosti nametao na jedan, a oblikovni izraz na drugi način. Kod punokrvnih arhitekata i u okrilju društva koje ima uvida u stvar arhitekture, oblik nastaje zajedno sa sadržajem; neslaganje objekta i subjekta, sadržaja i oblika, iskonske vizije i dela ostaje svedočanstvo vremena kome je nedostajalo jedinstvo ličnosti i kulture. Celinski rasmotren funkcionalizam vodi ravnim putem do celovitog, organskog shvatanja arhitekture i oblikovanja prostora uopšte. Odnos stvaraoca prema činjenicama života je pritom u **znaku dijalektičke borbe**.

Značajno je za arhitektonsko stvaralaštvo da između funkcije i oblika postoji organska povezanost. Ustvari, i oblikovanje je jedna vrsta funkcije. Funkcija i forma su u običnoj upotrebi dva zasebna pojma; u umetničko-arhitektonskom stvaralaštvu to su međusobno organski povezani pojmovi, koji u okviru funkcionalizma predstavljaju isti simultani proces traženja jedne nove izdelane oblikovne

pojave, jednog novog i jedinstvenog arhitektonskog izraza. Učinak rešenih funkcija je, prema tome, ujedno stepen i kvalitet funkcionalnosti postignute u ostvarenjima arhitekta-funkcionaliste, koji se odražava na odgovarajućoj svrhovitosti samog dela, to jest na ispunjavanju namene koja mu je propisana izvesnom životnom potrebljkom. Najlepše izdelana forma je simbol te svrhovitosti. Kvalitet oblika, već prema stepenu svoje svrhovitosti i likovne vrednosti, probudiće kao viši umetnički izraz sveže doživljaje i istinsko doživljavanje lepog i novog. Zato su ljudi i zainteresovani za oblike jer oni nisu odvojeni od svrhovitosti objekta bilo da je reč o kući, avtovozilu, avionu itd. Krajnji kvalitet i vrednost svih pojedinih funkcija utapaju se u konačni sadržaj objekta, u materijalni i duhovni sklop novog umetničkog dela i izraza i postaju na taj način organski sastavni deo proizvedenog i konačnog oblika, oznake **kolektivne svrhovitosti**. Unutrašnja snaga te organske spojenosti — kompozicija sadržaja i oblika — srazmerna je stvaralačkom naponu utrošenom i sadržanom u jednom umetničkom delu i stvaralačkoj moći samog arhitekta. Najviši stepen funkcionalnosti predstavlja meru harmoničnog sredivanja sadržaja i oblika, njihovog materijalnog i duhovnog sjedinjenja: funkcionalizam je misaoni proces koji se na svom najvišem stepenu već odvija na granici prostorne filozofije.

### Vidovi funkcionalizma

Funktionalizam je pravac u arhitekturi zasnovan na osobrenom načinu mišljenja o ulozi svih funkcija, od kojih svaka predstavlja tečan — fluidan odnos promenljivih vrednosti zavisnih jedni od drugih. U pogledu svrhovitosti funkcionalizam predstavlja zbir maksimalnih vrednosti svih pojedinih funkcija. Prema tome, funkcionalizam se zasniva dobrim delom na preimrućtvima infinitizmalne matematike.

### Organizacija unutrašnjeg sklopa i podsklopova zgrade

Težnja da se postigne što bolja organizacija unutrašnjeg dela zgrada kako u horizontalnom tako i u vertikalnom smislu podstaknula je proučavanje svake pojedine prostorije sa gledišta korisnosti. To je dovelo do usavršavanja kulture stanovanja, rada i života u njima, u skladu sa postignutim tehničkim napretkom. Znatni uspesi izvođevani su u sklopopima većeg broja prostorija. Urbanističke jedinice posebne namene i značaja, kao: bolnice, socijalne ustanove, univerzitetски gradovi, sajmišta itd. proučavaju se sa gledišta korisnosti ne samo kao kompleksi, već i sa svim pojedinim objektima kako u odnosu na celinu tako i u pogledu krajnje svrhovitosti unutrašnjeg rasporeda. Funkcionalnost svugde i u svemu postaje žiga u organizaciji prostora. Tok života kome će objekt biti izvorište, kao i tehnološki proces proizvodnje u industrijskim objektima pogotovo su nametnuli arhitektima uočavanje tih potreba i njihovo zadovoljavanje celishodnim rasporedom prostorija povezanih međusobno po izvesnoj zakonitosti. Prostorni sklop je nerazdvojiv od strukture zgrade i od ostalih tehničkih pojedinosti, a one su opet uslovljene

materijalom. Trud arhitekta da svoj projekt učini što funkcionalnijim obogatio je savremenu arhitekturu dragocenim saznanjem: da je unutrašnji sklop, raspored i povezanost prostornih jedinica stvar **duboke misaonosti koja se graniči sa filozofijom prostora**. Iskustvo je jasno pokazalo da i manje površine i ozidani prostori snagom logičnosti svog rasporeda mogu da zadovolje mnogo više tražene uslove od neekonomičnog i neorganskog razbacivanja i necelishodno raspoređenih prostorija, pa bile one ma koliko bogato skrojene.

Funktionalizam vodi računa o ispravnim međusobnim odnosima i korisnosti glavnih i sporednih prostorija. Sporedne prostorije, kao što su: stepeništa, hodnici, vestibuli itd. određene za unutrašnji promet treba da se svedu na neophodni minimum, a žarište unutrašnjeg prometa da bude pogodeno. Došlo se do saznanja da je svestrano sagledana funkcionalnost jednog celishodnog prostornog rešenja ustvari ključ za neraskidivo, organsko sačinjavanje čitavog jednog građevinskog organizma.

Funktionalni sklop i raspored prostorija nije ništa drugo do celovit prostorno-biološki organizam, proizvod gvozdene logike i funkcionalne metode rada usmerene prema određenoj nameni zgrade. Takvom ukupnom funkcionalnošću projektant teži stvarnoj istini, važećoj u doba izrade njegovog elaborata. **Tada ona stiče svoj „moment“**. Ako se ima u vidu logika stvari koja se izražava jezikom tehničkih konstrukcija, onda karakter prostora i oblikovanja građevinskih masa — spoljni i unutrašnji izgled objekta — neće više za arhitekta predstavljati naročiti problem u toku daljeg rada, već plastično-trodimenzionalno uobičajivanje osnovne i polazne misli ispoljene organizacijom unutrašnjosti zgrade. On će u arhitektonsko delo udahnuti nov život, život svoje vrste.

### Funktionalnost u pripremi materijala u skladu sa tehnološkim svojstvima gradiva

Shodno tehnološkim oblikovnim svojstvima, funkcionalnost u pogledu primene materijala znači samo dalje proširenje istog logičnog načina mišljenja koje počinje kod celishodnog raspoređivanja prostorija. Logičan način mišljenja dolazi u obzir pri korišćenju materijala koji za datu svrhu najbolje odgovara, kako u pogledu strukture, ispune zgrade, tako i u instrumentacije zidnog platna. Svrha, priroda i primena odabranog materijala, ukoliko se postupa razumno, podudaraju se u potpunosti sa celishodnim ispunjavanjem osnovnog zadatka. Sprovedena od najkabastijih građevinskih masa do pojedinih zanatskih i instalaterskih radova i celokupne unutrašnje opreme zgrade, ova težnja za funkcionalnošću uz primenu odgovarajućeg materijala predstavlja osvežavajuću činjenicu u delanju savremenog arhitekta. Njemu se otvara jedna neiscrpna riznica za svakovrsne opite da bi mogao da postigne nove harmonične odnose oblika, sadržaja, materije, njihove ukupne svrhovitosti i vrednosti. Funkcionalno zadovoljavanje jedne proizvodne potrebe i prostornog problema koji iz nje proističe, uvek će arhitekta podstrekavati na traženje savremenog materijala novih svojstava i odgovarajućeg svojoj svrsi. I baš traženjem novog materijala uspostavlja se ne-

posredna veza između rada arhitekta i građevinskog inženjera, isto kao i mehanizacijom rada na gradilištu i zadataka datih industriji za proizvodnju novih pronalazaka. Logični postupci koje arhitekt primenjuje kako kod ustanovljavanja prostornih odnosa tako i kod primene materijala i tehničkih pojedinosti predstavljaju po sebi put ka široj harmonizaciji stvari, novom izvorištu lepote. Iskren odnos između arhitekta kao subjekta i funkcionalnog stvaralaštva kao objektivizacije društvene potrebe zaštićuje arhitekta-projektanta od pogrešne i neracionalne primene materijala, proizvodnje, pseudo-oblika i dekorativističke laži. Svako arhitektonsko delo, naime, ima toliko grešaka koliko i nesklada između materijala i oblika — odnosno neispunjavanja zahteva funkcionalnosti. Funkcionalizam je ekonomija prostornosti, materijala, organizacionih sredstava i izvođačke snage uz zadovoljavanje datih materijalnih i duhovnih zahteva, što u vezi postavljenog zadatka već može da dostigne najveće moguće razmere. Mimoilaženje ovih preimicstava funkcionalnosti kod primene materijala unelo bi krupnu nelogičnost u dosledno smislen sklop jedne arhitektonske celine; o njoj je već bilo govora u vezi nesklada između sadržaja i oblika.

#### **Funkcionalnost u obdelavanju oblika — opruga arhitektonskog stvaralaštva**

Funkcija — svrhovitost unutrašnjeg sklopa zgrade i primena materijala povlače sobom ispunjavanje celishodnosti i kod odabiranja — izdelavanja odgovarajućih oblika. Oblik masa — plastičnih tela —, površina i linija su prapočetni i večni elementi arhitekture, moćna sredstva likovnog izražavanja. Krajnja svrhovitost unutrašnjeg sklopa zgrade već daje savršen uvid u njen sadržaj ponikao iz namene i programa. Toj vrsti svrhovitosti odgovara izvesna tehnička forma, koja se temelji na racionalnom načinu mišljenja. Tehnička forma, prema stečenom iskustvu, nije ujedno krajnje izdelan likovni izraz jedne tehnički postignute i ostvarene svrhovitosti, iako kao takva može da ima izvesnu svoju namenu. Prvi automobili i avioni u poređenju sa kasnijim tipovima, dovoljno dokazuju činjenicu da, ukoliko tehnička forma i odgovara svojoj svrsi, time ona još ne poseduje i odlike standardnog tipa. Tehnička forma nije još u dovoljnoj meri izdelana forma. Tek likovnim obdelavanjem postaje odgovarajući i optimalni oblik, krajnja pojava i izraz tehničke svrhovitosti a time i marka svoje vrste, nešto što dobija fizionomiju, a to će reći ukupno izražene crte po kojima se umetničko delo raspozne u svetu plastičnih pojava.

Obdelavanje tehničke forme predstavlja likovno dalji proces ispunjavanja celishodnosti objekta. Oblik, prema tome, nije bezazlena stvar. Njega arhitekt u toku svoje projektantske zaokupljenosti svesno provodi, ne oslanjajući se više u tolikoj meri samo na racionalnost misli koliko na snagu umetničke uobrazilje i intuicije. Snagom svoje intuicije a putem odgovarajućeg likovnog obdelavanja svih oblika arhitekt traži kvalitativno poboljšanje prvobitne tehničke forme. Ovaj postupak u toku jednog duhovnog stvaralačkog procesa nije odvojen od onog o kome je bilo govora u poglavju o objekti-

vizmu (sachlichkeit — stvarnost, istinitost). Obdelavanje tehničke forme tiče se u prvom redu celine — spoljašnjeg i unutrašnjeg izgleda zgrade — a zatim i svih njenih pojedinosti. Likovno izdelana celina — sjedinjenjem materijalnih i duhovnih vrednosti — arhitektonske zamisli predstavlja delo — stroj, plod postignute harmonije sadržaja, oblika i izraza. Zgrada-stroj postaje na ovaj način u celosti moćna likovna pojava, sama po sebi ornament kao proizvedena marka. Svrhovitost u obdelavanju oblika koja se postiže po cenu arhitektonskog zalaganja, ne staje žrtava ni državu ni pojedince; uštedjuju se viškovi i suvišci ukrašavajućih ornamenata. Suprotno tome, ukoliko se ornament pojavljuje staje modernog čoveka i njegovu zajednicu mnogo materijala, vremena i rada. Ukrasni ornament je suprotan pojam svrhovitosti uzimajući u obzir pravi smisao savremene kulture, koje je arhitektura sastavni deo.

„Najlepše izdelana forma kao oznaka celishodnosti građevinskog objekta, njegova fiziognomičnost, ne samo što može da opstane bez ornamenta, već ga čak i ne podnosi bez iznakaženja svog tela, kao što savremeno obučen čovek više ne može da se vrati tetoviranju svog tela“ (Loos).

Preimicstvo svrhovitosti i funkcionalnosti oblika obuhvata objekt kao celinu sa svim njegovim pojedinostima, manjim i većim, koje ukupno sačinjavaju jedno organski smisljeno arhitektonsko delo. Funkcionalizam u izdelavanju oblika je duhovna opruga arhitektonog rada i njegovog zalaganja u nizu arhitektonskog stvaralaštva.

#### **Funkcionalizam organizacionih mera i postupaka**

Jasan funkcionalan sklop, raspored i struktura građevina, objektivnost u odabiranju materijala, likovno izdelane bezornamentalne forme kako arhitektonskih celina tako i njenih pojedinosti, omogućavaju da se doslednim ustanovljavanjem odgovarajućih organizacionih mera i postupaka načelo svrhovitosti sproveđe u delo još u toku samog izvođenja arhitektonske zamisli.

Nesklad i nelogičnost koje se mogu potkrasti u sklopu jedne arhitektonske zamisli stavljuju čitav niz smetnji preduzimanju odgovarajućih pripremnih mera, planskoj razradi projektantskog elaborata, građevinskih, zanatskih i instalaterskih radova, dakle izvođenju u pogledu brzine, sigurnosti, celishodnosti i u tančine razrađenog složenog toka izvođačkih radova. Usled toga mogu da nastanu, kao što je to i logično, gubici u materijalu, vremenu i novcu.

Bezornamentalnost arhitektonskog objekta već sama po sebi donosi ušedu u vremenu i novcu. U poređenju sa eklektički ili secesijski smisljenim ili funkcionalno nedovoljno shvaćenim modernim objektima, bezornamentalnost predstavlja zaista veliko preimicstvo. Ornament nije više potreba modernog čoveka i predmet funkcija arhitektonskog stvaralaštva. On je nekad — osim vojnih objekata — bio funkcionalan. Funkcionalno smisljen projektantsko-građevinski elaborat, međutim, priprema i predodređuje metod i celishodnost svih organizacionih mera neophodnih kada je reč o ostvarenju jednog bezornamentalnog objekta. Funkcionalizmom prožet projek-

tantski elaborat nosilac je svih preimucestava celishodnog i praktičnog izvođenja objekta i planskog savlađivanja teškoća, koje redovno iskrasavaju na gradilištu u raznim svojim vidovima.

### **Crta demokratičnosti funkcionalističke arhitekture; pretvaranje kvantiteta u kvalitet**

Crta demokratičnosti funkcionalističke arhitekture odražava se na mogućnostima da se arhitektonске vrednosti poopšte pretvaranjem kvantiteta u kvalitet, a kvaliteta nižeg stepena u kvalitet višeg stepena. Arhitekturu ne predstavljaju više samo katedrale, kraljevske rezidencije i reprezentativne palate. Funkcija prodire do unutrašnjeg, atomskog jezgra svakog arhitektonskog stvaralaštva. Svaki i najmanji prostorni zadatak postaje preko novih funkcija odgovarajući problem, bio on na oko neznatan objekt ili neka njegovu beznačajnu pojedinost. Sve vrste i pojave prostornog stvaralaštva mogu da postignu kvalifikatorskom moći funkcionalizma nivo arhitekture. Ta činjenica se odražava na opštem kvalitetu unutrašnje vrednosti objekta, bez obzira na njegovu vrstu i razmere. Kao što moderno društvo uzdiže u celosti do višeg stepena svoje izdelane zajedničke vrednosti, tako isto preko funkcionalizma čini to i sama arhitektura. Važnost funkcionalizma je u demokratizaciji celokupne vrednosti prostornog stvaralaštva poopštavanjem univerzalnog značaja društvene korisnosti moderne arhitekture, bez obzira na okolnost da li je naredbodavac država, društvena organizacija, drugi autoriteti ili mali čovek.

### **Fiziognomičnost arhitektonskih dela — težnja za prostornim izrazom**

Pored prirodno-funcionalističkog pravca pojavilo se u shvatanju funkcionalizma među funkcionalistima tokom razmene misli i pitanje fiziognomičnosti kao rukovodno načelo za izdelavanje oblika. Fiziognomičnost kao ukupnost svih karakterističnih crta arhitektonskog stvaranja postaje odraz unutrašnjih pojava stvari. Ako je za ispunjavanje zadatka merilo vrednost nekog tipski izdelanog oblika, onda su činioći nematerijalne, duhovne vrste mero-davni za ovu ili onu vrstu stvaranja, to jest za izazivanje ovog ili onog vida fiziognomičnosti. U prvom slučaju čovek je pri stvaralačkom oblikovanju subjekt a u drugom predstavlja objekt. Navodi se i to da savršena dela nastaju onda kada se oba principa udruže kao plod odsudnog stvaralačkog procesa odnosno momenta, i kada su oni podjednako prisutni i delatni kod ostvarenja istog objekta. Fiziognomičnost je postignut likovni izraz samoga dela.

Najzad, u nizu osnovnih postavki funkcionalizma izašla je na video i teza o organskom prostornom stvaralaštву (Oblici istočno-azijskih kultura, evropske gotike itd. su ustvari protuteza geometrijskom redu, svugde prisutnom i kulturnom stvaralaštву Sredozemlja, od civilizacije Egipćana do renesanse). Međutim, zapaža se da ni sami pripadnici ove teze ne mogu uvek i dosledno da obiju geometrijsku podložnost građevinskog oblikovanja. Kod jednog i kod dru-

gog stanovišta treba biti na oprezu, jer ornament, mada novog oblika i proizveden od novog materijala shodno mogućnostima vremena, bio je smatrani u jedno vreme funkcionalnim, dakle sastavnim delom građevine.

### **Razvoj misli o funkcionalizmu; reakcija i opovrgavanje njegove važnosti**

Osnovne postavke funkcionalizma iznose se u odlomcima otkako je moderan čovek počeo razmišljati u duhu vremena o suštini arhitekture ne samo kao o zanatu već odrazu svog doba. Takvo njegovo tumačenje funkcije i funkcionalizma podleže duhu epohe koje je on sin. Pod uticajem tehničke arhitekture funkcionalizam se razvija iz dva korena na tlu Amerike i u Evropi ali iz istog panja racionalizma. Kao pravac i pokret i pouzdano polazište savremenog arhitektonskog stvaralaštva funkcionalizam, međutim, dobija svoju određenost tek u Rusiji, neposredno posle oktobarske revolucije.

„Umetnost poznaje samo jednog gospodara: potrebu i izopćuje se kad sluša čud umetnika, a pogotovo moćne zaštitnike umetnosti“ veli arhitekt G. Semper u svojim spisima. Time se potvrđuje da je i ovaj istaknuti predstavnik eklekticizma mislio sasvim određeno na ulogu funkcije. Naravno, pod potrebom Semper je tada još podrazumevao i ornament i to izričito u stilu renesanse. Već pre Sempera, romantičar i disciplinovani klasičar u jednom licu, arhitekt K. Fr. Schinkel, čije se misli kreću od pola idealizma do pola strogovog objektivizma ispunjavanjem stvarnog i istinitog, u svom pismu upućenom 1834. godine bavarskom prestolonasledniku, navodi kao odgovor na pitanje šta je ideal arhitekture: „Ideal u arhitekturi može samo onda biti ispunjen u potpunosti ako jedna građevina kako u celini tako i u svim svojim delovima i sa duhovnog i sa fizičkog stanovišta odgovara sasvim svojoj svrsi“. Uprkos mnogo cijenjenoj rečenici iz teorije američkog arhitekta L. Sullivana da oblik sleduje funkciji, treba imati u vidu da je on najpre zastupao stav za bezornamentalnu arhitekturu a zatim za ornament. U red oblika uvrstio je i motive arhitekturne, figuralne i dekorativne plastike, ističući uopšte funkcionalnu ulogu sitnog ornamenta, ali lišenog svakog obeležja istoricizma.

U pismu koje je uputio svom bratu novembra 1830. godine, arh. Labroust daje — znatno pre Sullivana — ovaku definiciju: „Arhitektonska forma mora biti podređena funkciji“. Zaključak četvrtog izdanja svoje knjige, pod stavkom 1, Otto Wagner dopunjuje mislima o suštini i sadržaju najnovije arhitekture: „Krajnje tačno poimanje i ispunjavanje svrhe (do najmanjeg detalja)“ što je ustvari funkcionalistički princip, kao i ostala tri stava tog istog zaključka. Sva četiri stava zajedno ne protive se ni strožem konstruktivizmu. Osnovne postavke svoga nauka, Wagner je, međutim, u praktičnom delanju ostvarivao samo relativno, ne odbacujući ulogu ličnog ornamenta izvedenog u duhu secesije.

Van de Velde u poglavlju: „Težnja za jednim novim stilom“, između ostalog navodi:

„Oblik i konstrukciju svakog predmeta treba da shvatiš u smislu njihove elementarne i najviše logike, te opravdanosti njihovog postojanja. Sve oblike i konstrukcije treba da primeniš u duhu upotrebljivosti materijala, da joj sve podrediš i prilagodiš“.

U poglavlju „Novi stil“ iz knjige „Vom neuem Stil“ van de Velde navodi: „Železne konstrukcije, Forth-Bridge, velike mašinske hale Pariske izložbe iz 1889. godine, Eiffelova kula imale su koristi od ove netrpeljivosti, jer su smatrane za ono što ustvari i jesu, to jest izrazom jedne nove arhitekture“.

„Železne konstrukcije ispoljavaju zaista logično shvatanje i mision sklop konstrukcije, što nam od doba dorske umetnosti još nikad nije bilo predstavljeno tako golo, moćno i lepo“.

„Naravno, ne treba precenjivati ulogu koju su železne konstrukcije imale u razvoju arhitekture i tvrditi da se arhitektura budućnosti zasniva samo na njima“.

Svi ovi arhitekti bili su ipak u potpunosti sinovi svog vremena i nisu išli ispred njega. Arhitekt Berlage 1905. godine veli: „Mi arhitekti treba da pokušamo da dodemo opet do istine, to jest shvatimo pravu bit arhitekture. Arhitektura je sada i ostaće veština konstruisanja“... Time i Berlage izražava princip funkcionalnosti. Raspru o svrhovitosti u umetnosti ovaj veliki holandski arhitekt rešava izrekom: „Prioritet umetnikove volje u pogledu svrhovitosti, materijala i izvođenja“. Jedan od dva glavna cilja Gropiusove škole zvane Bauhaus: „Duhovno, stručno, zanatsko i tehničko vaspitanje stvaralački obdarenih ljudi za rad oko likovnog izdelavanja oblika, naročito za građevine“, odaje takođe pripremu ljudi za funkcionalno rešavanje njihovih budućih zadataka.

Le Corbusier arhitektovo delanje kako na polju urbanizma tako i arhitekture svodi na dva osnovna vida duhovne aktivnosti, od kojih prvi obuhvata racionalno mišljenje pri izvođenju logičkih tehničkih postupaka, što predstavlja neospornu funkcionalnu sadržinu i stvaralačko uporište purizma.

Arhitekt Adolf Loos kao osnovnu postavku svojih misli navodi između ostalog: „Tek kada se građevinska statika bude podudarala sa ekonomičnosti prostora, moći će se govoriti o moderno-štedljivom arhitektonskom delu“. Ili na drugom mestu: „Ukoliko neki predmet upotrebe bude načinjen prvenstveno iz nekih estetskih pobuda, on je samo ornament, pa bio ma koliko gladak. Sve suvišne konstrukcije su ustvari ornamenti. Previše veliki prozori su isto to što su nekad na zgradama bile kule i zabati, pa izgledali oni i tehnički. Moderan duh pre svega zahteva od predmeta da bude praktičan. Za njega je lepota istovetna sa najvećim savršenstvom, a što je nepraktično ne može nikad to da bude i prema tome ne može biti i lepo“. Iz ovih nekoliko navoda, pored drugih iznetih u ovoj knjizi od istog arhitekte, jasno provejava Loosovo shvatanje arhitekture kao stvari funkcionalnosti u odnosu na faktore konstrukcije, ornamenta, oblika i praktičnosti. Funkcionalističku komponentu svoje dualistički shvaćene arhitekture, razgraničavajući njenu utilitarnu i monumentalnu stranu, arhitekt Poelzig je označio kao prolaznu ovim rečima: „Sve što je tehničko a time i svaka tehnička forma prolazna je; čovek ih sam bezobzirno razara čim prestaju da služe

svojoj svrsi. Umetnička forma je večna i bez štete nju nije moguće uništiti“. (1920. g.) Odstranjivanje Galerije mašina sa Marsovog polja u Parizu početkom ovog stoljeća (arhitekti Dutert i Cottancine) potvrđuje slično raspoloženje današnjih ljudi sentimentalnih u pogledu očuvanja nekih neznatnih starina.

O funkcionalnosti arhitekt Marcel Breuer navodi: „Stambenu mašinu nisu mogli nikako da sagrade prvi funkcionalisti pošto su bili stvaraoci-umetnici“.

Richards: „Funkcionalizmom se označuje jedna vrsta zidanja koja dopušta samo one konstrukcije i forme koje rešavaju fizičke zahteve na najekonomičniji način.“

Mumford (američki umetnički kritičar): „Funkcionalizam, estetsko verovanje na koje se arhitekt mogao osloniti u vremenu između dva svetska rata, sada je od istih ljudi koji su ranije bili njegove najslavnije pristalice stavljena u najmanju ruku, pod znak pitanja, iako još nije odbačen“. Ova primedba umetničkog kritičara već je ustvari osvrt na reakciju protiv ortodoksnog, nestvaralačkog shvatanja funkcionalizma.

O odnosu funkcionalizma i organskog shvatanja arhitekture govori činjenica: Organska arhitektura ne može da ne bude i funkcionalna jer bi se dovelo u pitanje postojanje takve arhitekture; Funkcionalna arhitektura, pa čak i ona celovito obrađena još ne mora imati sve odlike organski shvaćenih arhitektura. Organska arhitektura jednog Wrighta je i funkcionalna sama po sebi. Pri rešavanju zadataka on polazi iznutra prema napolje, od samog jezgra u celosti sagledane problematike.

Empirizam, novi empirizam i Miesov stav o preocenjivanju do sadašnjeg smisla funkcionalizma, označuje dalju etapu u razvoju savremene arhitektonske misli.

U ovoj raspravi funkcionalizam je prikazan u svim svojim vidovima onako kako ga pisac ove knjige shvata i provodi u praktičnoj delatnosti projektanta. Ortodoksn Shvaćen funkcionalizam — pogotovo kada je krilatica funkcionalizma postala bučna, čak i pomodna — obrađuje samo jedan njegov vid „Organizaciju unutrašnjeg sklopa zgrada“. Na ovaj vid sveden funkcionalizam proizvod je nepotpune arhitekture kada je njena misao već bila daleko unapredena. U Rusiji se vraća na istorizujuće stilove i folklor sa ograničenom korisnošću njihove funkcionalne moći. Na severu Evrope, kod Skandinavaca dolazi se iskustveno do prevaliziranja ortodoksnog funkcionalizma, a od savremene arhitekture traži i više. Ovo su pravci **empirizma i novoempirizma**, koji se služe uglavnom optimama drugih evropskih naroda na polju arhitekture.

Najindividualniji stav protiv funkcionalističkog principa ima Mies van der Rohe: „Sullivanovu formulu treba preinačiti; prostor treba oblikovati tako da bude praktičan i ekonomičan a funkcija će se prilagoditi njemu“. „Namena objekta se stalno menja, no mi ga prilikom svake promene ne možemo demolirati“. Naravno: oblikovati prostor da bude praktičan i ekonomičan, šta je drugo do funkcionalni princip.

Arh. Niemeyer: „Arhitektura u Brazilu je prevažila ortodoksn Shvaćen funkcionalizam i sada je u potrazi za plastičnim izrazom“.

Najzad posle više godina uspešnog rada Niemeyer izjavljuje: „Moja istraživanja u toku mnogih mojih studija odnosiće se na uprošćenje plastične forme i pružiće tačan odgovor na funkcionalne i konstruktivne probleme“. No o ovim izjavama moglo bi se diskutovati.

### KONSTRUKTIVIZAM

**Pravac konstruktivnosti građevinskih konstrukcija na putu ka čistoj strukturi; uticaj futurističkog učenja na nastajanje konstruktivizma; prelaz sa zanatstva i zanatskog iskustva na mehanizovanu tehniku, derivata nauke; konstruktivizam u odnosu na koncepciju građevine; širi pojam: konstruktivnost nove arhitekture u odnosu na izgradnju novog društva i na savlađivanje raznih socijalno-privrednih teškoća; etički moment konstruktivizma; Sovjetska Rusija stavlja na svoj revolucionarni steg geslo: „konstruktivizam“. Uloga OSE i ASNOVA; dva krila konstruktivizma: analitsko-tehničko i sintetizujuće; borba mišljenja; suprematistička međuigra slikara Maljevića; fetišizam mašina u revolucionarnoj fazi sovjetske arhitekture; savremena ocena konstruktivizma; knjiga Miljutina „Socgorod“**

Konstruktivizam je u arhitekturi odlučno isticanje prednosti konstrukcije zgrade kao najpodesnijeg sredstva svrhovitosti iz koje rezultuje tehnički oblik utemeljen na racionalnom shvatanju i savladavanju prostora. To je početak ujedno i pravilnog shvatanja arhitektonске službe društvenoj zajednici. Čista aritmetička harmonija kubističkih plastika i dinamički sklop suprematističke plastike — ruskih formalista — za konstruktiviste su samo mrtve forme. Konstruktivna težnja konstruktivista, zasnovana na strukturalnoj arhitekturi i na uslovjenosti od društvenih prilika proširuje se tokom daljeg teoretišanja na konstruktivnost savremene arhitekture u svoj njenoj celovitosti u odnosu na izgradnju novog društva i na savladavanje raznih teškoća koje time u vezi iskršavaju na području socijalnog i privrednog života. Na ovoj etičkoj osnovi konstruktivizam dovodi arhitekturu u neposrednu vezu sa problemima društvene zajednice.

Pitanje stanovanja, na primer, konstruktivizam ne posmatra odvojeno od preuređenja društvenog života i od problematike stambenih naselja. Konstruktivizam je u najširem smislu te reči bio izraz dobronamernosti da se svetska privreda reorganizuje na osnovu plana po kome bi se život izmenio u pogledu jasnoće, reda i proizvodnje. Ne ona privreda sama po sebi i radi same sebe, već ona koja treba da iskuje kolektivne viškove — akumulaciju — i donese u prvom redu ekonomiju vremena kao plod uvođenja mehanizacije rada i neopozivog prelaza sa zanatstva na tehniku. Dokolica oslobođenog čoveka povećala bi njegovu stvaralačku snagu i stvorila raspoloženje za druge duhovne napore.

Konstruktivizam u arhitekturi nije pravac apstraktnog kartera, kao u slikarstvu. On je njen najortodoksniji vid u pogledu službe društву i službene etike. Ne kreće se u carstvu čisto formalnih oblika, već u iskristalisanom vidu svrhovitosti izraženom konstruktivnošću zgrade u najstrožem smislu te reči. Arhitektura, dakle, ne samo što nije lišena svoje predmetnosti nego dobija racionalnu, materijalnu potvrdu svojom konstruktivnošću. Objektivizam — sachlichkeit, futurizam, kubizam, purizam, funkcionalizam i konstruktivizam stvoreni u odlomcima ili u celosti u zapadno-evropskoj kulturi, preporođavaju se u Rusiji posle velike oktobarske revolucije i postaju zvaničan pokret funkcionalista i konstruktivista. Vraćaju se iz Rusije na tle Zapada teorijski oformljeni, funkcionalizam i konstruktivizam dobijaju svoja odgovarajuća tumačenja i smisao. Izgledalo je, u jednom isečku razdoblja između dva svetska rata, da će takmičenje modernih pravaca na Zapadu — uključujući Ameriku — i revolucionarna, eksperimentalna radionica konstruktivista u Rusiji usmeriti razvoj arhitektonske misli pravolinijski i time unaprediti konačno uobičavanje arhitektonske misli. Primer su za to međunarodni konkursi raspisani na Zapadu i u SSSR-u (palata Lige naroda, palata Centrosojuza u Moskvi, pozorište u Harkovu), razne ankete vodene između sovjetskih i zapadnih arhitekata. Izgledalo je da će se arhitektura skladno udenući u ujednačenu strukturu događaja u svetu.

Konstruktivisti, smatrani na Zapadu avangardom savremenih arhitekata, bili su u Češkoj udruženi u levom frontu na čelu sa K. Teigeom, propagatorom ruskog krajnje levog konstruktivističkog pravca. Avangarda konstruktivista polazila je doduše od sintetizujućeg purizma Le Corbusiera, ali je ujedno odbacila navodnu modernu akademsku ograničenost kojom se on borio protiv akademskog eklekticizma. Akademici, naime, nazivali su najmodernije težnje u arhitekturi pukim šarlatanstvom. Neslaganje i negodovanje levih konstruktivista potiče delimično i od negativnog stava Le Corbusiera u pogledu nužnosti socijalne revolucije kao uslova za novu arhitekturu. Konstruktivisti se istovremeno oslanjaju i na ranije pokušaje arhitekta Adolfa Loosa, koji je problem arhitekture izdvajao iz područja umetnosti, ali ponajviše na tekovine tehničke arhitekture. Međutim, proteklo vreme dalo je već odgovor i na pitanje šta je trajno i prolazno u učenju ove dvojice arhitekata, svakako u korist Le Corbusiera.

Levo krilo konstruktivista smatra da arhitektura nije umetnost, navodeći čak i to da nadgrobni spomenici ili spomenici uopšte, kao i apstraktne forme ne predstavljaju arhitekturu, već pre čiste, apsolutne, ponekad potpuno nefiguralne konstruktivne plastike. U težnji da se raskrinkaju izvesne purističke teorije Le Corbusiera, predstavnika „neokapitalističke arhitekture“, mnoštvo Loosovih postavki prihvaćeno je u celosti kao navodna protuteža. Teorija ovih levih konstruktivista arhitektonsku proizvodnju uvrstava u opšti društveni plan i sociološki sklop opštег privrednog i industrijskog procesa. Dok je ova težnja levog krila konstruktivista u kapitalističkim zemljama bila podrivačka, u Rusiji se oslanja na već izvođenu pobedu, na revolucionarnu stvarnost. Netrpeljivost levih kon-

struktivista za vreme raspri o suštini arhitektonske misli prema slobodnom tumačenju izvesnih arhitekata bila je na Zapadu prilično upadljiva. Stroga levofrontovska etika žigosala je Wrightovu arhitekturu kao ništavnu jer je služila višim slojevima (high life), kao i izvesna ostvarenja Mies van der Rohe zbog upotrebe skupocenog materijala itd. (paviljon u Barceloni, vila Tugendhat u Brnu) pri kojima je provodila čisto ortodoksne norme konstruktivizma, Levi konstruktivisti ostali su na cedilu kada su moderni pravci, a pogotovo konstruktivizam, u svim svojim vidovima bili u Rusiji odlukom velike „većine sovjetskih arhitekata“ stavljeni preko svakog očekivanja van društvene upotrebe, službe narodu i isključeni iz daljeg takmičenja „raznih stremljenja“. Od tog vremena počinje sumrak prave arhitekture i razdoblje upravljenje arhitekture povratkom na eklekticizam.

Tridesetih godina ovog veka među konstruktiviste ubrajaju se na Zapadu, pored levog fronta čeških arhitekata, još i Hans Meyer, Witwer, Artara & Achiet, Mart Stam, Marcel Breuer a donekle i Gropius.

#### **Uloga grupa OSA i ASNOV i osnovi njihovog učenja**

Sovjetski konstruktivisti bili su predstavljeni skupinom O. S. A. (arhitekti: Ginsburg, A. W. i H. Vesnini, J. i P. Golosov, Burov, Leonidov, Pasternjak, Vladimirov) i skupinom ASNOVA (arhitekti: El. Lisicki, N. Ladovskij, Krinskij, Dokučajev), od kojih se u svoje vreme očekivalo konačno rešenje arhitekture budućeg sveta. Pritisak na predratnu dekorativističko-klasicističku arhitekturu bio je moćan i uništavajući u porevolucionarnoj Rusiji.

Dijalektičko kretanje arhitektonske misli i teorije odražava se uglavnom na teorijskom radu obe konstruktivističke grupe. Za grupu OSA važi načelo — koje ona nije uvek i dosledno poštovala — „Oblik jedne građevine izvodi se isključivo iz objektivno izdelane plastike svakog dela“. Spoljašnost građevine nije za ovu grupu cilj već rezultat i sklop samostalnih delova. Spoljni izraz svakog pojedinog dela uslovjen je funkcijom u okviru celine, uz naznaku organskog karaktera građevine. Što se tiče spolneg izgleda, zgrada za njih ne znači rešavanje fasada u uobičajenom smislu stilova, niti je odraz same namene kojoj ona služi. Konstruktivistima se nazivaju pristalice ove grupe zbog zajedničke težnje za isticanjem strukturalnih elemenata. Prošlo je za njih jednom za uvek vreme „fasada za sebe“ kao problem (arh. M. Ginsburg: „Stil i epoha“, Moskva, 1924. godine).

Grupa OSA suprotstavlja se osećajnosti i psihološkoj obojenosti stvaralačke svesti (invenciji) kod prilaženja arhitektonskoj problematiči. U raspri da li je arhitektura tehnika ili umetnost, grupa je stala odlučno na stanovište da je arhitektura samo tehnika.

To i takvo stanovište potpuno odgovara cilju da se arhitektura kao tehnika podvrgne službi naroda. Od autoriteta (večnog, subjektivnog, istorijsko-etičkog) priznaje se samo jedan: socijalni. Borba mišljenja bila je izdramatizovana.

Stanovište pristalica ASNOV-a u pogledu arhitekture bliže je sadašnjim shvatanjima. Stvaranje novih oblika — po njima — provodi se shodno tehničkim uslovima rada, ali bez onog nepotrebnog napuštanja umetničkog smisla i određenosti stvari kao temeljnog principa kod današnje istorijske obnove arhitekture. Njihova gledišta razlikuju se i u pogledu tumačenja uloge funkcije i funkcionalizma na polju arhitektonskog delanja. Pristalice ASNOV-a dokazuju da ograničavanje na čisto mehaničku stranu problema i na funkcije vezane za zgradu u fizičkom smislu ne uzdižu arhitekta istovremeno na nivo umetničkog konstruktivizma kao bitne crte nove umetnosti. Odbacujući to preim秉tvo, arhitekti se i sami lišavaju onih prednosti koje sobom nosi svesno umetničko obdelavanje oblika. Funkcija kod pripadnika OSA postaje samoj sebi sredstvo, to jest samosvrha. Svi materijali i tehničke pojedinosti kompozicije nisu kod njih zahvaćeni jedinstvom umetničko-središnjačkog shvatanja.

Glavno stablo konstruktivizma račva se u Rusiji u dve grane. Jedan pravac — OSA — zasniva se na analizatorski omeđenoj, naučno razrađenoj podlozi arhitekture sa isticanjem svrhovitosti strukture kao glavnim ciljem u nekom ropskom — naturalističkom — vidu tehničko-mašinskih tekovina. Drugi pravac — ASNOV — je sintetizujući. On tehničko-mehaničku formu ne smatra dovoljnom, ukoliko ona nije i oblikovno obdelana kao umetnička pojava i vrednost. U svom sintetizujućem nastojanju ova se grupa konstruktivista najviše približuje purističkoj teoriji Le Corbusiera, jer na svoj način polazi od oblikotvorne moći jedinstvenog stvaralačkog shvatanja kojim celokupnost arhitektonske kompozicije može jedino da bude zahvaćena. Rešavanje utilitarno-svrhovitog, izgradnja jednog volumena koji funkcioniše isključivo u pravcu svoje najuže namene predstavlja za njih samo deo problema a ne i celinu. Arhitekt — po njima — treba da vlada svim izražajnim sredstvima prostornog stvaralaštva, to jest celokupnošću arhitekture.

#### **Fetišizam mašina**

I fetišizam mašinstva prožimao je više ruskih arhitekata tog vremena, kao što se vidi, između ostalog, iz projekata Lenjinovog instituta J. Leonidova. Doma rada L. A. Golosova i dr. koji su bili shvaćeni u formalnoj i ropskoj predstavi nekog „mašinskog naturalizma“, u obliku dinamo-mašina, parnog kotla, balona itd. krajnjim isticanjem tehničkih mogućnosti, za razliku od tehnicistički nastrojenih futurista, kako ih je arhitekt Sant'Elia prikazivao svojim planom futurističkog grada u industrijalizovanom svetu prepostavljene i mehanizovane budućnosti.

Arhitekt Ginsburg označuje 1924. i 1925. kao godine oštih sukoba između konstruktivista i formalista — suprematista — koje je predvodio Maljević. Formalisti nisu bili voljni da napuste rešavanje svojih potpuno apstraktnih i čisto formalističkih problema arhitektonike kao apsolutne dinamičnosti plastike. Konstruktivistička grupa OSA, kojoj je i Ginsburg pripadao, rešavala je jedino stvarne zadatke i izvodila građevinska dela lišena svakog umetničkog idealisa.

Ginsburg ne pridaje važnosti načinu na koji su u toku navedenih godina nastale te suprotnosti, ali izjavljuje odlučno da je posle toga otpočeto sa diferenciranjem osnovnih problema prostora, masa, ritma, statike i dinamike. Arhitektonski oblik, razgoličen i oslobođen svog spoljnog plašta i pretvoren u živo i razumno biće, podvrgnut je svestranom ispitivanju u težnji da se njime zavlada u svakom pogledu.

Nastajanju konstruktivizma doprinelo je u Rusiji neposredno i izvesno slikarsko shvatanje sveta kao materije, a ne kao pojave boja. Svet stvari ne promatra se po ovom shvatanju sam za sebe, već se i dopunjaje. Vod ovog pokreta, koji kod postavljanja svojih oblika polazi od specifičnih osobina materijala bio je slikar-vajar Tatlin sa projektom spomenika II Internacionale iz 1920. godine. Opiti pristalica ovog pokreta bili su vršeni isključivo u pravcu intuitivnog i umetničkog savladavanja materijala u uverenju da se preko njega može doći i do novih izuma, a na osnovu njih mogu se već izgrađivati predmeti nezavisno od racionalno-naučnih postavki i metoda tehničkih postupaka.

Postavljajući svoja načela, levo krilo konstruktivista istupa protiv akademske estetike bilo koje vrste, pa čak i moderne arhitekture. Akademizam, prema njima, ne može ni u kome vidu da predviđi i propiše osnove arhitektonske misli a da ih pritom ne ukruti u samom početku njenog razvoja. U raspri da li je arhitektura umetnost ili tehnika, strogi konstruktivizam odvaja jednom za uvek tehniku od umetnosti, zauzimajući dosledno i odlučno stanovište da moderna arhitektura nije umetnost već nauka. Prema tome, za njih ne važe nikakve šeme istorijske ili moderne estetike i mišljenja o preim秉stvu i vodećoj ulozi arhitekture u trojnom sklopu likovnih umetnosti.

Umereni konstruktivizam ipak dopušta da arhitektura, dosledno stepenovanju tehničkoj vrednosti svoje strukture, može biti lepa. Ovo preim秉stvo je odraz same nauke i tehničkog stvaranja i plod postignute svrhovitosti, stvarne i savršene. Savršenstvo je vrhunac tog procesa. Prema tome, lepotu nije data a priori, ni kao uslov, ni kao cilj, već se predstavlja kao epifenomen. Estetski princip, ukoliko ga konstruktivizam dopušta, sažet je i obuhvaćen u rukovodnom načelu optimalnog ispunjavanja funkcionalnosti. Ta težnja vodi sa vršenstvu. Osim zakona svrhovitosti, kod postizanja savršenstva dodaje se još i zakon ekonomije kao uslov kako bi se maksimalni učinak mogao postići uz minimum materijalnih žrtava. Savršenstvo ovako tumačenog i priznatog arhitektonskog stvaralaštva kao princip funkcionalnosti istovetno je i za industrijsku proizvodnju sa kojom ta arhitektura teži da se izjednači. Tvorevina sama po sebi savršena kao stvar, ujedno je i lepa — to jest estetsko pravilo umerenog konstruktivizma. Osnovni princip arhitektonskog delanja je: oblikovana, funkcionalna, relativna, optimalna funkcionalnost i savršenstvo. Ono što rad arhitekta čini različnim i zanimljivim to je beskrajna raznovrsnost funkcija, najrazličitiji arhitektonski oblici, međusobno usklađeni po zakonu afiniteta, uprkos raznolikosti njihovog spoljnog izgleda. Ovo načelo je sažeto u izreci: „Dobra stolica uvek odgovara svom stolu“.

Zadovoljavanje svrhe nije samo po sebi cilj, već sredstvo kojim se želi što više približiti istini i životu, odnosno obogatiti ga. Pri tome se ne radi samo o ograničenju potreba današnjice, nego i o produbljivanju i oblikovanju potreba budućnosti.

Konstruktivizam onakav kako je bio svojevremeno tretiran u SSSR-u razmatra stambeno pitanje u vezi sa reorganizacijom društvenog života. Izraz je volje da se u celokupnu svetsku privrednu uvede plan. Teži da život preoblikuje u smislu jasnog poretku i ekonomije, a to će reći ekonomije vremena postignute mehanizacijom rada i oslobođavanjem čovekove stvaralačke snage u korist njegove ostale duhovne delatnosti u ime opšte humanizacije.

Pripadnici ruskog konstruktivizma ukratko su na ovaj način — u slobodnom prevodu — objašnjavali svoje stanovište: Ovde se izgrađuju eksperimentalna arhitektonska rešenja gradova i kuća, shodno novom socijalnom poretku. Preim秉stvo je sovjetske arhitekture — kako su sovjetski arhitekti tvrdili pre napuštanja konstruktivizma i vraćanja na eklekticizam, dakle pre preokreta u arhitekturi — i vrlo povoljna okolnost njeno neposredno nadovezivanje na najraniji konstruktivistički program koji u zapadnoj i srednjoj Evropi dolazi vidno tek kasnije do izražaja, kao i činjenica da su se ruski arhitekti u svom delanju mogli osloniti na nov privredni i socijalni sistem koji je kod njih bio tada već u postajanju. Svoj arhitektonski program ruski konstruktivizam je mogao da usaglasi sa novom širokopoteznom i planskom reorganizacijom proizvodnje a shodno tome i promenama drugih kulturnih i životnih činjenica. Iz gornjih navoda proizilazi da je konstruktivizam potpuno utopio u svoj sklop izvesne principe funkcionalizma i da je od njega moderniji.

Moderne građevine — po njihovom mišljenju — i pored svog savršenstva ne teže da budu večne, već semipermanentne, to jest da traju samo do potpunog ispunjenja svog prvobitnog zadatka (ustvari futuristički princip). Ukoliko se arhitektura deli na umetnost i tehniku, onda se — nastavljaju oni — pod umetnošću podrazumeva slobodna arhitektura, a pod tehnikom utilitarna, to jest arhitektura koja služi svojoj krajnje društvenoj svrsi.

Po učenju konstruktivizma socijalna služba društvu je zadatak nove arhitekture lišene trodimenzionalnog istorijskog učenja o monumentalnosti. Nove tehničke tvorevine konstruktivizma su bez dekora, artizma, bez ikakve umetnosti. Novi oblici, neobični i laki nisu plod estetskog principa ili postulata, već tehnički i konstruktivni ishod čitavog organizacionog rada i delanja arhitekata. Oni su i pored toga nosioci izvesnih estetskih momenata, koji se ispoljavaju u isticanju linija, jasnoći proporcija, promenljivosti odnosa, nosivosti, konstrukciji itd.

Činjenica je da neki tehnički element, savršen već po svom prethodnom postanku kao industrijski proizvod, može imati obeležje i konstruktivne i arhitektonski obdelane forme; no izdelana arhitektonска forma u sklopu celine može da dobije još veću likovnu, izražajnu i ornamentalnu a time i estetsku vrednost, kao na primer

metalni prozor izrađen u fabrici već sam po sebi ima svoju konstruktivnu i arhitektonski izdelanu formu; prvo stepena izražajna snaga u sklopu jednog zidnog platna može samo da stepenuje njegovu estetsku vrednost.

Ovakva osnovna, tektonska postavka ornamentike dolazi do izražaja tek u konstruktivizmu, koji se međutim, dosledan svom osnovnom učenju odriče svakog ukrasnog ornamentisanja.

Konstruktivističko stvaralaštvo odriče se svakog plastičnog raščlanjavanja zidnog platna ili dodatka građevini u bilo kom vidu i nastojava da plastičnu modulaciju građevnih tela sproveđe čisto funkcionalnim sredstvima. Svi ti pokušaji da se preko ornamenta dođe do stila izjavili su se iz prostog razloga što stilu vodi, po njihovom mišljenju, obrnuti put. Iz pradubina arhitektonskih prav elemenata treba da nastanu novi odnosi njihovog stapanja u organske celine, a to unutrašnje zračenje može eventualno, ako bude logično i neminovno, i na periferiji da izazove izvesne titrave, koji ne mogu da budu u protivrečnosti sa tim dubinskim zbivanjem. Ovo je put ka ustanovljenju prostorne energije i zračenja likovnog izraza.

Oslanjajući se na političku podlogu stvari, levo krilo konstruktivista govorilo je i na Zapadu o oslobođanju građevina od okova, o socijalnom temelju novog građevinarstva i o tome da se teorija moderne arhitekture zasniva na socio-loškim podacima. Kod razmatranja arhitektonskih problema služi se isključivo marksističkim načinom izlaganja činjenica. U tom smislu arhitektura nije umetnost, jer ona nije oživotvorene nikakvih individualnih, psihičkih kompleksa, već objektivne i stvarne službe zajednici. Prema tome, ona nije izraz osećanja, već organizacione delatnosti vršene na osnovu nekog organizatorskog plana, zahvaćenog naširoko posredstvom privrednih, proizvodnih, socijalnih, kulturnih i psiholoških podataka. Takav široko zahvaćen i produbljen rad predstavlja pravu nauka zasnovanu na brojnim pomoćnim disciplinama. Savremena arhitektura, prema njima, ne može se ograničiti samo na jednu svoju komponentu kao na primer na tehniku i materijal, kao u slučaju „objektivizma“ (Sachlichkeit), ma koliko da je nošena na klima političkih smernica međunarodne prirode.

Time je ukratko prikazana suština revolucionarnog kretanja arhitektonске misli u zemlji Sovjeta u godinama velikih društvenih preokreta i njen uticaj na arhitekturu ostalih zemalja.

### „Socgorod“

Urbanističko-arhitektonске težnje sovjetske arhitekture u teoriji i praktički sa dotada izvedenim objektima najlepše je prikazao arh. Miljutin u knjizi „Socgorod“, napisanoj oko 1928. godine. Uskoro po svom originalnom izdanju knjiga je prevedena na više stranih jezika i pobudila vrlo veliko interesovanje za napore sovjetskih arhitekata.

### LE CORBUSIER: Précisions

#### Moskovska atmosfera

Ne pokušavam da učim ruski, bilo bi to začikavanje. Ali razabiram „krasni“ i „krasivo“. Pitam. Krasni je crveno, krasivo znači lepo. Nekad, rekli su mi, ova dva izraza bila su jedinstvena: crveno i lepo. Crveno je bilo lepo.

Ako se prenesem na svoja sopstvena saznanja potvrđujem: crveno je životno, život, snaga, aktivnost; nema sumnje. Tada se osećam pobuđenim da prihvatom kao prirodno da je život nešto što je lepo ili lepo je život.

Ova mala jezička matematika nije tako smešna kada je čovek obuzet arhitekturom i urbanizmom.

\*

SSSR je utvrdio opšti program izgradnje zemlje: „Petoletku“, petogodišnji plan. Sprovodi se u delo. Čak je odlučeno da se veliki deo današnjih proizvoda žrtvuje za ostvarenje programa: zato nema više maslaca na spanaću u SSSR-u, niti kavijara u Moskvi: sve se pretvara u devize.

Celokupna oprema zemlje: tvornice, brane, kanali, industrija itd. Eto to je za rad. Za ljude — njihovu nastambu — izgradiće se 360 novih gradova. Već se počinje.

U podnožju Urala smeštena je fabrika traktora, najveća na svetu: 40.000 traktora godišnje — po jedan traktor svakih šest minuta.

Za radnike fabrike izgrađuje se grad sa 50.000 stanovnika. Koštanje: 120 miliona rubalja za zgrade, puteve i ozelenjavanje; uložen je prvi avans od 60 miliona rubalja.

Naređenje je dato arhitekti januara. Planovi su izrađeni za mesec i po dana. — Početak radova je utvrđen za april.

Podaci za izradu planova su sledeći:

fabrika će obuhvatiti 20.000 radnika, muškaraca i žena sa dodatkom od 30% za administrativne kadrove; povrh toga 25% predstavljaju osobe koje još nisu zaposlene u fabrici; 27% za decu i 7% za invalide (starce).

Životom novog industrijskog grada SSSR-a upravljaju komunalne službe.

Deca do 7 godina vaspitavaju se u paviljonima priključenim velikim stambenim blokovima, roditelji prema želji mogu da ih obilaze.

Deca od 7—16 godina su u školama svakog velikog bloka.

Utvrđene su za sadašnje godine (posle rata i revolucije) sledeće norme: na 5.000 odraslih 800 dece od 7—16 godina i 2.100 dece ispod 7 godina.

Grad sačinjavaju grupe od kojih svaka ima: pet građevina sa po hiljadu ljudi, paviljom za malu decu i školom za 800 učenika.

Svaka građevina sačinjava četiri elementa za odrasle, jedan element za administraciju i zajedničke servise, jedan element sport, jedan element za decu (210 dece) jedna garaža (kola pripadaju jednici, svako ih može koristiti u svom slobodnom vremenu). (Vidi dalje: odmor petog dana).

Nema kuhinja u stanovima: zajednička hrana priprema se u centralnoj prehrambenoj tvornici i raspodeljuje u restoranima.

Nema dućana, ali golemo opšte stovarište robe nalazi se u velikoj dvorani svake građevine.

Gustina je utvrđena na 300 osoba po hektaru, ostali novi građovi su snizili na 150.

Moskva je radionica planova; obećana zemlja tehničara (bez Klondykea). Izgrađuje se zemlja.

Poplava planova: planovi fabrika, brana, radionica, stambenih kuća, čitavih gradova. Sve pod znakom: sve što donosi napredak. Arhitektura je grozničava, užurbana, sva treperi, rađa se i plod je onih koji znaju nešto i onih koji od nje čine idol.

Određuje se taj ili taj arhitekt za neki zadatak; određuju se njih 3, 4, 5, 7 da se takmiče na konkursima. Za veliku fabriku automobila „Ford“ pozvan je samo jedan američki arhitekt specijalista za industrijske gradove; to što je projektovao liči na zatvor, pa ipak je to model za američki grad radnika. Ali duh vremena nije tu utelovljen, zvuči kao anarhonizam. Ovome se smeju u Moskvi: to ne bi odgovaralo za novu sredinu. Ovaj slučaj je probni kamen: daje merilo dubokog kvaliteta moskovskih planova.

Moskva je puna planova u radu, ideja u elaboratima; žirija koji ocenjuju. Petogodišnji plan je baražni hitac za savremene tehničare.

Pošto je konkursni rok otpao, planovi se izlažu danas u ovom lokalnu, sutra u onom. Pažljiva masa naginje grafici — mlađići, muškarci i žene (ima mnogo žena arhitekata u Moskvi). Posmatra se, diskutuje mirno, požudno, zadubljeno sa silnom radoznalošću.

Ovde se priprema jedna arhitektura u koju su **utisnuti novi ciljevi**.

Omladina svuda, u ovim planovima. To nas pomalo pogada, nas Parižane smravljeni svemoćnim akademizmom. No ne oduševljava vajmo se: akademičara ima i oko Kremlja kao oko Quirinala i Quai d' Orsay-a, ali su kamuflirani.

Kod omladine prava licitacija invencija. Koristi ih? nepojmljivost. Ponekad se uočava da se kraci zvezde Ecole des Beaux-Art u Parizu kao Mefisto zaogrču plaštrom varalice. Pouzdati se u Moskvu (oh, isto kao i drugde), pojava akademizma novih vremena.

Zeleni grad.

Evo šta je:

U SSSR-u ukinuli su nedelju; uveden je odmor svaki peti dan. Ovaj odmor se odvija po rotaciji, svakog dana u godini jedna petina stanovništva SSSR-a se odmara; sutra druga petina i tako dalje. Posao se ne zaustavlja.

Komiteti zdravstvenih radnika ustanovili su krivulju produktivnosti svog rada. Ova krivulja se jako povija na kraju četvrtog dana. Ekonomisti su rekli: ne treba se zadovoljiti osrednjim učin-

kom postignutim prva dva dana. Zaključeno je: ritam mašinske proizvodnje je pet dana; četiri punog rada, jedan odmora.

Ali medicinari su uočili da se savremeni čovek premara i živčano iscrpljuje. Uputiti ga na godišnji odmor? To je nedovoljno i suviše je kasno, pošto će dotle biti potpuno iznuren. Podržati ga, čuvati ga, pregledati ga, da, to treba. Zar moderna medicina nije upravljena prema novom postulatu:

ne leče se bolesni  
stvaraju se zdravi ljudi.

## EMPIRIZAM I NEOEMPIRIZAM

Empirizam je težnja za humanizacijom dogmatičkog funkcionalizma protiv koga su pravoverni funkcionalisti zauzimali protivan stav tvrdeći da je on opasna potvrda tradicionalizma.

Empirizam je prirodan stav skandinavskih zemalja koje su doista vremena bile posmatrači porekla i postanka savremene arhitektonске misli u ostalim delovima Evrope. One se nisu otpočetka kalile u prevratničkoj proceduri novih nastojanja, ali su ipak bile pod uticajem tih zbivanja. Izraz „neoempirizam“ upotrebio je prvi put engleski umetnički kritičar Richards u svom prikazu danske arhitekture (The Architectural Review, juna 1958. godine).

Arhitekti ostalog dela Evrope pa čak i oni darovitiji, zadržali su se dugo u okviru dogmatički shvaćenog funkcionalizma, pri čemu su epigoni svojim nazovim funkcionalizmom naneli nemalu štetu savremenoj arhitekturi. U to doba papirnatih projekata napor su već bili usmereni na izvođenje što većeg broja savremenih arhitektonskih objekata. Empirizam znači dobrim delom: služiti se više tuđim nego sopstvenim iskustvom. Iskustveno se došlo do saznanja da je pogrešno sputavati maštu arhitekata (mašta je svakako moć i sredstvo za oblikotvorca). Arhitektovo delanje ne svodi se samo na mehanističko-šematsko zadovoljavanje postavljenog zadatka. Idući dalje po toj logici a postupajući iskustveno, empirizam se predstavlja kao ono shvatanje po kome se do novih saznanja i pojava iz unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta dolazi promatranjem zbivanja i što trezvenijim rasuđivanjem. Svako istinito saznanje ili određivanje pravca zasniva se na iskustvu pređenog puta. Empirizam je dopuna funkcionalizma, koji u arhitekturi predstavlja samo područje krajnje racionalnih postupaka. Na neku ruku spaja teoriju i dogmu, imajući u vidu ne samo stvarne potrebe čovekove nego i njegovo duševno kretanje ispred onog primarnog. Predstavlja snagu estetskog izražavanja ali humaniziranog a ne bezličnog, određenog mehanizacijom životnih tokova. Teorija empirizma, ukoliko je ima, zasniva se na iskustvu a ne na opitim.

Empirizam teži za većom slobodom stvaranja, koje treba svojim sredstvima da omogući investitor i društvena zajednica. Od veće slobode stvaranja ovakve vrste očekivali su se u severnim zemljama

različiti rezultati, približavanje moderne arhitekture javnom mnenju i obratno. Empirizam je tiha reakcija na zbivanja u misaono uzbunjanoj Evropi i na udare funkcionalizma koje je on proizveo u severnim zemljama.

Arhitekti Severa pristupaju svakom problemu od slučaja do slučaja. Zadojeni drugim pojmovima, pozajmljenim iz iskustva, postaju tek kao takvi ubedene pristalice slobodnjeg planiranja, originalnijeg načina tehničkog prikazivanja i precizne izrade pojedinosti. U ovom zadnjem naporu uspeli su se do stepena savršenstva.

Postupati putem empirije znači tražiti odgovarajuće oblike organizacije rada, nepomućene veze između zanatstva, industrijskog zanatstva, same industrije, kooperativnih snaga i zakonodavstva. Novi empirizam se bez ikakve bučne propagande ovako formirao. U težnji da se izbegne stilizacija modernih oblika — uniformovanost — i uvođenje formalističkih teorija, njegov uticaj se proširio i na druge zemlje.

Kada se govori o savremenoj arhitekturi na severu Evrope, onda se pored Finske, Švedske, Norveške ocrtava i stvaralački lik Danske u toj zajednici odnegovanoj lekovitim postupcima empirije.

### **VRTNI GRADOVI ENGLESKE** **Garden City, Cité Jardin, Gartenstadt**

**Doprinos engleske kulturne sredine oblikovanju stanovanja i razvoju urbanističke misli decentralizacijom postojećih mnogoljudnih naselja**

**Vrtni gradovi engleske; misaoni doprinos koji u daljem stepenu urbanizma dovodi do projektovanja gradova u zelenilu i uopšte boljem uočavanju uloge gradskog zelenila; satelitska odnosno trabantska naselja; oveći zahvat u uređenje prostora za potrebe ljudi**

Vrtni gradovi Engleske predstavljaju savremenu urbanističku zamisao a ujedno i opit da se širim slojevima građanstva i radništva stvore povoljniji uslovi stanovanja i spreči prekomerno naseljavanje većih gradova daljim nagomilavanjem stanovništva i njegovim centripetalnim zgušnjavanjem. Decentralizacija nagomilanog gradskog stanovništva omogućuje uspešniju rekonstrukciju postojećih gradova ili bar sprečava njihov nekontrolisani rast. Ona može biti dvojaka: regionalna i suburbana (satelitska odnosno trabantska). Shodno materijalnim izvoristima kraja ili zemlje u kojoj se dižu izvesni industrijski centri, razna preduzeća predviđaju naselja radnika i nameštenika na osnovu regionalne studije raseljavanja stanovništva. Suburbana decentralizacija ostvarena na principu decentralizacije vodi osnivanju satelitskih ili trabantskih mesta u užoj ili široj okolini već postojećih gradova. U oba slučaja preduzimaju se odlučniji zahvati u pogledu uređenja prostora za potrebe ljudi da bi se otklonila stambena kriza i ublažili brojni nedostaci velikih naselja. Ideja za sprovođenje ovakvih mera sazrela je u Engleskoj krajem prošlog veka i ubrzo se pristupa njenom privođenju u delo. Podizanjem vrtnih naselja stečena su u ovoj zemlji još pre prvog svetskog rata iskustva u vezi napuštanja grada i vraćanja u prirodu.

U težnji da se privreda i stanovanje decentrališu upravljena je borba protiv centripetalne moći postojećih gradova. Romantični Morris težio je za tim da se ukine grad, odnosno da se on pretvori u selo. U svom delu „Vesti ni otkuda“ prikazuje sliku sveta 2000. godine. U tom budućem svetu vidi protivrečnost između grada i sela ali još ne pronalazi uzroke tog protivrečja. U njegovom malograđanski shvaćenom svetu nema više tvornica; odumiranjem tvornica nestaju — po njemu — i protivrčnosti između sela i grada. Jadi-

kuje nad paklom velikih gradova u kojima su životni troškovi nesrazmerno porasli u poređenju sa troškovima u unutrašnjosti.

Misaoni pokret za osnivanje vrtnih gradova, nazvan „preraffaelističkim, filantropskim i rusovljevskim“ ponikao je, po mišljenju inostranih protivnika, iz nekog moralno sentimentalnog sažaljenja izvesnih istaknutih jedinki nad ljudskom bedom, ružnoćom i nečistoćom postojećih mesta. Ta pojava smatrana je neprirodnom. Ovde, po njihovom mišljenju, više dolazi do izražaja decentralizacija stanovanja nego samoga grada. Međutim, uprkos tim kritikama vrtni grad stoji i posle drugog svetskog rata u centru pažnje engleskih arhitekata. Koristeći iskustva stečena iz već postojećih vrtnih gradova, oni nastavljaju plansku izgradnju novih vrtnih naselja.

Prvi propagator ideje vrtnog grada bio je publicista Ebenezer Howard (1850—1928), nekadašnji skupštinski stenograf. U svojoj dužnosti prisustvovao je raspravama o reformi stanovanja i, upoznavši se sa ovim problemom, izdao je knjigu „To-morrow“ (Sutra). 1902. godine objavio je i drugu knjigu „Garden Cities of To-morrow“ (Vrtni gradovi sutrašnjice).

Stručni propagatori ideje vrtnog grada bili su: arh. Raymond Unwin (1863—1940), B. Parker i Baille Scott. Od prvih izvedenih radničkih i službeničkih vrtnih naselja podignutih inicijativom samih vlasnika tvornica mnogo pre ovog pokreta pomena su vredna: Port Sun Light kod Liverpoola, uz tvornicu sapuna, iz 1887. godine. E. Marswick, Pixmor Hill, Bourneville kod Birminghma, podignuto uz tvornicu kakao iz 1879. godine. Ostvarenja novog pokreta su zatim: Letchworth, 1903, Hamtseat, 1906, dovršen tek 1926. godine, Woodland, 1920. i Welwyn iz 1920. godine. Zadnja četiri vrtna grada izgrađena su po planovima R. Unwina i B. Parkera. Kasnije, 1930. godine, izgrađuju se Watling Estate, sa četiri hiljade domova, Nortis i Springwood kod Liverpoola. Uporedo sa ovim pokretom ide i odgovarajuća stručno-literarna delatnost arhitekata i publicista: Ingo Triggs — „Town Planning, Past, Present, Possible“,

Patrick Geddes (1854—1932) — „Cities in Revolution“, 1917. godine, Raymond Unwin (1863— — „Town and Street Planing“, Baille Scott — „Home and Garden“.

Radi unapređenja ove nove urbanističko-arhitektonske misli osnovano je međunarodno radno telo nazvano „Međunarodna federacija za uređenje gradova i vrtnih naselja“. Prvi predsednik ove federacije bio je E. Howard, a drugi Raymond Unwin. Osnovne misli istaknute u prvim publikacijama E. Howarda su:

- Vrtni grad je naselje podignuto uz samu industriju sa uslovima zdravog života i stanovanja;
- veličina vrtnog grada određuje se najviše za 50,000—70,000 stanovnika da bi život u njemu tekao uravnoteženo i nesmetano;
- novo naselje je okruženo poljoprivrednim pojasmom; u njemu se ne podižu nikakve građevine;
- ceo atar vrtnog naselja je kolektivna svojina i služi za korišćenje celoj zajednici.

Iz ovih postavki proizilazi da je Howard spojio problem savremenog grada i stanovanja. Smatrao je da radnu snagu treba nalaziti u samom mestu zaposlenja i izbegavati višekratni juriš radnog čoveka u toku jednog dana na mesto zaposlenja i natrag. Industriju preseliti u polje na svež vazduh. U njoj na taj način može biti zaposlen i eventualni višak seoskog stanovništva. Izbegavanjem višekratnih dnevnih putovanja postiže se ušteda u vremenu i novcu. Poljoprivredni pojas omogućuje zapošljavanje izvesnog dela gradskog stanovništva, naročito u doba kampanjskog rada.

U urbanistički savremenijem vidu Fr. Ll. Wright je ovaj problem rešavao idejom „Broadacre City“; čak je i svoj oblakoder izvukao u polje iz gomile gradskih kuća.

Vodeći teoretičar pokreta „Gradovi u zelenilu“ arhitekt R. Unwin pruža ovu formulaciju: „Grad industrije i zdravog stanovanja je ograničen prostor koji u punoj meri omogućava socijalni život; opkoljen neprekidnim pojasima polja i njiva, bio bi ili svojina opštine ili pod upravom zajednice“.

Sir Raymond Unwin izučavao je inženjerstvo i arhitekturu u Oxfordu. Prva praktična radnja potiče iz 1896. godine sa temom obrazovanja vrtnog grada. Za vreme prvog svetskog rata bio je rukovodilac odeljenja za stambeno pitanje (Housing Branch) u ministarstvu municije i zatim šef-arhitekt u odeljenju za stanovanje u ministarstvu zdravlja. Od 1931—1933. godine bio je predsednik Royal Institute of British Architects; 1932. godine za zasluge na unapređenju arhitekture dodeljena mu je titula „sir“-a. 1937. godine počašćen je zlatnom medaljom Kraljevskog instituta a naredne godine medaljom zvanom: Ebenezer Howard Memorial Medal. Zatim slede brojne počasti od strane univerziteta u inostranstvu. Kao čest posetilac SAD-a, bio je zadnje četiri godine svog života gostujući profesor na Columbia School of Architecture.

Osvrt glasila Frankfurter Zeitung: „U Howardovom planu sjeđinjuju se najplodnije ideje reformatora terena u jednom socijalno privredno i estetski usavršenom sistemu. Umesto saniranja postojećih gradova zalaže se za sasvim novo osnivanje gradova i gradskog kompleksa na neobično zdravoj privrednoj podlozi, za postepeno odumiranje starih, bivših gradova pomoću novih koji u sebi spajaju privlačnu snagu i grada i polja. Lanac logike je jasan, sve njene zahteve objedinjuje jedan ideal čija kvalitetna snaga ne podleže nikakvoj sumnji“.

U svom spisu „Die Stadt der Zukunft“ (Grad budućnosti) Fr. Fritsch iznosi još 1897. godine misli slične onima koje je izneo engleski pokret. Bez preduslova kakvi su postojali u Engleskoj, one su tada još u Nemačkoj ostale bez dejstva i pale u zaborav.

#### Organizaciona zamisao vrtnih gradova

Vrtni grad predstavlja u svakom smislu planski osnovano naselje i to ne samo po svom urbanističkom planu već i u pogledu svih ostalih organizacionih mera, a njih je bilo u priličnom mnoštvu. Vrtni grad je svojina samog stanovništva, to jest odnosne i odre-

đene društvene zajednice. Isključena je svaka spekulacija zemljišta (ona se samo iznajmljuju — Leanhodd), kućama i stanovima. Nov tip grada u zelenilu omogućio je svojevremenu reformu stovanja u kapitalističkom svetu, stvarajući za industriju i zanatstvo povoljnije uslove proizvodnje. Znatan deo neizgrađenih površina koristi se za vrtarstvo i njive. Krajnji cilj organizovane unutrašnje kolonizacije — koju povlači sobom decentralizacija — osnivanjem vrtnih naselja sa po 60.000 stanovnika postavlja se u Engleskoj od strane države tek posle drugog svetskog rata. U cilju unapredjenja ideje vrtnih gradova osniva se društvo „The Hampstead — Garden — Suburb-Trust L. I.“.

Još u toku samog razvoja pokreta, 1902. godine, osniva se u Engleskoj društvo „Garden city — Pioneer Company“. Prvi zamašniji poduhvat ovog društva je osnivanje vrtnog naselja u Letchworthu i to na sopstvenom zemljištu zajednice. Zemljište i placevi su bili u posedu društva, a njihova veličina je iznosila 1540 ha za ukupno 30.000—35.000 stanovnika. No 1929. godine u njemu je smešteno 14.000 stanovnika u odgovarajućem broju domova. Engleski arhitekti vrtnih naselja vode borbu za sniženje visokog standarda srednjeg staleža pomoću „cottage“ — domova oslanjajući se pri tome na ljubav ovog staleža za prirodu. Engleski arhitekt Mackintosh ne dozvoljava u vrtnim naseljima domove više od dvospratnica i svega tri do četiri kuće u grupaciji.

Od ostalih vrtnih gradova osnovan je 1920. godine Welwyn, 50 km od Londona i 10 km od Letchwortha, za 40.000 stanovnika na prostranstvu od 950 hektara. Inicijativom društva „Welwyn garden city limited“ u tom naselju je do 1928. godine smešteno svega 7.000 ljudi. Specifičnost ovog vrtnog grada je: najamnina se određuje na 99 godina kada se vrši njena revizija. Uporedo sa „Welwyn garden city limited“ osnivaju se više manjih sestrinskih društava.

Društvo „The Hampstead — Garden — Suburb-Trust Lmt“ odredilo je svoje delovanje po načelima:

1. Vrtni grad treba da odgovara svim zahtevima moderne higijene da bi se njime koraknulo napred u pogledu stanovanja.
2. Izgradnja kompleksa treba da se odvija prema odredenim i prethodno promišljenom planu parcelacije.
3. Ne postoji namera da se pojedini slojevi građanstva odvajaju; naprotiv, cilj je da se poradi na uzajamnom razumevanju raznih slojeva time što će svi domovi biti postavljeni jedan do drugog.
4. Stanovništvo Londona koje se po nuždi seli iz unutrašnjosti grada na periferiju — do ukupno 15,000 građana — treba pružiti mogućnost da stanuje u prisnoj vezi sa prirodom.

U Nemačkoj je još 1902. godine osnovano društvo „Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft“. Njegovim zalaganjem ostvareni su 1907—1910. godine vrtni grad Hellerau kod Dresdена (arhitekt prof. Heinrich Tessenow), Marienbrunn kod Leipziga 1912. godine, Gartenstadt kod Karlsruhe 1914. godine; Margarethenhöhe kod Essena itd. Za srazmerno kratko vreme broj vrtnih predgrađa — Gartenstädte — popeo se u Nemačkoj na trideset sa ukupno 5600 domova.

Pored jedinstva što donosi urbanistički plan i jedinstvenost samog poduhvata, dalja preimućstva su: tipizacija objekata, standarizacija svih delova građenja i oprema zgrada kao predmeta kućanstva na jeftiniji način i savršenija izrada.

#### Kritika levog krila konstruktivista

Ideja engleskih vrtnih gradova podvrgnuta je između dva svetska rata strogoj kritici levih konstruktivista, ukratko na ovaj način: ona predstavlja prvi pokušaj da se otkloni užas i nedostatak velikih mesta, koji se u engleskoj sredini izražava težnjom ka decentralizaciji i ukidanju prenaseljenosti. Ideja preraffaelska, filantropska, ponikla iz moralnih i sentimentalnih pobuda u suočenju sa bedom, ružnoćom i zadimljenošću mesta. U tom se pogledu engleski projekt — po njima — nadovezao i na decentralističke težnje privrede koje svojim dejstvom, naravno, zaostaju za mnogo jače izraženom težnjom i dejstvom centripetalne moći kapitalističkog poslovanja i proizvodnje. Propagatorima engleskih vrtnih gradova zamera se da vide samo spoljašnje pojave gradskog života i da ne mare za higijenu, odvojenost od prirode, lični i društveni moral. Satelitska i trabantska naselja izgrađena u velikom krugu oko grada predstavljaju, po njima, više decentralizaciju stanovanja nego samog mesta.

Sve u svemu, oprezni Englezi i posle nekoliko decenija u toku obnove i rekonstrukcije ratom jako oštećene zemlje vraćaju se u osnovi na ideju podizanja vrtnih naselja za 40.000—50.000 stanovnika, koristeći i druge ideje koje su međuvremeno iskrse na polju urbanizma, kao jedinicu susedstva, organizaciju mikrorejona itd.

Ideja engleskih vrtova poslužila je Le Corbusieru kao uzengija da se popne na svoje oblakodere.

## KULT GRADSKOG ZELENILA U SEVERNOJ AMERICI

### Snažan zahvat u svetu rastinja i sistematizacija njegove uloge u tkivu grada

**Predigra; pljačkaška delatnost kolonista; pustošenje i obnova opustošenih predela; prosvetni plan; nacionalni parkovi; pokret za stvaranje park-sistema; uloga i značaj arhitekta Charlesa Eliota; uticaj američke misli na rad i shvatanje evropskih arhitekata; demokratizacija pokreta**

Smišljenim skupljanjem i popunjavanjem odvojenih parkovskih jedinica u jedinstvene funkcionalne celine, u takozvani **park-sistem**, američki arhitekti su dali svoj doprinos misli o uređenju prostora. Organizatorski smisao američkih vlasti za podizanje šuma pogodovao je nastojanjima njihovih arhitekata. Preobražaj američkih terena i geografije za poslednjih sto i više godina, otkako je otpočela intenzivna industrijalizacija i urbanizacija te zemlje, predstavlja pažnje vrednu predigru, a postignuća na polju pošumljavanja i ozelenjavanja vršila su snažan uticaj na shvatanje evropskih arhitekata.

Juriš kolonista, pionira severoameričkog kontinenta, na prirodu imao je u potpunom smislu reči pljačkaški karakter. Zahvaljujući ogromnom bogatstvu prirode, nekontrolisana seča šumskih oblasti nije odmah ostavljala osetnije tragove. Površine pokrivenе šumom bile su još uvek 18 puta veće nego u Nemačkoj, ovoj inače šumom najbogatijom među evropskim državama, mada broj stanovništva predratne Severne Amerike nije dvostruko prevazilazio broj stanovništva Nemačke. U prvo vreme u Americi drvo je skoro isključiva građa za pravljenje kuća, gradova, mostova, dimnjaka, kadrma itd.; njime su se ložile čak i lokomotive. Amerika je trošila a troši i danas u razne svrhe ogromne količine drveta. Železnička društva su vodila pravi rat protiv šuma; zapaljivale su ih iskre iz lokomotiva. Šumski požari izbijali su u razmerama nepoznatim za predstavu prosečnog Evropljanina. Još pre 60—70 godina razboritiji ljudi uočavali su opasnost koja preti njihovoј zemlji od postepenog nestajanja šumskog pokrivača. Zakon o zaštiti šuma stupio je u toj zemlji na snagu 1891. godine.

#### Pustošenje i obnova terena

Posledica lošeg gazdovanja šumskim pokrivačem je pustošenje čitavih prostranstava. Da bi se ovo štetočinsko delovanje sprečilo donose državne vlasti vanredne mere da se opustošeni tereni obnove.

Vetrovi koji neumorno duvaju kroz široki prolaz Severne i Južne Dakote, u Negraski, Kansasu i Oklahomi, državama srednjeg Zапада, bogatim žitnicama i stočnim fondom, pretvaraju plodno tle postepeno u pustinju. Statistički je utvrđeno da je usled razornog dejstva vetrova bilo ugroženo oko dvadeset miliona hektara visokovredne površine. U okviru ekonomskog plana „New Deal“-a predsednik Roosevelt pokreće 1936. godine akciju za ponovno pošumljavanje opustošenih oblasti, nevidenu dotada u istoriji čovečanstva. Najpre je izrađen velelepni program, a zatim su preduzete dalekosežne mere za pošumljavanje i utrošena materijalna sredstva od više milijardi dolara. Ova akcija je u to vreme predstavljala jedan od najvažnijih zadataka savezne vlade. Projekt šumskih pojaseva u dužini od 1600 km i širini od 160 km, od granica Kanade na severu do države Texas na jugu, nametnuo je podizanje mnogobrojnih rasadnika u kojima je samo za prvi mah odgajeno oko tri milijarde sadnica, što breza, borova, jasike, u skladu sa osobenostima terena i njihovim položajem. Podzemna voda na ovim terenima spustila se za 6—7 m. Šumski pojasevi sastavljeni su od stotinu uporedno postavljenih površina širokih po 30 metara sa poljoprivrednim pojasevima između njih u širini 1,1/2 km. Ova arhitektonski pravilno preduzeta podela jedne tako dobivene geografske trake, povučene sredinom SAD, svakako je doprinela izmeni ranijih jednoličnih prerija. Nametnut nuždom, ovaj veliki poduhvat ujedno je postao izvoriste novih lepota, koje nemaju ničeg zajedničkog sa prirodnim lepotama kanadskog pejsaža ili predelima u Evropi. Njive, naselja, poljoprivredna dobra, šumske sastojine i svi podređeni zahvati u njima predstavljaju funkcionalna ostvarenja svoje vrste i pružaju sasvim nove mogućnosti za dalje stvaranje i doživljavanje novih pejsažnih lepota. To su ustvari pravilni vrtovi najvećih razmara na zemljinoj kori; Njihovo privođenje kraju obogatiće čovečanstvo dragočenim iskustvom za dalje poduhvate u borbi s prirodom sa jedne strane, a sa druge za prostorno uređenje zemljine površine.

#### Osnivanje nacionalnih parkova; njihov značaj i uloga

Osnivanjem nacionalnih parkova Severna Amerika je u pogledu zaštite i uređenja izvesnih isečaka prirode pružila primer ostalom svetu. Nacionalni parkovi predstavljaju stvarne čovekove zahvate bez onog sladunjavog romantizma. Amerikanac je vanrednim prizorima prirode pristupio razumski sa raspoloženjem savremenog čoveka. U državi Wyoming, usred stenjaka Rocki Mountains, još 1872. godine stvoren je nacionalni park Yellowstone sa površinskom zapreminom od oko 15 hiljada kvadratnih kilometara. Yellowstone park iznosi, dakle, 2.000 kvadratnih kilometara više nego cela Dalmacija zajedno sa ostrvima. Vlasnik ovog nacionalnog parka zabraňuje u njemu svaku seču i lov. Ustvari Sequoit-park u Kaliforniji podržavljen je već 1864. godine. Pored ova dva parka na glasu je i Josemit National-Park u Coloradu, kao i mnogi drugi. Po uzoru na Ameriku pristupa se i u Starom kontinentu — na kome se tokom vekova toliko rušilo i razaralo — osnivanju nacionalnih parkova, te

ih sada ima već u izvesnom broju i u Novoj Jugoslaviji. Izvanrednim svojim prizorima priroda je tu snažno progovorila i ljudima saopštila svoje poruke pozivajući ih na dalji zajednički rad.

### **Uloga gradskog zelenila**

Prilikom proslave stogodišnjice samostalnosti Sjedinjenih Američkih država ponovo je razmotren ranije izrađen plan arh. L'Enfanta — Francuza suborca među Lafayettovim dobrovoljcima — za izgradnju glavnog grada Washingtona i podizanje gradskog zelenila po sistemu „Of the Mall sistem“. Ovaj plan je podstrekavao dalje osnivanje zelenila u gradskim centrima, u fiskulturnim pojasevima, oko gradova itd. Pokret u prošlom veku da se osnuju javni parkovi, međutim, nije mogao da održi korak sa fantastičnim razvojem američkih gradova. Pokret se osnažio tek pred kraj prošlog veka i to najpre po uzoru engleskih, prirodnih parkova. Međutim, američkim arhitektima služi na čast što su oni, iako eklektički raspoloženi u užoj arhitekturi, pošli u urbanizmu dalje i svoje zamisli provodili uistinu širokopotezno. Dok parkovi Evrope — poneki osnivanje i vlasništvo nekadašnjih vladara — predstavljaju pojedinačne i odvojene zelene površine u sklopu gradova, bez nekog razrađenog sadržaja za potrebe novih ljudi, Amerika pretprošlog veka pristupa osnivanju parkova vrlo velikih razmera, dajući im uz to još i određenu namenu za odmor i razonodu po uzrastu korisnika. Zatim se u toku daljeg razvoja izgrađuju vrtne površine protkane igralištima, kupalištima, sportskim uređajima za letnje i zimske discipline, pozornicama pod vedrim nebom. Prema tome, novo je bilo to što parkovi Amerike nisu više umrtiljene i dekorativne površine za posmatranje sa izvesnog odstojanja već ispunjene funkcionalnim sadržajem. Predeli osobene lepote uvlače se u sastav parkova, zamišljenih prema strukturi gradskog plana. Na ovakvim osnovama poniklo je istinsko urbanističko stremljenje Amerikanaca. Pojam ozelenjavanja gradova napaja se, od tog doba, svežinom i najnovijim tekovinama savremenog urbanizma. Težnja za velelepno zamišljenim potezima, svojstvena Amerikancima, dovela je do zasnivanja parkiranih prirodnih predela, do park-šuma. Lako su savladana razna usputna pitanja pravne, organizacione i ekonomске prirode koja u takvim slučajevima iskrasavaju a zbog privatnopravnih odnosa i normi nasleđenih iz rimskog prava u Evropi su skoro nesavladljiva. Uporedo sa širenjem kulta parkovskog zelenila prihvaćen je i ideal telesne kulture po engleskom uzoru. Široko zasnovani američki univerziteti opremaju se već i ranije svim potrebnim uređajima za sportske igre i neophodnim zatravljenim površinama „Campusa“.

### **Ostvarenja park-sistema; značaj i uloga arhitekta Charlesa Eliota**

Američki pokret ozelenjavanja gradova i njihove okoline našao je odjeka i plodno tle u Bostonu, gradu sa najstarijim i najpopularnijim Harvardskim univerzitetom. Svoju značajnu delatnost u njemu otpočeo je i dalje razvijao arhitekt Charles Eliot. Stvaranjem sve

većih aleja po „Mall-sistemu“ i zelenih površina, Amerikanci zapožaju međusobni odnos između ovih i ostalih površina grada. Kao uvek kada je već izvršena izvesna predradnja, nastupaju stvaraoci koji stvarima daju odgovarajući sadržaj i određeni izraz. U slučaju stvaranja „zelenih gradova“ braća Olmsted (stariji Frederik Law 1822—1906), D. Burnham i Ch. Eliot došli su na ideju da prostorno srede i sistematizuju sve što je dotada ostvareno na polju ozelenjavanja. Rezultat njihovog naporu je **park-sistem** ili sistem međusobno organski povezanih parkovskih površina i jedinica. Pravi autor ove zamisli Charles Eliot, sin predsednika Harvardskog univerziteta i najbolji učenik znamenitog vrtnog arhitekta Olmsteda starijeg, zamislio je park-sistem oko grada Bostona u vidu neprekidnog zaštitnog pojasa sa slobodnim površinama, igralištima i proplancima. Ova praktična zamisao nametnula mu se 1892. godine kada je radio na uređenju Bostona. Celu okolinu grada, od nekih  $400 \text{ km}^2$  vrlo je temeljno pregledao i proučio sve osobenosti pojedinih predela i njihove funkcionalno-estetske vrednosti. Na ovakvu ovakve predradnje ostvario je plan, koji je zatim postupno (zbog njegove pre-rane smrti) izvodila Park komisija, osnovana u tu svrhu. Eliotov park-sistem sa poluprečnikom od 20 km oko velikog Bostona, od mora do mora, zajedno sa livadama, šumama i obalnim područjem zauzima prostor od 6,166 hektara. Uz park-komisiju rame uz rame delovao je odbor za snabdevanje grada vodom i komisija za uređenje reke Charles. Žiža celokupnog park-sistema je jedna opštinska livada koja je stajala u parlogu još od XVII veka. Ova postignuća Velikog Bostona postaju uzor i drugim američkim gradovima: Baltimoru, Milwakueu, Saint Louisu, Philadelphiji i drugim. Može se govoriti o snažnom urbanističkom pokretu od nemalog uticaja i na sazrevanje urbanističke misli u Evropi.

Teoretska i praktična postignuća američkog park-sistema stavljena su na uvid evropskim stručnjacima još pre prvog svetskog rata. Učestala putovanja izvesnog broja arhitekata, brojni referati, naučni radovi, knjige i izložbe izazvali su živo interesovanje za vrtne kompozicije i prostornu ulogu gradskog zelenila u Novom svetu.

Velike međunarodne izložbe urbanizma priređene u Berlinu i Düsseldorfu 1912. godine bile su iznenađenje za evropsku kulturnu javnost zbog sjajnih rešenja gradskih predela prema projektima američkih urbanista. Tako je uoči prvog svetskog rata nastalo još intenzivnije strujanje nove misli iz Amerike i time vraćen Evropi jedan deo starog dugovanja.

Amerika je, dakle, svojim planovima zelenih površina i park-sistemom (horizontalnim protezanjem prostora) kao protutezom svojim oblakoderima zakoraknula daleko; preostalo je još samo da ostvari potpuno vrtne gradove po primeru predloga evropskih majstora Hénarda, Perreta, T. Garniera i drugih. Mali vrtni gradovi činovnika i radnika Amerike nastali su pod neposrednim uticajem engleskih „Garden city“-a, satelitskih odnosno trabantskih naselja kao rezultat decentralizujućeg sistema u mnogoljudnim gradovima Engleske.

### Zahvat državnog aparata u uređenje prostora

Na predlog odbora „American Institute of Architects“ Kongres je svojevremeno obrazovao komisiju u svrhu ustanovljenja raznih vidova parkovskih sistema. U sastav ove komisije ušli su prvo-razredni arhitekti: D. Burnham, vrtni arhitekt Olmsted mladi, Ch. T. Mc. Kim i vajar A. St. Gaudens. Zasluga ove komisije je, pored ostalog, i to što je isčeprkala zaboravljeni stogodišnji plan arhitekta L' Enfanta za uređenje Washingtona. Vremenski razmak od ovog plana do obrazovanja komisije izražava u dovoljnoj meri razliku u shvatanjima u doba obrazovanja ove komisije. Više se nije radilo samo o objektima centralne državne uprave raspoređenim reprezentativno u nekoj vrtnoj sredini, već o ovećim zelenim površinama u tkivu grada međusobno organski povezanim u odnosu na njegove razmere. Tako je došlo do sinteze između klasično-formalističkog shvatanja parkova i funkcionalno obrađenih sistema zelenih površina za potrebe ljudi. Duša svih tih nastojanja bio je Fr. L. Olmsted stariji, projektant Centralnog parka u New Yorku (površina ovog parka iznosi 340 ha a ukupan građevinski utrošak 15 miliona dolara). Nekad na severu grada, danas je Centralni park potpuno utoruo u tkivo poluostrva Manhattan.

Osobenost američkih parkova odražava se na njihovoj nameni, na njihovom izdemokratizovanom sadržaju kako celine tako i svih sastavnih delova. Odraz su američkog shvatanja građanske demokratije na zelenom polju.

### C. I. A. M.

**Binonim kolektivno-individualnih nastojanja na Zapadu radi unapređenja teorije i prakse savremene arhitekture; zanimljiv vid ove vrste saobraćaja sa ljudskom zajednicom; značaj pojedinih kongresa CIAM-a, njegovog upravnog odbora, i postavljenih zadataka**

Osnovni smisao CIAM-a kao povremene udružene snage individualista u pravcu jednog te istog cilja Le Corbusier je najsažetije ovako objasnio: „U CIAM-u činimo ono što pojedinac ne bi mogao da uradi“. Pripadnici CIAM-a izražavaju se zajedničkim rečnikom savremene arhitektonske misli. Služeći se pritom uporednim metodama rada, koje su sami zasnovali, usmeravaju dalji razvoj arhitekture i uklapaju ga u strukturu događaja. Prema povremenim programima, sastavljenim iz mnoštva arhitektonskih problema, obeleđuju, nakon obilnih diskusija, rezultate, koje stavljam na raspolažanje svim političkim krugovima sveta i svim ljudima dobre volje. Nema dokaza da je posle velikog broja održanih kongresa i jedna vlada ma koje zemlje uzela ozbiljnije u razmatranje te povelje u sopstvenu korist. Smatra se da je ova kolektivna, iako povremena saradnja izvanrednih individualnosti, koja magnetskom snagom privlačnosti usmerava arhitektonsku misao, došla najjasnije do izražaja Atinskom poveljom — Charte d' Athénes — iz 1933. godine u kojoj su date osnovne smernice za ispravno upućivanje i vodenje okvirne urbanističke politike.

Prvi kongres ovih „argonauta nove arhitektonske delatnosti“ — „Congrès International d' Architecture Moderne“ — skr. „CIAM“ — održan je 1928. godine u Chateau de Sarraz (Švajcarska). Kongresi već imaju, za proteklo vreme, svoju istoriju. Posle ovog održano je još devet kongresa, i to: drugi kongres u Frankfurtu na Majni 1929, treći u Brüsselu 1930., četvrti u Atini 1933, peti u Parizu 1937, šesti u Bridgwatu 1947, sedmi u Bergamu 1949, osmi u Hoddestonu 1951, deveti u Aix en Provence 1954, i deseti u Dubrovniku 1956. godine.

Između pojedinih kongresa organizacija CIAM-a deluje preko izvršnog odbora CIRPAC-a (Comité International pour la Réalisation des Problèmes d' Architecture Contemporaine), koji takođe održava povremene sastanke u raznim gradovima, kao u Berlinu 1931, Barceloni 1932. godine itd. Ratna psihoza koja je ovladala

evropskim narodima poznih tridesetih godina i sam drugi svetski rat osudili su CIAM u razdoblju od 1937—1947. godine na nerad od punih deset godina.

### Značaj prvog kongresa u Sarrazu

Kongres u Sarrazu radio je 26, 27. i 28. juna 1928. godine. Program za diskusiju pripremio je Le Corbusier u šest tačaka, koje su bile iznete u boji na plakatima.

Tačke programa su:

1. Moderna tehnika i njene posledice,
2. Standardizacija;
3. Ekonomija,
4. Urbanizam,
5. Vaspitanje omladine,
6. Realizacija; država i arhitektura.

### Deklaracija kongresa u Sarrazu (kanton Vaude).

„Potpisani arhitekti, predstavnici nacionalnih grupa modernih arhitekata, utvrđuju jedinstvo svojih gledišta u odnosu na osnovna shvatanja arhitekture, kao i na svoje profesionalne obaveze prema društvu“.

Potpisnici deklaracije stali su na stanovište da je „graditi osnovna delatnost čovekova, prisno vezana za nastajanje i razvoj ljudskog društva uopšte. Zadatak arhitekture sastozi se, dakle, u tome da se iznađu smernice ovog veka. Ostvarenja arhitekata, prema tome, treba da ispoljavaju duh našeg doba. Stoga u svojim metodama rada kategorički odbijaju primenu onih principa kojima su se zanosila društva prošlosti, zahtevajući novo shvatanje arhitekture koje će zadovoljiti duhovne, intelektualne i materijalne uslove sadašnjeg života. Svesni duhovnih promena koje je u strukturi društva izazvala mašinizacija, oni uviđaju da preobražaj poretka i društvenog života nužno povlači sobom i odgovarajući preobražaj svih vidova arhitekture. Cilj njihovog okupljanja je usklađivanje svih elemenata sadašnjice vraćanjem arhitekture u njen istinski plan, to jest u plan ekonomije i sociologije, i njenim izbavljanjem iz jalovog zagrljaja akademija, čuvarica formula prošlosti.“

Zaneseni ovim postavkama CIAM-ovci zajednički proglašuju da će se ujedinjeni uzajamno pomagati moralno i materijalno radi ostvarenja svojih težnji na međunarodnoj platformi.

Napredak tehnike i razvoj strojne proizvodnje, racionalizacija i modernizacija zahtevaju uprošćenje rada. Individualne i luksuzne potrebe, moćna poluga za čitave industrijske ogranke, treba zapostaviti kako bi se potpuno udovoljile potrebe širokih masa“.

Na osnovu ovog proglosa pojedine i najvažnije tačke programa bile su prodiskutovane i rezultati tih diskusija skupljeni u četiri stava: 1. Privredni značaj, 2. Uređenje gradova, 3. Arhitektura i javno mnenje, 4. Arhitektura i država.

### I. Privredni značaj

1. Problem arhitekture u savremenom smislu zahteva u prvom redu spajanje njene uloge sa ulogom privredne delatnosti;
2. Privreda se nužno podrazumeva u tehničko-proizvodnom smislu. Ekonomija znači najracionalniju uštedu rada, a nipošto najveću moguću dobit u trgovačko-spekulantskom smislu;
3. Neophodnost proizvodnje ekonomski najefikasnije dokazuje činjenica što u najbližoj budućnosti treba računati sa opštim i celinskim zaoštrevanjem uslova za život:
  - a. privredno zadovoljavanje pojedinih zemalja i kolonija.
  - b. ograničenje svetske trgovine — jačanje trgovine unutra u zemlji.
4. Plodovi ekonomski najcelishodnije proizvodnje: racionalizacija i standardizacija. Oba ova vida imaju rešavajući uticaj na građevinarstvo sadašnjice.
5. a. Od arhitekta se zahteva podesno smanjenje i uprošćavanje građevinskih i zanatskih usluga;
- b. Od građevinskog zanatstva se zahteva odlučna redukcija raznih mnogobrojnih podstruka;
- c. Od građanina-korisnika stana zahteva se uprošćenje i uopštavanje načina stanovanja — To će reći satiranje danas suvišnih, od izvenskih industrijskih ogranaka precenjenih i do krajnosti preteranih zahteva, individualnih i luksuznih i to u korist što opštijeg i potpunijeg zadovoljavanja potreba najširih masa, danas zanemarenih;
- d. Ne samo što su zaoštreni zahtevi u pogledu opšte proizvodnje nego i same proizvodne sile i sredstva proizvodnje izazivaju velika promjena. Suprotno zanatski organizovanoj proizvodnji prošlosti, moramo računati sa industrijski organizovanom proizvodnjom sadašnjice.

Ukidanje cehova prouzrokovalo je dezorganizaciju zanatstva. Da bi se ublažile nepovoljne posledice dezorganizacije uveden je i zakonom regulisan nadzor nad građevinskom delatnošću. Industrijski razvoj koji danas počinje, zahteva reviziju i novu orientaciju postojećeg građevinskog poretku pošto je sada mogućnost slobodnog kretanja isto tako potrebna kao opiti u tehničkoj delatnosti, s jedne strane, ili kao što je s druge strane nužno da industrija i tehnika vode same brigu o kontroli svih svojih proizvoda (norme, kvalitet, tvorničke značke itd.).

### II. Urbanizam i regionalno planiranje

1. Uređenje gradova je organizacija svih funkcija kolektivnog postojanja kako u gradu tako i na selu. Uređenje gradova ne može se nikad usmeriti putem estetskih razmatranja već isključivo pomoću funkcionalnih zahteva.
2. Uređenje gradova zahteva u prvom redu uvođenje ovih funkcija:
  - a. stanovanje,
  - b. rad,
  - c. odmor i raznovred (sport, zabave i sl.).

Sredstva za usmeravanje ovih funkcija su:

  - a. podela zemlje,
  - b. uređenje saobraćaja,
  - c. zakonodavstvo.
3. Na osnovu privrednih i socijalnih principa i utvrđene gustine stanovanja treba odrediti odnos između stambene površine, ozelenjavanja, saobraćaja i sporta. Potrebno je suprotstaviti se današnjem haotičnom usitnjavanju zemljišta putem kupovine i prodaje, spekulacije, nasledstva, planski nametnutom kolektivnom zemljišnom privredom. Ovaj postupak otpočeće biti time što bi se neopravdano ostvareni viškovi vrednosti preneli na kolektive i ograničilo pravo nasleđivanje zemljišta.

4. Razvrstavanje saobraćaja može u sebi sadržavati vremenski i lokalni poredek svih funkcija društvenog života. Intenzitet svih ovih socijalnih i životnih funkcija, u svom naponu kontrolisan stalno pomoću statistike, donosi sobom neizostavno rastući diktat saobraćaja.

5. Tehnička dostignuća ovog veka, koja stalno rastu, zahtevaju potrebnu izmenu zakonodavstva i izmenu uzastopnih postupaka u tehničkom napretku.

### III. Arhitektura i javno mnenje

1. Upoznavanje građanstva sa novim građevinskim principima i delovanje na njega važan je zadatak arhitektonske javnosti. Zadaci arhitekture su loše definisani u odnosu na građanstvo. Problem stanovanja ne shvata se jasno. Zadaci kupaca-stanara određeni su danas mnoštvom činilaca, koji sa stambenim pitanjem nemaju ničeg zajedničkog i samo onemogućuju jasnu formulaciju stvarnih i opravdanih stambenih potreba. To je razlog što arhitekt tek delimično može da zadovolji svrhu stanovanja. Ovakvo nedovoljno ispunjavanje stambenih zahteva (svrhe stanovanja) znači za društvo neizmerne otežava i snižava zahteve u pogledu stanovanja za većinu stanovništva.

2. Osnovne postavke stanovanja mogu se propagirati na najcelishodniji način ako već u osnovnoj školi nastavni program obuhvata poduku iz čistoće, uticaja sunca, vazduha, svetla, higijene, praktična znanja o domaćem pogonu i spravama, socijalna i zdravstvena uputstva.

3. Takva uputstva u školama rezultovala bi to da novo pokolenje stekne jasan i racionalan pojam o zadacima stambenih zgrada i da se kao korisnik sposobi da postavlja razumne zahteve u pogledu stanovanja.

### IV. Arhitektura i država

1. Za modernu arhitekturu koja nastoji da građanstvo podredi racionalnim, ekonomskim i socijalnim uslovima, današnje državne akademije i visokosoke škole sa svojim metodama i osnovama opredeljenim estetski, visokoparne i formalistički, predstavljaju stalnu prepreku.

2. Akademije su neophodne stražarnice prošlosti. Iz praktičnih i estetskih metoda istorijskih arhitektura one su načinile dogmu za arhitekturu, ne poznavajući stvarne osnove građevinarstva. Postavke akademija su isto tako lažne kao i njihovi rezultati.

3. Akademizam donosi državi ogromne izdatke za monumentalne građevinske poduhvate i tako podržava jedan doživljen luksuz, koji se ispašta za nemarivanjem urbanih i ekonomskih potreba društva.

4. Slične smetnje stavljuju socijalno, racionalno i ekonomski usmerenom građevinarstvu građevinski propisi, koji na svaki način nastoje da utiču na estetsku stranu građevinarstva, te i njih treba najenergičnije satirati.

5. Savremeno stanovište arhitekata i njihovo neophodno uklapanje u proizvodni proces društva — a to i sam program nameće — predstavlja u stvari zaštitu, ali čini arhitektovu titulu sasvim suvišnom sa stanovišta države.

6. Promenu u stanovništvu države o tim pitanjima smatramo za najvažniji zahtev za koji se novo građevinarstvo na ovom polju zalaže. A ovaj zahtev se slaže sa opštom ekonomskom i kulturnom ulogom društva.

Među dvadesetčetiri potpisnika prve manifestacije CIAM-a od 26. juna 1928. godine u Sarazu, pored Berlagea, Le Corbusiera (Gropius se izvinio zauzetošću u Berlinu) navode se i imena koja ako i nisu uvrstana u redove pobornika savremene arhitektonske misli ipak su odigrala značajnu ulogu kao pomažući članovi ili kao znameniti nosioci savremene arhitekture u rođenoj zemlji. To su: od Holanđana Rietveld i Mart Stam; od Belgijanaca Victor Bourgeois i H. Horta; od Nemaca i Austrijanaca: Josef Frank, Ernst May, Hannes Meyer; od Francuza Pierre Jeanneret, Gabriel Guvrékian, André Lurçat; od Švajcaraca Max i Ernst Hefeli i W. M. Moser; od Italijana Alberto Sartini. Svojim daljim radom poneki od potpi-

snika nisu opravdali pripadništvo ovoj znamenitoj duhovnoj družini. Tek sa W. Gropiusom i S. Giedionom dobija CIAM organizaciono i duhovno svoj pravi značaj.

### IV kongres CIAM-a održan u Atini

Zaključci petnaestodnevnih diskusija i rada sažeti su u povelji „La Charte d' Athénés“.

Povelja preporučuje korenite reforme svih vidova urbanizma, neophodne zbog ložeg stanja gradova u čitavom svetu. Za koga je izdata ova povelja?

za slušaoce visokih tehničkih škola i njihove profesore, za sociologe i ekonomiste, za službenike u administraciji, za zvanične kruge i vlade. Ovo svrstavanje po hijerarhiji položaja nije odraz nekog pesimizma već prosto obaveštenje o stvarnosti.

Materija i sadržaj povelje:

Etika:

grad mora u duhovnom i materijalnom planu da osigura ličnu slobodu i prednosti investicionim akcijama;

Hijerarhija:

Stanovanje se može razmotriti kao centralna tačka urbanističke preokupacije.

Sinteza: oživljavanje urbanog fenomena:

primenom postojećih elemenata,  
primenom budućih događanja,  
ukidanjem zaostalosti,  
zalaganjem za vrednost kulturnog nasleđa,  
stvaranjem urbanih elemenata kojima se osigurava savremeni život,  
predviđanjem koje omogućava praćenje razvoja urbanih funkcija.

Ljudsko merilo:

Ijudsko merilo i ljudske potrebe su ključ. Polazna tačka su stambene celije (stan) i njihovo okupljanje u „jedinice najveće efikasnosti“.

Tehnika:

urbanizam je dvodimenzionalna i trodimenzionalna nauka.

Atinska povelja je objavljena prvi put u izdanju CIAM-a 1941. godine u Francuskoj pod naslovom „La Charte d' Athénés“. Ovo doista prevratničko svedočanstvo dobija posebno značenje danas kada u celom svetu odjekuju katastrofe i razaranja.

Kao odraz nužnosti da naša civilizacija nađe svoj put, neophodno je izneti pred javno mnenje ovu povelju u sažetom obliku, onako kako smo je redigovali. Javno mnenje, a to je u ovom slučaju ogromno mnoštvo ljudi koji žive u razorenim obitavalištima, u starelim stanovima ili pak u stanovima lišenim potrebnih udobnosti. Povelja je namenjena u prvom redu arhitektima i urbanistima, građevinskim preduzimačima i saobraćajnim tehničarima. U odnosu

na ovaj dokumenat oni će se podeliti na protivnike i na pristalice i zauzeti strogo odvojena gledišta: jedni na polju neznanja, egoizma, rutinerstva, prisvojenih pravaca, a drugi na području izuma, fantazije, znanja i poverenja ...“.

#### Administracija:

kako grad tako i selo treba proučavati zajedno sa ekonomikom njihovog uticajnog regiona. Regionalni plan treba da zameni prost opštinski plan.

#### Mobilizacija zemljišta:

hitnost slobodnog raspolaganja zemljištem radi izvođenja rada od interesa za zajednicu. Mobilizacija zemljišta je sama kadra da omogući reorganizaciju urbanih funkcija: stanovanja, odmora, rada i prometa.

#### Stanovanje:

stambene četvrti zauzimaju u urbanom prostoru najbolja građilišta. Svaki stambeni deo treba da je snabdeven minimumom časova osvetljenja. Zabranjeno je nizati stambene zgrade duž saobraćajnica. Korišćenjem moderne tehnike pri izvođenju višokih zgrada oslobođaju se zemljišta u korist zelenih površina.

#### Slobodno vreme:

Svaka stambena jedinica neka sadrži potrebnu površinu zelenila.

#### R a d :

Putevi prometa podeljeni su prema različitim brzinama prevoznih sredstava. — Pešak se kreće drugim putevima nego automobili.

Dva sažeta prikaza sa dva kongresa daju uvida u napore šake ljudi u zapadnoj Evropi kada se u isto vreme u zemljama dirigovanih arhitektura sve svodilo na politički dogmatizam. Prikazivanje zaključaka svih kongresa predstavljalo bi veoma obimnu materiju, daleko izvan okvira ove knjige. Ti zaključci najbolje prikazuju dve faze u savremenoj arhitekturi: fazu Velike inicijative i fazu Velike akcije, koje se u naporima CIAM-a čak i prožimaju. To, međutim, ne znači da i druge međunarodne organizacije, na primer U. I. A („Union internationale des Architects“, organizacija starija od CIAM-a) nisu učestvovali u unapređenju arhitekture i urbanističke misli. Tu je i Congrès de l'habitation et de l'urbanisme, koji je 1952. godine održao svoj XXI kongres u Lissabonu, 1954. godine u Haagu XXII i 1956. godine svoj XXIII kongres u Beču. Dok je CIAM materijalno i duhovno potpuno nezavisna organizacija i prema tome nesputavana u progresivnosti svojih ideja, obe napred navedene organizacije dejstvuju pod pokroviteljstvom vlada i zvaničnih krugova (u zadnje vreme UNESCOA) i zato u svojim nastojanjima nisu uvek lišene zvanično postavljenih ograničenja.

Pravi pobornički značaj CIAM-a bio je i ostao vezan za epohu Velike inicijative i Velike akcije. Za ostale tekuće zadatke, možda jednako dobro a možda još i bolje odgovaraju one druge dve međunarodne organizacije.

## SAVREMENA BEZORNAMENTALNA ARHITEKTURA

**Pojam i vidovi ornamenta; arhitektonska i figuralna plastika, bojene i plošne šare; saznanje o izlišnosti ornamenta; obrazloženje te izlišnosti; razvoj misli o bezornamentalnoj arhitekturi; glavni predstavnici te misli; bezornamentalnost kao otkriće savremene estetike; ornament kao rušilac oblika i sadržaja**

Ornament na latinskom znači ukras, nakit. U arhitekturi ornamentisanje označava radnju na ukrašavanju strukture i matičnih oblika samih građevina. Shodno prirodi istorijskih arhitektura, shvatanju i izražajnom jeziku pojedinih društvenih poredaka kroz istoriju, ornament je uvek bio sastavni deo arhitektonskih stilova. Ornament je osnovna karakteristika stilova i podstilova predmašinske ere. Ni gotika, po svom strukturalnom sklopu potpuno racionalna jer uvodi skelet, nije mogla da problem zidanja reši bez ornamenta, pogotovo u svom završnom aktu, u poznoj, kićeno planoj gotici. Ornamentalni motivi su plastični ili plošni. Plošni motivi se izrađuju u obliku iscrtanih ili plitko izdubljenih šara — na primer: tehnika sgrafita — ili zemljanim i drugim bojama. Plastični ornamenti se pojavljuju u obliku arhitektonskih, figuralnih i dekorativnih motiva razne dubine, uzetih iz područja geometrije i stereometrije ili iz carstva organskog sveta, naročito rastinja. Geometrijsko-stereometrijski stilizovani motivi su pretežno apstraktog a motivi iz organskog sveta naturalističkog karaktera (čovekoliki motivi ili iz kruga životinja, od vernog prikazivanja do groteska itd.). Imaju takvih istoričara umetnosti za koje kod proučavanja arhitektonске misli veću ulogu igra priroda i psihološka crta sitne i krupne ornamentike od samog materijala, konstruktivnog sklopa i prostorne zamisli čitavog jednog arhitektonskog objekta. Time nije rečeno da istraživanje ornamenta, koji uistinu pripada prošlosti, nije od izvesne važnosti kod proučavanja istorijskih stilova kroz vekove. Ornament po neki put postiže i značaj simbolike. Usled svoje neodvojivoosti od građevine, istorijski ornament je u prošlosti bio funkcionalan element zgrade i života. Tako ga tumače i prvi protivnici istorizujućeg eklekticizma krajem prošlog stoljeća, jugendstilovi i secesionisti u nemačkim zemljama, a donekle i arhitekt Sullivan u Americi. — Napadali su istorizujuće stilove zbog mnogostrukosti eklekticizma tamo gde su ovi stilovi najosjetljiviji i najlakše oborivi, to jest na polju raznolike ornamentike. Uspe li neko da izume nove površinske ili plastične dekorativne motive, stvorice — mislilo se — uz sra-

zmersno jevitin trud ornamentalno jedinstvo, predznak novog arhitektonskog stila, mada on nije prodro do samog jezgra, naime, do problema materijala, strukture, oblikovanja i njihove funkcionalno-organske primene.

### **Smisao i obrazloženje bezornamentalnosti**

Zamena za ornament i sve vrste dekoracija krije se u savremenoj arhitekturi u kvalitetu samoga dela, u savršenstvu celokupnog njegovog sklopa. Instrumentacija — to će reći: obrada spoljnih površina zgrade odgovarajućim materijalima — zidno platno kao deo tog savršenstva predstavlja pomno promišljenu i izvedenu obradu punih i praznih površina. Prazne površine su: prozorski otvori i vrata, izlozi, otvori za vetrenje itd. One se zatvaraju najpreciznijim konstrukcijama te vrste za prozore i izloge, od kojih se naročito ističu metalni. Na većim rastojanjima prozori, a pogotovu vrata — na primer na hangarima — već predstavljaju čitave mehanizme. Te konstrukcije postaju sastavni delovi zidnih platna a ne neki individualni i pojedinačni ukrašavani motivi (kao na primer na stilskim i secesionističkim objektima). Kao takvi predstavljaju žig novog kvaliteta i oznaku nove estetike svojstvene mehanizovanim načinu proizvodnje. Preciznost funkcionisanja je primarni zahtev za primenu ovih predfabrikata strojne proizvodnje, koja već i sama po sebi teži za savršenstvom. Čim se postigne savršenstvo konstrukcije, besprekorni hod mehanizma i izgleda, pomični prozori i vrata se izrađuju serijski, postavši na taj način stalni nosilac jedne utvrđene estetske vrednosti i prelaze u red tipskih predfabrikata. Ugrađeni u sklop zgrade, oni predstavljaju plošni — likovni elemenat zidnog platna. Uloga predfabrikata i mašinskih proizvoda, osim zadovoljavanja neke stvarne funkcionalne potrebe, zamenjuje u celini ukrašujući ornament i time daje rešenje ovog pitanja, to jest „tetoviranja fasada“. Danas je važnije imati električni štednjak, pećnicu, električni hladnjak i stroj za pranje od ornamentisanog interjera. Za ukrasno delovanje tog funkcionalnog organa kao zamenе ornamenta, međutim, nisu potrebni nikakvi posebni viškovi građevinskog utroška. A to je važno.

Puna zidna platna pokrivaju se: torkretiziranim ili običnim malterom, veštačkim kamenom, plemenitim malterom — žbukom — raznih vrsta, tanko rezanim kamenim pločama ili blokovima, metalnim i mrazostalnim šamotnim pločama ili se izgrađuju od staklenih ploča ili prizmatičnih produkata. Različito dejstvo koje se dobija njihovom primenom ili tehnikom njihove kombinacije na istoj zgradi kao zaštitnim sredstvom strukture zgrade, može biti najbogatije izvedeno u pogledu instrumentacije i zvonkosti zidnog platna.

Moderna fasada koja slikovno deluje bez ikakvih nefunkcionalnih ukrasnih elemenata potpuno je glatka i čista. U borbi protiv štetnog delovanja atmosferalija, tehnološka strana ove borbe — koja uvek postoji — usmerena je u pravcu postizanja i trajnog održavanja te čistoće. To je ono za čim teži industrijska proizvodnja svojim proizvodima, a što predstavlja zaista težak zadatak, ali dostižan

i mogućan. Glavno je da se cene tih industrijskih proizvoda učine pristupačnim, a tehnika rada usavrši. Jer mnoštvo mrlja na fasadama sa nalepljenim olucima, gromobranima, televizijskim antenama, natpisima ne kvare izgled ekslektičkih zgrada. Oluci i svi ostali neorganski dodaci na modernoj fasadi, međutim, upropošćuju izgled cele zgrade, kao što jedna jedina mrlja na jednobojnoj finoj tkanini kvari izgled novog odela.

Industrija građevinskog materijala, stalno će usavršavati svoje proizvode za instrumentaciju punog zidnog platna, praznog, prozirnog ili perforovanog. No ovo delovanje industrijskih elemenata obradila je već u svoje vreme puristička estetika. Nema više bojazni da bi se za kratko vreme moglo doći do besmislenog ponavljanja i do manirizma, a time i do osiromašenja izražajnih sredstava modernog likotvorca.

U svojim početnim fazama istorijski stilovi ipak imaju vanredne umetničke manifestacije postignute bez ikakve primene ornamenta; to se naročito ogleda na utilitarnim tvorevinama, kao, na primer, na tvrdavnim objektima. Razlog više sumnji da ornament u istoriji možda nije uvek morao da bude organski vezan ni za druge građevine; da njihova lepota nije zavisna od ornamenta već od međusobnih odnosa prapočetnih elemenata arhitekture, to jest masa, površina, linija, tačaka i načina instrumentacije zidnog platna, i da se, prema tome, njihova reprezentativnost mogla postići i iznutra s nagonom stilskog izražavanja a ne isključivim nametanjem likovnog i materijalnog bogatstva. Naravno, estetski osećaj društva u ranijim epohama nije mogao zapostaviti ornament. Surim, kubističkim plastikama, jednostavnim zidnim platnima, snažnim konturalnim linijama dubrovačkih utvrđenja, njihovoj prilagođenosti terenu — shodno fizičkim zakonima vatrene oružja — dakle njihovom organskom savlađivanju reljefa terena, ne može niko poreći vanrednu vrednost jedne dobro promišljene arhitektonike kao jedinstveno izvajane plastične celine. U pogledu instrumentacije zidnih platna poslužio je u ovom slučaju jednoobrazni kamen malog formata, koji u svom bezbrojno bezimenom sklopu i neizmernom mnoštvu sačinjava najfinije izatkano zidno platno, u stvari prastari prirodni građevinski materijal, upotrebljen na dubrovačkim bedemima na najjednostavniji način.

### **Arhitekti o bezornamentalnoj arhitekturi**

U dijalektičko kretanje arhitektonske misli ubraja se i svestrano razmatranje uloge ornamenta u eri strojeva, to jest pitanje bezornamentalne arhitekture, nosioca novog estetskog izraza. U svom futurističkom manifestu arhitekt Sant' Elia ovako se izjašnjava: „Dekoracija kao nešto što se nameće na arhitekturu absurd je i jedino od načina upotrebe i raspolaganja građevinskim materijalom

— sivog, golog ili žarko obojenog — zavisi dekorativna vrednost futurističke arhitekture. Kao što su starovekovni ljudi crpli nadahnula iz elemenata prirode, tako i mi, materijalno i duhovno izveštaćeni ljudi moramo da nađemo to nadahnuce u elementima stvorenim u novom mehaničkom svetu“ (izvod iz manifesta). Arhi-

tekst Oud u svojoj knjizi „Holändische Architektur“ navodi: „Primenom ornamenta može se ispraviti svaki nedostatak čisto arhitektonsko-kompozicione ravnoteže i svaki neuspeli arhitektonski pokušaj da se pomoći prozora, vrata, dimnjaka, balkona, erkera i boja pretvori u red arhitektonski izdelanih oblika. Ornament je sveopšti lek protiv arhitektonske impotencije.“

Bezornamentalna arhitektura zahteva najveću moguću čistotu arhitektonske kompozicije. U odnosu na celinske arhitektonske organizme, ukrašavanje znači čisto spoljašnu harmoniju, a ne i unutrašnju snagu; uvek samo povezanost površina kao u renesansi, ili prisno unutrašnje kao u gotici, ali nikad kontrast ili napon.

#### Poelzigov stav u pogledu formalističko-dekorativističkih gledišta

Tradicija se uzima formalistički dekorativno. Ali isto tako dekorativno mogu biti opremljene i nove konstrukcije. Prema tome, pogreška obeju stranu — tradicionalista i modernista — leži u istom načinu mišljenja u pogledu dekorativizma koje i danas preovladuje. Da li će se postupati u duhu nasleda ili moderno, to je pitanje koje se redovno postavlja. Po prvom stanovištu arhitekt ne prelazi okvir formalističkog dekorativizma, a po drugom on doduše menja svoj manir i stil, ali opet samo u dekorativnom smislu.

#### Teze Adolfa Loosa

Već na početku ovog stoljeća, u eri eklekticizma i njemu protivničkog pokreta secesije i jugendstila, arhitekt Adolf Loos je sagledao istorijsku iživeljost ukrašavajućeg ornamera i zauzeo principijelan stav protiv njega bilo u kom njegovom vidu. Kao i tada, tako i kasnije ornamenti su u svim svojim spisima posvećivač dosta pažnje i iznosio svoje stanovište u kome je značajan sledeći stav: „Put kulture je put ornamera. Evolucija kulture je istovetna sa odstranjuvanjem ornamera sa predmeta upotrebe. Papuanac sve što mu je na dohvatu ruke pokriva ornamentima, od lica i tela do luka i čamca, ali danas tetoviranje je znak degeneracije, koje se primenjuje još samo kod zlikovaca i degenerisanih aristokrata. Kultivisani čovek nalazi, za razliku od crnca-papuanca da je netetovirano lice lepše od tetoviranog, čak i u slučaju da ga je izradio i sam Michelangelo.“

„Goethe je bio moderan čovek. Žalim što njegove reči nemamo ispisane na zidovima umetničkih izložbi. Umetnost koja je za stare pripremila tle a hrišćanima zidala crkveno-nebeske svodove, izrođava se sada u izradu kütija i narukvicā. Ova su vremena gorā nego što se misli!“

#### Dvojako stanovište arhitekta L. Sullivana

U svojim nastojanjima za jedinstvom stila Sullivan nije doduše prevideo oblikovnu moć skeletgradnje — bio je jedan od njihovih izumitelja — ni značaj strukture svojih građevina pomoći kojih je unapredio osnovu, presek, visinu i matični oblik zgrada, koje je u zajednici sa inženjerom Adlerom provodio u delo, ali je imao dvo-

jako stanovište u pogledu upotrebe ornamera. U svom delu „Ornament in Architecture“ iz 1892. godine već je učinio sjajno otkriće o izlišnosti ornamera: „Za mene je sasvim prirodno da zgrada lišena u potpunosti ornamera može da proizvede izvestan utisak ljupkim rasporedom svojih masa i proporcija. Ja nisam ubedjen da ornament može bitno poboljšati sve osnovne kvalitete. Zašto, prema tome, da se služimo ornamentom? Zar ne zadovoljava neko prosti i plemenito dostojanstvo? Zašto da tražimo još i više:... Može li neka ukrašavajuća primena ornamera u tolikoj meri povećati lepotu strukture da bi iz njih proizšle nove čari?“

Silom prilika, po svoj prilici, i na zahtev svojih naredvodavaca stav protiv ornamera kod Sullivana pretvara se u stav za ornament. U njegovoj raspravi „Kindergarten Chats“ iz 1901. ovako se o tome između ostalog izjašnjava: „Dekorisanje neke građevine, ako je izvršeno sa razumevanjem zaista je elastičniji, tananiji izraz stvaralačkog impulsa ili osnovne identičnosti sa građevinom; pomoći njega ispoljava se još više utvrđen i oplemenjen ritmički izraz zgrade. Za novu arhitektonsku kulturu treba stvoriti novu dekoraciju koja bi potpuno odgovarala skladnosti te zgrade, a dekoracija beskrajno organske lakoće i plastičnosti treba da izradi misao, osećaj i čuvstvo. — I kada ova moć plastične modulacije, ritmičke lakoće postane karakteristična za celu vašu građevinu, vi ćete se uzdići na onu visinu umetničkog izražavanja koju vam ja želim da postignite.“

Ni arhitekt Fr. Ll. Wright nije u svom stvaralaštvu u potpunosti odbacio ornament.

Tehnička arhitektura i savremena — bezornamentalna arhitektura obrazovale su se sa ovim preimcućtvima u modernoj teoriji Zapada i sovjetskih arhitekata neposredno posle prvog svetskog rata. Konstruktivizam, funkcionalizam, objektivizam i apstraktni formalizam naročito su dobili krila u raspravama tadašnjih sovjetskih arhitekata. Njihovo teorijsko poniranje u ostvarenja skrenulo je na sebe pažnju svih naprednih ljudi sveta. Inače, delovanje industrijskih elemenata na teoriju arhitekture obradila je svojevremeno i puristička estetika.

S obzirom na revolucionarnu podlogu te nove arhitektonске misli očekivao se skori praktičan uspeh ovih teorija u naprednom SSSR-u. Međutim, ta krila u početnoj fazi svog nastajanja nisu mogla da izdrže blizinu sunčanih zraka. Sve su nade u tom letu pale u more kao neiskusni i nesmotreni Ikarus. Pad je bio veliki, poraz potpun. I sada se stvaralački problemi sovjetske arhitekture rešavaju u „takmičenju svih pravaca“, naravno, osim ovih modernih koji su stavljeni van društvene upotrebe. Ti su pravci, međutim, obuhvaćeni već u okviru iscedenog eklekticizma i nema šta od njih da se očekuje. U težnji za umetničkim utiscima, koristeći ornamentiku i ukrašavajuće jedinstvo likovnih umetnosti, gubi sovjetska arhitektura svoj organski karakter. Zajednički istup tih umetnosti izrođava se u mamurluku romanticizma, vulgarnog formalizma i manirizma u dekorativističko shvatanje arhitekture u službi akademске monumentalnosti. (Ovo je autor ovako napisao i obelodanio 1952. godine. U toku zadnjih godina nastao je plodonosan preokret u sovjetskoj arhitekturi polaganim napuštanjem eklekticizma i naglim,

ponegde i prenaglim nadovezivanjem na savremenu arhitekturu ostalog sveta koja je u međuvremenu prevalila poštovanja vrednu dužinu svoje najnovije putanje).

Sadržaj i oblici se opet razilaze kao i arhitekt i konstruktor. Arhitektura postaje dekoraterstvo. Ona pokriva ono što je iza kulis. Ornament je u dekoraterstvu uvek igrao prвostepenu ulogu. Izlaz iz zbrke nalazi se sada u reviziji arhitektonske misli vraćanjem na jasne, objektivne postavke tehničke arhitekture, na put i pravac čiste racionalne konstrukcije kao na polaznu tačku za ponovnu trku u budućnost. No, to je stvar sovjetskih arhitekata.

Međutim, kretanje u krugu arhitektonske misli u toj zemlji je opomena arhitektima i ljubiteljima arhitekture drugih zemalja, naročito malih. Likvidirati moderne pravce nije teška stvar, ali ispraviti uveden loš ukus, uvrežen kod lakovernih širokih masa i izaći iz slepe ulice na vedrinu nije lak posao, već težak i naporan proces. Sve zbog ornamenta — zbog papuanstva i tetoviranja fasada, kako bi rekao Loos da je među živima.

Zgrade sazidane od novog materijala, konstruktivnim elementima i novim matičnim oblicima, instrumentirane na svoj način, već i same su postale nosioci novih i zadovoljavajućih estetskih utisaka, i u potpunosti zamjenjuju i nadmašuju sekundarni i tradicionalni ornament nabačen na njih u vidu likovnog i materijalnog viška i suviška. Pored toga što ornament kao višak gradnje ne sadrži u samom predmetu ukrašavanja ukovane odlike fabričkih proizvoda, staje materijalnih izdataka, i prema tome znači gubitak. Ornament je, dakle, istorijski pojам vezan organski uz istorijske stilove. Svojstvo ornamenta je u modernom smislu već utkano u bit samog materijala i predmeta mašinske proizvodnje i dolazi do izražaja, između ostalog i prilikom instrumentacije zidnih platna fasada i interjera. Ornamentacija je u modernom smislu već zamjenjena instrumentacijom spoljašnosti zgrade u interesu zaštite same strukture od atmosferskih uticaja. Instrumentacija, prema tome, u savremenoj arhitekturi ne predstavlja specijalan proces ukrašavanja, već poslednji organski rad građevinskog procesa. Kvalitet, značaj i kolorit zgrade već apriori je ukovan u proces građenja i komponovanja objekta. Savremeni objekt, zahvaljujući ovom stvaralaštvu, sam je za sebe ornament. Ovo saznanje čini ornament izlišnjim.

## ARHITEKTI S POSEBNIM SHVATANJIMA ARHITEKTURE

Predstavnici moderne nauke o arhitekturi ispituju marljivo svaki događaj u nedavnoj prošlosti i pronalaze poneki put, sa stanovišta današnjih ljudi i u duhu sadašnjice, arhitekte, skoro zaboravljene dajući njihovim ostvarenjima sasvim nov značaj. Italijanski arhitekta Raimondo D' Aronco i španski arhitekta Antonio Gaudi osećali su arhitekturu na svoj način, dajući joj poneku crtu originalnosti čak i poseban izraz. Oslobođanjem od modernističkog šematisma u bilo kom njegovom vidu, težnje sadašnjice obeležene su između ostalog i: traženjem slobodnih formi, ekstravagančnih i izne-nađujućih rešenja, neurotičnim ostvarenjem i zamislima vizionarske arhitekture — tu bi Piranesi možda odneo pobedu da je sin sadašnjice, — u takvoj najnovijoj i prenapetoj igri razuma i uobrazilje sve više izlazi na video lik španskog arhitekta Antonia Gaudia.

I arhitekta Sant' Elia bio je jedno vreme prekriven velom zaborava. Revizijom savremene arhitektonske misli njegov značaj je ispravno ocenjen. U poglavlju o Futurizmu, pokretu kome je on pripadao, njemu je u ovoj knjizi ukazana odgovarajuća pažnja.

### Raimondo D' Aronco (1857—1932)

Glavna delatnost D' Aroncova odvija se u Italiji i u Turskoj. U doba moćnog eklekticizma, koji je u njegovoј zemlji Italiji cvetao u svim svojim vidovima pre, za vreme i posle bučnih futurističkih navijanja za novu umetnost futurističke senzibilnosti i secesijske plime koja je nadirala iz Srednje Evrope, Raimondo d' Aronco izgrađivao je svoju ličnost a preko nje i svoju arhitekturu. Prvi nje-govi projekti nisu izmakli uticaju eklekticizma — u kome se koleba između romantičnog tretiranja motiva i klasicizma (projekt za uređenje Porte Tenaglio u Miljanu iz 1882. godine ili pročelje paviljona sa prve izložbe arhitekture održane 1890. u Torinu). Zatim se njegovo shvatanje bliži postavkama secesije sa izvesnim ličnim crtama izmišljenih motiva. Po neki put, pa čak i sa ponekim projektima u Turskoj bio je na domaku da nađe svoj izraz i logičnu nit u rešavanju problema arhitekture. Najzad, po svom povratku u Italiju čini ustupke opšte vladajućem ukusu i konvencionalnom shvatanju svoje sredine, kao što to potvrđuje opštinska palata u Udinama (me-

šavina antičko-baroknih motiva, isticanje jonskih stubova na fasadi u svoj njihovoj vernoći, a sve to dopunjeno fantastičnom arhitektonskom plastikom i vajarskim delima). Zgradu izvodi 1903. u 52-oj godini svog života, u punoj zrelosti svog iskustvom ispunjenog dugo-godišnjeg rada.

### Crtice iz života Raimonda d' Aronca

Rodio se u Gemoni kraj Udine 1857. godine. Njegova stvarna veza sa austrijskom sredinom svodi se na ovo: kao četrnaestogodišnjeg dečaka otac ga, bez ičega, ostavlja u Grazu. D' Aronco, iako sasvim mlađ, dobro se snalazi i zapošljava kao zidarski učenik. Tri godine provedene u Grazu na zanatu, D' Aronco koristi i za posećivanje škole zvane „Baukunst“. Povratkom u Italiju oko 1873. godine već ima jasno opredeljenje čoveka koji hoće da postane arhitekt.

Posle izvesnih studija u rodnom mestu d'Aronco posećuje predavanja na Akademiji umetnosti u Veneciji, a zatim postaje učenik prof. Franca. Diplomu arhitekta stekao je na ovom učilištu.

Pošto se osposobio za nastavnika tehničkog crtanja, d'Aronco postaje 1880. godine profesor na Akademiji u Carrari. Najraniju arhitektonsku delatnost otpočinje 1887. godine, dakle u 26. godini života. Drugi svetski konkurs za spomenik kralju Victoru Emmanuelu u Rimu donosi mu srebrnu medalju. 1887. godine evo ga na izložbi Akademije u Mesini sa svojim projektima i maketama, a u zajednici sa inženjerom Trevisanatom ostvaruje još iste godine izložbu lepih umetnosti u Veneciji. Sve dotada doživljeno i urađeno stavlja ga u tridesetoj godini života u red istaknutih italijanskih arhitekata. Oženio se u tridesetoj godini, tada kao nastavnik Akademije u Cuneu. Ni tu ne ostaje dugo; odlazi u Palermo, zatim u Messinu, gde kao nastavnik na univerzitetu ostaje relativno dugo, punih sedam godina.

Najveći preokret u d'Aroncovom životu nastaje 1896. godine odlaskom u Tursku. Tome je prethodilo traženje turske vlade i saglasnost italijanske države. U Carigradu dejstvuje kao carski arhitekt pod sultanom Abdul Hamidom u zvanju državnog nadsavetnika svih radova u nadležnosti države. Posle pada sultana Abdula Hamida vraća se, 1908. godine kao materijalno obezbeđen čovek u Italiju i ovaj put se nastanjuje u Udinama.

Dvanaestogodišnji boravak u Turskoj, prekidan tu i tamo putovanjima po Evropi, ispunjen intenzivnim radom po nalogu najviših rukovodilaca države i samog dvora, kao i dodir s jednim sasvim drugim svetom, drukčije materijalne i duhovne strukture neobično mu je proširio obzorje. Kada u četrdesetoj godini života kao „turski beg“ napušta Tursku, nije se vratio u rodnu zemlju bez prebijene pare već kao pravi bogataš.

U Udinama svoj rad otpočinje projektovanjem opštinske zgrade. Izabran za poslanika italijanske skupštine, držao se po strani od svake značajne političke delatnosti.

### Antonio Gaudi

Rodio se u Rensu — Katalonija — 1852. godine i umro u Barceloni 1926. godine, tri dana kasnije pošto ga je gradski autobus oborio prilikom obilaženja gradnje katedrale „Sagrada Familia“. Po-sebnim dopuštanjem pape i odobrenjem španske vlade sahranjen je u kripti iste katedrale.

Sin metalског radnika, Gaudi je arhitekturu izučavao u Novoj školi arhitekture u Barceloni. Diplomu je stekao 1898. godine. Uspeh nije dugo izostajao. U toku naredne tri decenije Gaudi je izradio planove za stambene objekte i bogomolje. Duboko religiozan, Gaudi je stekao pouzdane naredbodavce u crkvenim krugovima i među veleindustrijalcima. Pažnju tekstilnog magnata, Eusobia Güella on je na sebe privukao planom izložbenog paviljona za izložbu priređenu u Parizu 1878. godine. Ime ovog industrijalca je tesno vezano za pretežni deo Gaudijevog stvaranja sa svim njegovim osobnostima.

Životna karijera ovih ljudi poklapa se sa ekonomskim, političkim i kulturnim uzdizanjem a zatim i prevlasti Katalonije ispred ostalih pokrajina, koja od tog doba predvodи industrijski i trgovaci. Ali tamo gde bogatstvo naglo nastaje, tamo se stvara i najveća ljudska beda. Neki primeri stambenih objekata barcelonskog tipa spadaju u tom pogledu u red najzastrašujućih.

Gaudijev duhovni nastup ide uporedno sa pokretom nazvanim „Renaixances“ u Kataloniji. Bio je prisian saradnik uglednog časopisa Art Nouveau Styl-a do 1900. godine. U svom daljem razvoju postaje predstavnik novokatalonskog građevinskog stila dekorativistički shvaćenog. Oko 1910. godine ovaj pobožni neženja i skrušeni učesnik u svim litijama, napušta projektovanje svetovnih građevina za ljubav crkvenih.

Mišljenja su o njegovoj arhitekturi različita. U duši naklonjen srednjem veku, Gaudi ipak ne dela u duhu istorizujućeg tradicionalizma, bar ne u ropskom smislu, već traži nove forme. Na svoj ličan način ostvaruje mnogo što šta od učenja i stavova Viollet-le Duc-a. Zbog raznolikosti i izražajnosti njegovih oblika, jer njima vlast jedinstvo shvatanja, snaga ovog neimara se krije u stvaralačkoj snazi arhitekte, u iznalaženju novih motiva koje on vaja na svoj način čak i u tradicionalnom materijalu. Izvesni kritičari današnjice stavlju ga u red istaknutih savremenih neimara.

Gaudijevi objekti su uglavnom veoma luksuzni i za strogog kritičara i veoma skupi. Tome je razlog (po svoj prilici): težnja da se realizacija što više približi prvobitno zamišljenoj slici objekta. Predstave Španaca su dekorativističke. Vizionarstvo ovakve vrste može biti kod Gaudija celovito — katedrala Sagrada familia — ili samo delimično, odnosno provedeno jedno i drugo do krajnje granice doslednosti. Njegove strukturalne postavke, sklopovi i podsklopovi su neuobičajeni i zanimljivo ostvareni čak i u tradicionalnim materijalima — kamen, opeka. — Njima on unosi po koju novu reč u stari rečnik arhitekture. U tom smislu, na primer, podrumski delovi palate Güell zanimljiviji su zbog njihovih puritanski smi-

šljenih strukturalnih sklopova i od mnogih svečano iskićenih prostorija iste palate. U njima je on progovorio starim materijalima na najmoderniji način i posebnim naglaskom arhitektonskog jezika. Vizionarski proizvedeni strukturalni sklopovi i podsklopovi su površinski odista znalački obrađeni, u tom poslu Gaudi pokazuje moć uobrazilje ali i neobičnu moć vladanja zanatom, zanatskom materijalom i maštovitost za njenu primenu. Osećanje boja, prostora i svetlosti dopunjaju zanos kojim Gaudi rešava svoju arhitekturu. Za nju je Gaudi našao u svojoj sredini odgovarajuće investitore. Od svojih motiva on stvara sasvim moderne slike. Ali, što je važno, svaki motiv na poseban gaudijevski način predstavlja odluku na svom mestu u uzastopnom lancu njegovih stvaralačkih postupaka.

### UTICAJ MODERNIH SLIKARSKIH PRAVACA NA RAZVOJ ARHITEKTONSKE MISLI

#### Vid jedne konkretnе činjenice

**Tradicionalno shvatanje troimenog jedinstva umetnosti: slikarstva, vajarstva i arhitekture; potreba prečišćavanja modernih pojmovaa pojedinih umetnosti; uticaj slikarstva na arhitekturu i njena misaona priroda; zainteresovanost savremenih arhitekata za opite modernih slikara; korelativni odnos slikarstva i arhitekture u vidu međusobnog misaonog saobraćaja; podobnost slikarskog platna za vršenje opita trodimenzionalnog karaktera; ornamentalno i ilustrativno slikarstvo; moderni pravci u slikarstvu u doba akademske arhitekture; impresionizam, neoimpresionizam, secesija i jugendstil, futurizam; prelaz na apstraktno: kubizam, neoplastika, purizam; stvarni odraz ovih pravaca na stvaranje novog arhitektonskog izraza; razvoj umetničkih pravaca u Rusiji posle oktobarske revolucije; dva shvatanja spoljnog sveta; konstruktivizam i formalizam; navodi arhitekta Bruna Tauta; savremeni zapadni kritičari arhitekture**

Obnova ratom porušene zemlje ubrzo je prešla kod nas u nadenu fazu, fazu planskog izgrađivanja. Arhitekti preopterećeni rešavanjem praktičnih zadataka izgrađivanja nisu dospeli da stvarnu bit moderne arhitektonske misli prenesu prečišćenu na vreme na sve pripadnike svoje struke. Pri tome se u toj fazi razvoja sa zadovoljstvom oslanjalo na neke potpuno bezvredne i neproverene krilatice pozajmljene od ljudi sa Istoka (ždanovština). U toj žurbi malo je kome palo na pamet da bi te krilatice trebalo prilagoditi domaćim uslovima života i rada prema jednom nezavisnom, objektivnom stvaralačkom merilu. Kada je zatim, sticajem dobro poznatih okolnosti došlo do zastoja u građevinarstvu a izgrađivanje se uglavnom svelo na ključne objekte, arhitekti su sustali iznurenim prekomernim obavljanjem poslova. Izvesna malaksalost, čak i iscrpenost pokazala se kod njih u to vreme. U pogledu raščišćavanja osnovne problematike arhitekture i svih njenih racionalnih i iracionalnih komponenata ta iscrpenost sada povlači sobom dalje propuste. Zaneseni talasom izgrađivanja arhitekti su ranije, da bi se stvar još više zaplela, bili upućivani na praktičnu saradnju sa slikarima, vajarima u tradicionalnom, renesansnom smislu troimenog jedinstva

umetnosti: slikarstva, vajarstva i arhitekture. Pri tome se — pod magijom krilatice o realizmu socijalističke umetnosti — previdelo da i to pitanje čeka da bude raščišćeno. Tradicija te vrste podleže nužnoj i kritičkoj analizi u duhu vremena koja sobom nosi nove predstave i saznanja, pojmove i sudove. Danas je jasno da svaka od ovih umetnosti treba u tom smislu i u prvom redu da rešava svoje sopstvene probleme, zadatke i pitanja: arhitekti svoju arhitekturu, vajari svoje vajarstvo a slikari svoje slikarstvo. Jer svaka saradnja zahteva prečišćene pojmove od strane svih učesnika. Ona je mogućna ubuduće jedino na potpuno novoj osnovi. Kako i na koji način, stvar je daljeg razvoja umetnosti savremenog doba. Primer brazilske arhitekture, a još više meksičke, postavlja pitanje barokujuće arhitekture u zajednici sa slikarstvom i vajarstvom. Sopstveno iskustvo je najviša stvar.

Ova rasprava o stvarnom i međusobnom uticaju umetničkih rođova odvaja praktičnu saradnju umetnika na građevinama iz razloga što su ti uticaji čisto misaone a ne praktične prirode. Posmatrana te strane razvoja stvar je mладог porekla, vrlo složena i predstavlja samo povod za razmišljanje o tematici, koja po svojoj odvojenosti podjednako zanima slikare, vajare i arhitekte. Ona nema ničeg zajedničkog sa lako dokučivim činjenicama umetničke prakse, već samo sa krčenjem novih puteva umetnosti.

Otkako su se razišli arhitekt i inženjer i od jednog postalo dvoje, arhitektura, da bi našla samu sebe, sledi put svog sopstvenog razvoja zalaganjem progresivnih duhova. Ima već više od pet decenija, kako je uobličavanje moderne arhitektonske misli u neprekidnom toku. Arhitektura je uz to još u svoj sklop racionalnih i iracionalnih činjenica primila mnogo novih spekulativnih, razumskih i organizacionih komponenti, naročito u vezi materijala, konstrukcija i savremenih instalacija, što ranije kada je sarađivala sa slikarstvom i vajarstvom nije bio slučaj, pogotovo nije u dekorativno-ornamentalnom smislu te saradnje. Prisajedinivši nova područja, arhitektura je počela da gubi veze sa ostalim umetnostima. Dalji razvoj savremene teorije doveo je progresivne duhove do saznanja, da arhitektura u svojoj isključivoj i naučno-zasnovanoj funkcionalnosti može i sama da opstoji, **da bude savršena bez dekoracije i ornamenata, dakle bez slikarstva i vajarstva, glavnih proizvođača ovih elemenata na zgradu**. Novoj, savremenoj arhitekturi današnjoj i skore budućnosti, tradicionalno predstavljeno slikarstvo i vajarstvo prošlosti ili eklektičke sadašnjosti potpuno je izlišno. **To je ideja vodilja ove rasprave**. Arhitektima, sa druge strane, niko još nije objasnio krajnji izražajni jezik slikarstva i vajarstva današnjice i njihov likovni domet, ukoliko je reč o oblikovanju prostora. Prema tome, slikarstvo i vajarstvo kao delimičnu nepoznatnicu i neizvesnost arhitekti ne treba olako da prihvate i neproverene primenjuju na svojim zgradama. Socijalistički realizam ne predstavlja automatsko rešenje problema likovnih umetnosti, a još manje u pogledu njihovog trojstva, već samo početak i ponovni polazak u budući razvoj. Svaka ostvarena umetnost je realna; svaki početak je opet i traženje. Arhitekti su, međutim, živo zaintereso-

vani za razna istraživanja koja su preduzimali i još uvek vrše moderni slikari, kao i za probleme slikarskog rada iskrse tokom poslednjih decenija i to mnogo više od ilustrativne monumentalnosti opisujućeg (narativnog) živopisanja zidnih platna po starom ukusu. To su već uradili nenadmašni Michelangelo, jezuitski pater Pozzo i mnogi drugi tako da se na tom polju i na taj način ne može učiniti ni više ni bolje. Treba izmisliti nešto novo, ne poznato starim majstorima nego svojstveno vremenu u kome se živi. Nov sadržaj se ne može ugurati u stare oblike i obratno.

### Misaona priroda uticaja slikarstva na arhitekturu

Pitanje uticaja slikarstva na arhitekturu tretira ova rasprava u tom smislu. Na umu se ima korelativan odnos ovih dveju umetničkih zaokupljenosti u vidu njihovog međusobnog misaonog saobraćaja. Napredni arhitekti smatraju da je u pogledu prevaljenog puta arhitektura već dospela do sintetizujućih saznanja, da su izvesna slikarska otkrića arhitekti bolje, više i stvarnije koristili za stvar arhitekture nego slikari za samo slikarstvo.

U kratkom osvrtu na pojedine izme — „Razvoj i kretanje savremene arhitektonske misli“ — bilo je zapaženo da se oni pojavljuju i na polju slikarstva. To su pokreti koji ustvari niču u nedrima slikarstva, u grozničavom traženju nečeg, makar i delimično novog, i tamo zamiru. Izvesna zapažanja proistekla iz slikarskih opita preseđaju se u nešto izmenjenom vidu u oblast čiste teorije arhitekture; to je u većini slučajeva urođilo obogaćenjem same arhitektonске misli. Ima arhitekata, na primer Le Corbusier, koji se bave apstraktnim slikarstvom i apstraktnih slikara — Maljevič, Tatlin — koji se zanimaju problemima arhitekture i prate rad arhitekata. Radi se, a to je sigurno, o sagledanju izvesnih ideja koje bi, prebačene na polje trodimenzionalnog stvaralaštva, mogле poslužiti kao polazna tačka za nov istraživački sektor u samoj arhitekturi, ili bar za bogaćenje već postojećih saznanja. Slikarsko platno, naime, pored svoje dvodimenzionalnosti ima u sferi apstrakcija, u tom slobodnom lovištu novih misli i opečanja to preim秉tvo što omogućuje na najpristupačniji način eksperimentisanje i proširivanje problema trodimenzionalne prirode. U Parizu vrše razne svoje opite oko 40.000 slikara iz svih krajeva sveta. Poneka dosadašnja slikarska istraživanja, kao na primer, kubizam, neoplastika i purizam, bila su blagotvorna, dok su druga opet, kao suprematizam, manje uspela ili delimično istinita predstavljala samo opite, no ipak korisne u pogledu proveravanja podobnosti ili nepodobnosti ove ili one ideje za dalji razvoj. Izvesna otkrića bespredmetnog i apstraktog slikarstva takođe dobro su došla saznanja arhitektima koji redovno nemaju vremena za istraživanja, a ne raspolažu ni materijalnim sredstvima za vršenje opita, bilo u svrhu revizije arhitektonske misli ili uprošćavanja sopstvene problematike zidanja. Za arhitekte su gotove zgrade ujedno i njihovi idejni i stručni opiti. Neuspela zgrada predstavlja ujedno samo jedan loš eksperiment.

### Korelativan odnos slikarstva i arhitekture u vidu međusobnog misaonog saobraćaja

Raspravljujući o uticaju modernog slikarstva na arhitekturu uzima se u obzir samo misaoni saobraćaj između ove dve stvaralačke zaokupljenosti u vidu otkrivanja, presađivanja izvesnih činjenica sagledanih u opitima novih slikarskih teorija. Te činjenice su korisne kod utvrđivanja ili uočavanja izvesnih dotada još nedovoljno osvetljenih ili potpuno nezapaženih strana samog arhitektonskog poimanja pojave. Bilo bi potpuno pogrešno kada bi se uticaj slikarstva na arhitekturu podrazumevao u smislu doslovног bratimljenja slikara i arhitekata prilikom rešavanja i opreme jedne te iste građevine. U tom bi se slučaju na istoj zgradi našli rame uz rame Braque ili Picasso sa Arhipenkom a Gropius sa Zadkinom ili Kleeom — u naboljem slučaju — kao što su na Akropolju udružili svoje snage Phidias, Iktinos i Kallikrates. Takva pomisao kao preuranjena odvodi daleko od slikarskog shvatanja sveta kao podesnog polja istraživanja duhovno-subjektivnog obeležja. Šta više, ona bi bila vrlo blizu opštem i podruštvenom, dekorativističkom shvatanju zasnovanom dobrom delom na praktičnosti. Jer zajednička uloga tih umetnika mogla bi kod takvog delanja biti smatrana — bar na ovom stepenu modernog slikarstva i vajarstva — više kao dekorativistička, kao neki dodatak zgradi, kojoj to možda nije ni potrebno, a manje kao istinski doprinos jačanju i bogaćenju unutrašnje sуштине arhitekture sa krajnjim ciljem u njoj samoj. Činjenica je da se u carstvu boja i kolorita rad jednog slikara sastoji od traženja izvesne zakonitosti likovnog rešavanja bojene ili oblikovne predstave spoljnog i unutrašnjeg sveta, i da je, prema tome, slikarstvo, naročito što se kubističkog i purističkog pravca tiče, imalo svoj sopstveni način građenja i ispunjavanja površina, bolje rečeno razvijanje prostora u ravni slike novom fakturom.

Zidna monumentalna umetnost i freskoslikarstvo izlaze zasada iz okvira ovih opita, osim u drugorazrednim prostorijama (ugostiteljske radnje, barovi i druge prostorije za uveseljavanje). U ovom poglavlju ostaje po strani i pitanje da li bi slikarstvo ove vrste moglo doći u obzir i ubuduće prilikom provođenje u delo izvesnih saznanja utvrđenih najnovijim opitima slikarske umetnosti. To pitanje može biti predmet samo jedne posebne rasprave i posebnih opita. Jedno je izvesno: kao što je postojala neravnomernost u razvitku arhitektonske misli — eklekticizma i tehničke arhitekture — takva neravnomernost postoji u još jačoj meri u razvoju arhitekture i likovnih umetnosti.

Rad slikara i njihova ostvarenja svodila su se u prošlosti na delatnosti pojedinih škola u kojima se izvestan način obrađivanja slikarskih tematika usavršavao decenijama, pa čak i vekovima. Sve te škole nisu uticale neposredno na razvoj arhitekture, ni onda kada je slikar svojom kistom saradivao sa arhitektom pri ukrašavanju zgrada. Kao sastavni deo arhitekture slike su funkcionalni ornament unutrašnjosti zgrade, a u nedostatku žurnalistike imale su čak i ilustrativni, pedagoški i iluzionistički značaj. Uostalom i ilustracije

su bile u istorijskim vremenima funkcija pošto su prikazivale razne istorijske, mitološke i druge događaje.

Može se ipak podcertati da je pronalazak perspektive jednako posredovao između arhitekture, slikarstva i vajarstva; nadalje da je arhitektura posredstvom iluzionističkog slikarstva postigla u doba baroka najprisniju vezu sa slikarstvom, vajarstvom i muzikom, i da je boja mnogo doprinela da se zgrada i prostor liše utiska materijalnosti, da steknu privid prozračnosti, beskrajnog prostiranja i u krajnjoj liniji neke sferične muzičke sazvučnosti. No, ta umetnička saradnja bila je ostvarena osim muzike — orgulje su svojim volumensko talasnim kvantima sjajno sredstvo muzike daljine — manje više još u tradicionalnom smislu. Bez izvesne kontrole i novije analize, međutim, takvo sadejstvo umetničkih rodova ne može se primenjivati u vezi sa savremenom arhitekturom. Tokom XIX veka, kada su život i umetnost pošli u raskorak, pojedine progresivne grane umetnosti uputile su se svojim sopstvenim putevima. Iz arhitekte se iščaurio građevinski inženjer. Jedino je eklektički akademizam ostao, a to je uglavnom i danas, čuvar tradicionalnog troimenog jedinstva umetnosti. Nestvaralački i malokrvni eklektički akademizam makoliko nategnut, iživljava se u vidu manirizma, formalizma i lapurlarizma ne donoseći ništa novog ni životnog.

### Moderni pravci u slikarstvu u doba akademske arhitekture

Uticaj impresionističkog slikarstva na arhitekturu bio je posredan i neposredan. Doprino je samo još većoj lelujavosti lakrdijaškog ruha gizdavih eklektičkih zgrada. Romantičnom eklekticizmu pogodovalo je kod tetoviranja fasada i unutrašnjih zidnih platna ono slikovito razblaživanje kontura i osnovnih matičnih oblika građevina, razmekšanih i pokrivenih plaštrom dekorativno protkanog izgleda. Ukrašavajuća arhitekturna, figuralna i sitnoornamentalna plastika doživljjava pod uticajem impresionizma još veću primenu. Međutim, kada su nemirni slikarski duhovi, za inat ustaljenom akademizmu, počeli da nižu razne „izme“ tražeći u svakom od njih mrvicu istinske i nove teme za dalju obradu i proveru, a slikarstvo sve više dobijalo svoju apstraktну a ne samo optičku podlogu, došao je do izražaja neposredan uticaj slikarskih opežanja na rađanje i razvoj arhitektonske misli. Secesija i jugendstil kao zajednički pokret svih likovnih umetnosti nisu još u tom međusobnom oplođavanju vršili blagotvorniji uticaj. U nastojanju da se proizvede nov stil a ne samo polazna tačka za stvaranje nove umetnosti, secesija i jugendstil se međusobno potpuno slažu kako u pogledu opravdanosti ornamenta tako i uloge tradicionalno shvaćenog troimenog jedinstva likovnih umetnosti. Glavni predstavnik secesije arhitekt O. Wagner arhitekturu smatra za čistu umetnost. Prihvata bez pogovora u svom stvaralaštvu troimeni jedinstvo likovnih umetnosti. Smatra, međutim, da u slučaju saradnje sa slikarstvom i vajarstvom, koju toplo preporučuje, arhitekt ne treba da se odrekne rukovodstva i predvodničke uloge. Pri rešavanju prostornih zadataka sve mora biti, po njemu, potčinjeno arhitektovoj osnovnoj zamisli.

Futuristički pokret je, međutim, imao za slikarstvo drugi značaj nego za arhitekturu. Zajednički su im bili uglavnom krajnji ciljevi; njih su futuristi obznanili u raznim svojim proglašima, a usmereni su naročito u odnosu na brisanje prošlosti i rušenje sađašnjosti. Slikar L. Chirico najviše se približio mehaničko-konstruktivističkom shvatanju slikarskih tema. Futurizam je, između ostalog, pokušaj jednog slikarsko-umetničkog mirenja pokreta prostora i vremena. U njemu se odražavaju novi životni osećaji, no bez mogućnosti izazivanja ritmičke uravnoteženosti u izražavanju pokreta.

Ponegde, kao u klasičnoj kompoziciji futurističkog vajara Umberta Boccionia, pokazuje se tesna povezanost kubističkih i futurističkih sagledavanja plastičnih masa na osnovu iste prostorne concepcije (reč je o kompoziciji „Boca razvijena u prostoru“ iz 1911—12. godine).

Ako se futurizam prikazuje kao začetnik onog slikarstva koje se izražava posredstvom udružene kinematografije (pokreta i vremena) i slike štafelaja, onda kubizam već dobija mogućnost šireg razvoja koji je trebalo da mu pribavi — kako se verovalo — žig monumentalnog slikarstva jednog prelaznog perioda. Kubizam u istraživanju prostora već označava borbu između stvarnog i apstraktnog na polju slikarstva i prelaz sa prirodnog na duhovno, sa predmetnog na bespredmetno.

Prelaz sa prirodnog na duhovno, to jest od preslikavanja motiva do slike i predstave, od ograničenog do beskrajnog odvija se u kubizmu ispočetka još na pretežno prirodan način, ali u suštini već revolucionarno, jer se svesno raščlanjavaju prirodni i prostorni oblici predmeta. Tim postupkom kubizam otkriva slučajnost prirodnog uzora. Na osnovu tog otkrića nametnula se kao posledica jedna čisto slikarska umetnost koja ukrućuje forme a boje pretvara u površine. U kubizmu ona se ispoljava samo i posredstvom slikarskih sredstava, uravnoteženim odnosima merila i oblika — površina i boja. Preko tih slikarskih sastava dospeva se do oblikovanja prostora, ali se pri tom gubi opravданost njegovog postojanja u prvočitnom vidu. Slika štafelaja pokazuje sve veću važnost za razvoj boja i prostora, za njihov međusobni odnos kao elementa buduće arhitekture.

Arhitekt Oud je preko kubizma došao do zaključka da: „Bezornamentalna arhitektura zahteva najveću moguću čistotu arhitektonskih kompozicija“. Nadalje Oud navodi: „Potreba za brojem i merama, čistotom, redom i merilom, ponavljanjem, savršenstvom i zaokrugljenosti oblika je organ savremenog života, tehnike, saobraćaja, higijene, svojstvene društvenom uređenju, privrednim prilikama i metodama masovne proizvodnje; svi ovi elementi imaju svoje preteče u kubizmu.“

Uticaj eksperimentalnog slikarskog istraživanja, koji je neposredno oplodio i samu arhitektonsku misao, počinje ustvari tek kubizmom. On ukida perspektivnost renesanse kao sredstva za organizaciju prostora samo po jednom odabranom linearном sistemu. Perspektivnost renesanse je ograničenost u snopu linija razvijenih samo u dva pravca.

Kubizam, pravac u slikarstvu XX veka čiji je glavni predstavnik tragom Cezannovog učenja bio Picasso, naveo je arhitekte na razmišljanje o likovnoj prirodi praelemenata prostora, građevinskim plastikama i masama, matičnom obliku njihovih tela i izražajnoj moći, kao što su prizme, valjci, lopte i polulopte, njihovi prodori i isečci i razni površinski i linearni oblici, te o karakteru zidnog platna u odnosima punog i praznog bojenog i neutralnog i najzad o značaju igre senke i svetla. Razgoličena matična masa svojim izražajnim jezikom, koji se zapažao, nametnula je reviziju iskonske arhitektonske plastike, to jest same arhitektonike i zakona njene kompozicije. S njim se priroda, izražajna snaga i uloga praoiblika, shodno novom materijalu i konstruktivnim mogućnostima — što je od odsudne važnosti — njihovoj uzajamnosti i razigranosti plastika, uveliko menja i to uporedo sa opštim razvojem materijalne i duhovne kulture novih vremena. U trodimenzionalnoj plastici objekata zapaženi su statički i dinamički odnosi arhitektonskih masa i njihova napetost. Izvesno je, prema tome, da je uticaj slikarstva na arhitekturu preko kubizma bio više nego neposredan. Razgoličeno zidno platno nametnuto je arhitektima nove načine njegove obrade, to jest modernu instrumentaciju. I tako se delanje arhitekta usmereno kubistički na traženje nove harmonije i obdelavanje prostorne plastike i njene likovne vrednosti oslanja od tada na logiku i geometrijsku zakonitost osnovnih elemenata. Zgrade zamišljene po kubističkom načinu gledanja na plastičnu pojavu tela, oblika, linija i ravni, dobijale su izgled čvrsto sklopljenih građevinskih organizama.

Osnovne težnje neoplastičnog slikarstva izrazio je teoretičar Th. Doesburg sledećim rečima: „Uravnoteženost arhitektonskih odnosa možemo poimati posredstvom boja. Organizovati boje u harmoničnu celinu ali ne u suštoj dvodimenzionalnoj ravni već u novoj prostorno vremenskoj oblasti, to je zadatok modernog slikara“.

Ovom postavkom izražena je težnja za većim stepenom produhovljenosti i jednostavnosti oblika i boja — najpre u njihovoj primarnoj žarkosti: jasno crveno, plavo, žuto, a zatim u neutralnim tonovima: crno-belih i sivo bojenih površina. Podelu izvesne ravni na bojena polja, a to znači prostorno tumačenje svih slikarsko-plastičnih postavki usmerio je arh. Oud u pravcu arhitektonskog gledanja.

**Purizam** se nadovezuje na kubizam na osnovu postavke da slikovnu kompoziciju treba očistiti od svega onog što nema vid standardizovanosti. Teži ka nekim osnovnim formama koje su već na svoj način savršene. Savršenstvo ovih formi proizlazi pravo iz njihove potpune organizovanosti. Oblik je ukrućeni moment stvaralačkog procesa na putu ka tom savršenstvu. Oblici su pak uslovjeni: konstrukcijom, tehnikom rada i tehnologijom materijala.

Teorija purizma, koja je krenula iz područja slikarstva, zanela je svojim harmonično izdelanim programom sve napredne arhitekte svog doba. Onako usput purizam je izbavio nemačke ekspresioniste iz zagrljaja romantičnog formalističkog zanosa. Estetiku purizma izneli su već 1921. godine Ozenfant i Jeanneret (Le Corbusier) u delu

„Vers une architecture“. U tom delu navedeno je između ostalog i: „Kvalitet umetničkog dela sažet je u kvalitetu njegove konцепције i u ispravnosti ponovnog i konačnog njegovog ispoljavanja. To se ne dešava bez nekog unapred izgrađenog sistema. Svaki sistem mišljenja uslovjava ujedno i odgovarajući sistem izražavanja. Sistem izražavanja je ono što sobom donosi izvestan likovni poredak. Zakonitost koja se pri tome nužno uočava nije ništa drugo no potvrda tog postignutog likovnog poretka“.

„Sagledavanje prirodnog reda stvari i pojava može se smatrati jednim od najvećih užitaka ljudskog duha, a još više svest o sopstvenom učeštu ljudi u sređivanju stvari. Umetnička dela kod ovog sredivočkog posla pričinjavaju se kao rad i red, kao remek-delo ljudskog delanja. Tu dolaze u obzir i primarne boje i oblici“.

Primarne boje i oblici su nosioci određenih osobina koje se mogu smatrati standardnim. Pod standardnim osobinama podrazumevaju se pojave univerzalnog značaja. Preko njih jezik likovnih umetnosti postaje opšte primenljiv i razumljiv. Ali sama primena primarnih pojava još ne može da dovede posmatrača do stepena materijalističkog reda i rada za kojim se teži. Da bi se i to postiglo i u posmatraču probudila neka sekundarna osećajnost, prirodne forme se povezuju sa veštačkim oblicima. Kod izbora ovih formi — prirodnih i veštačkih — merilo je dato postignutim stepenom odabiranja koji u svom razvoju mogu da postignu izvesne pojave. Već u časopisu *L'Esprit nouveau*, br. 4, selekcija se deli na prirodnu i mehaničku. Inače, purizam kao sredstvo, filozofski pojam i naročiti naglasak čistunstva svih motiva postoji već kod Kanta mnogo pre purističke teorije umetnosti.

Puristička slika, dakle, nastaje pročišćavanjem i sklapanjem standardnih formi u jednu celinu. Ona, prema tome, nije nikakva verna kopija predmetnih stvari, već svesna slikovna tvorevina proizvedena na osnovu označenih smernica. Iz stvari i predmeta izvlači njihove bitne organske osobine. Na taj način oni dobijaju svoje likovno opredmećenje ili otelovljenje u svoj svojoj opštosti i nepromenljivosti. Povezujući konstantne i bitne fizičke odlike stvari u jedinstven sistem plastičnih pojava, puristička slika očrtava u istoj meri bojeni, plastični i oblikovni sastav. Kod obradivanja ovog sistema utapa se u proces stvaranja još jedan naročiti kvalitet, rečima jedva izraziv, ono „*neizrecivo*“, što se, prema puristima — nalazi začaireno u lirskom stanju i raspoloženju koje kod umetnika izazivaju pojedine stvari posredstvom njihovog skладa i odnosa prema vasioni. U purističkom stvaralaštvu osećajnost se nalazi u samom slikaru.

Sintaksa purizma sastoji se u primeni konstruktivnih sredstava i opštеваžećih merila u duhu zakona koji vladaju slikovnim prostorom. Svaka slika je celina, jedinstvo. Ona je veštačka tvorevina koja odgovarajućim sredstvima pozajmljuje objektima čitav jedan svet novog gledanja.

Purizam nastojava da primenom primarnih oblika, izvorištem selekcioniranih predmetnih tema i elemenata a uz pomoć sintakse podređene zakonima slikovnog prostora ostvari progresivnu umet-

nost zasnovanu na konstantama plastičnosti. Uz to se lišava konvencionalnosti i teži pre svega za univerzalnim osobinama uma i duha.

Govoreći o promenama koje su izazvali kubizam i istraživanja nadovezana na njega, Le Corbusier u svom delu „*Vers une architecture*“ slikarstvu dodeljuje ogromnu važnost i tvrdi da je ono preteklo sve ostale umetnosti, naročito što se tiče usklađenosti sa svojom epohom. To slikarstvo — po njemu — ne priča više događaje, već pruža posmatranja vredne pojave, koje svakom dobro dolaze posle obavljenog rada. Takvo moderno slikarstvo napušta zidove ili dekorativnost urni i uključuje se u svoj okvir koji je već ispunjen činjenicama; hrani se ustvari njima, zanemarujući figuralno-narativno prikazivanje motiva i događaja.

Umetnički predmeti su na osnovu ovakvog slikarskog posmatranja produženje i sastavni deo jedne vedre i određene prostorije čije rešenje Le Corbusier smatra neophodnim za zdravlje najboljih. „Vi slikari, pobornici umetnosti današnjice, ujedinite sve napore u pravcu obnove radova“ dobacuje Le Corbusier umetnicima: „Vaša će se dela uklopiti u okvir naše epohe, biće dobrodošla i naići na razumevanje kao dela Braquea, de la Fresnayesa, Grisa, Jeannereta, Legera, Ozenfanta, Picassa“.

#### Stvarni odraz ovih pravaca na stvaranje novog arhitektonskog izraza

Postignuća kubističkih, neoplastičkih i purističkih slikarsko-arhitektonskih opita mogu se u praktičnu svrhu sažeti u sledećim rečenicama:

Organizacija primarnih oblika i boja na dvodimenzionalnom platnu omogućila je arhitektima da bolje sagledaju sklop oblika i boja, ne vezujući se kod rešavanja osnova, projekata i modela kao nosilaca njihovih zamisli samo na izvesne i određene tačke posmatranja. Ovim opitim arhitekti su se uvežbavali u novom načinu sagledavanja prostornosti pojava. Osnove kao crtež i ono što se njima može u prostoru zahvatiti menjaju usled toga postepeno i svoj lik. Zadovoljavajući svestrane zahteve funkcionalnosti kao osnovni uslov arhitektovog prilaženja problematici, odnos podele i obrade terena, odnosno terena i objekata, objekata i predela — okolnog pejsaža — zelenila i vodenih površina, dobija se neslućeni sklad jednog novog arhitektonskog reda stvari. Uravnoteženost i usklađenost — nova vrsta prostorne harmonije, te kohezija i dekorativnost ali ostvarena bojenom instrumentacijom motiva i bez izričite težnje za ornamentisanjem — predstavljaju nova postignuća, kao na dobro usklađenoj paleti boja i oblika na slikarskom platnu. Dovođenje u međusobni odnos izgrađene i neizgrađene površine sa svim navedenim motivima urođilo je novim izražajnim sredstvima, pri čemu se — izražavajući se drugim jezikom — menja lik modela, a funkcionalno rešen prostorni zadatok arhitekt pretvara u ornament. Taj ornament u pogledu organizovanosti svog dubinskog plana liči stvarno na dvodimenzionalnu sliku modernog slikara. Umesto mrtvih, ukočenih modela od gipsa, gline i drveta, dolaze kod nji-

hove izrade do primene raznovrsni materijali u nekom novom nadrealističkom nizanju motiva.

Dovoljno je imati u vidu simultano — jednovremeno — prikazivanje obrađenog terena po samoj zemljjišnoj površini sa putevima, travnjacima, cvetnjacima i plastične elemente srednjeg i visokog rastinja nad njim, odnos zelenila i građevina u njihovom prožimanju, boju prirode ili veštačke materije, bojenu ulogu u sklopu njihove plastike kao kompozicije, te odnos pravolinijskih oblika linija, površina i masa u njihovim uravnoteženim odnosima pa da se na ovim novinama uoči preim秉stvo i uloga plusa i minusa, pozitivnog i negativnog, prvog, drugog i trećeg plana kompozicije, i korist od slikarskih opita. Ta bojena prostornost omogućava simultano prožimanje plastičnih elemenata. Zahvaljujući njihovoj funkcionalnoj uravnoteženosti otvaraju se novi vidovi za arhitekturu kome su od tada kod rešavanja problema sve tačke prostora jednakovražne. Suprotno tome dešavalo se kod linearne omeđenih kupastih vidika barokne arhitekture i baroknog urbanizma — vrh kupe u visini posmatračevog oka, baza u ravni predmeta posmatranja — i to samo u odnosu na mali broj tačaka u poređenju sa celokupnim prostorom u kome je arhitekt vajao svoju plastiku. Dubinski plan prostornog rešavanja ne proučava se više samo po uzastopnom aritmetičkom ritmu centralnih perspektiva. To je stvar koja je već daleko prevaziđena i nadmašena novim saznanjima.

Upoređujući osnove modernih arhitektonskih planova sa planovima od pre više decenija ili onim koje izrađuju današnji eklektičari, uočava se razlika u izražajnoj moći starog i novog načina prikazivanja prostora i u samom dometu tog prikazivanja. Simultanošću postavljanja i rešavanja prostornih pojava moderna arhitektura dočarava — kao i tonska muzika — „prostorni ton“ plastičnih elemenata blagodareći baš uticaju slikarstva, za razliku od frontalno postavljenih i zamišljenih površina kao u nekoj plastičnoj ravni, kojoj u muzici kao muzička pojava odgovara samo prosti zvuk.

Pojmovima: vreme, prostor, oblik, bojeno-plastično, treba zbog sagledane sazvučnosti dodati nov pojam „arhitektonski ton“. Nova arhitektura, koja zahvata istovremeno toliko plastičnih elemenata, može uistinu da bude nazvana i „intoniranom arhitekturom prostora“.

#### Razvoj umetničkih pravaca u Rusiji posle oktobarske revolucije

Odnos umetnosti — slikarstva, vajarstva i arhitekture — posle oktobarske revolucije naizmeničan je i promenljiv u pogledu uzajamne uticajnosti. Uticaj u većini slučajeva nije bio neposredan niti se ispoljavao, u godinama zastoja u Rusiji, u zajedničkoj saradnji slikara, vajara i arhitekata na nekoj konkretnoj građevini, već u traženju novih misli i puteva borbom mišljenja.

Uporedno sa osnivanjem arhitektonskih škola u kojima se posle revolucije izučavala problematika arhitekture, razvijao se i pokret predvođen arhitektima, koji su na osnovu dotadašnjih saznanja tražili i u slikarstvu neku vrstu sinteze.

Izvesna saznanja, stečena prema pouzdanosti nekog prethodno obavljenog misaonog procesa u slikarstvu, vršila su uticaj i na susedno polje umetnosti. Do tih saznanja ruski umetnici su došli na osnovu istraživanja u carstvu apstraktnih pojmoveva i predstava. Duškovni saobraćaj uspostavlja se pretakanjem izvesnih i po njihovom mišljenju sagledanih vrednosti iz jedne oblasti umetnosti u drugu. No, u Rusiji najviše se eksperimentisalo u slikarstvu, jer su opiti bili i тамо у овој области уметности zbog dvodimenzionalnog karaktera platna ipak najjeftiniji i kao najpristupačniji predmet privlačne dušovne zabave. Za vršenje opita te vrste u arhitekturi potrebna su zamašna materijalna, radna i organizaciona sredstva kakva se arhitektima nikad ne pružaju. Kao što su rezultati plemenitog kubizma i neoplastike Holandana bili ustvari jasno sagledanje plastičnih oblika praelementa arhitekture i koloristički odnosi zidnog platna — pojave koje su pod istorizujućim ruhom eklektičkog gradičinarstva izgubile svoj značaj — tako je i slikarsko istraživanje u tadašnjoj Rusiji donelo u prvim porevolucionarnim godinama razgoličeno i jasno uočavanje osnovnih oblikovnih vrednosti ne samo plastičnih, već i konstruktivnih pojava. A arhitektura je uistinu plastika razastrta u prostoru. To se tada uočavalo sa nepobitnom sigurnošću.

U svom delu „Russland“ iz 1929. E. Lisickij navodi dva jasna i odvojena slikarska shvatanja i tim shvatanjima odgovarajuće osnovne postavke u toku traženja novih puteva.

„Svet nam je dat kroz vid kao boja“, glasi prva postavka;

„Svet nam je dat kao materijal“, druga je postavka.

Taj isti svet o kome je reč smatran je po obema postavkama ipak kao geometrijski red stvari i pojava. Po prvom shvatanju svet je postavljen u jednom beskrajnom prostoru kao planimetrija boja, dakle racionalni red bojenih geometrijskih obeležja kao odraza čiste spektralne boje. Dalje analiziranje dovelo je pripadnike ovog pravca do potpunog odricanja bojenog spektra, to jest do planimetrijskih figura prikazanih samo crno-belo. Na putu od crno-belo organizovanih površinskih elemenata do stereometrijskog označavanja stvari iščaurila se arhitektonska priroda prapojava i prapoblika i to kao čisto bojena arhitektonika. Takvo je slikarstvo, odnosno slikanje, postalo polazište i za arhitektonsko poimanje pojava u kojima one dobijaju nov vid nekih asimetrijom uravnoteženih volumeni, napregnutih tela i masa dinamične razigranosti i plastične ritmike.

Drugo shvatanje sveta kao materije zahteva više od ovakvog jednostavnog bojenog i oblikovnog promatravanja pojava: njihovo do dirivanje i opipljivost. Čovek, prema pripadnicima ovog pravca, polazi kod izdelavanja oblika od specijalnih osobina materija koje dolaze u obzir od slučaja do slučaja. Vođ ovog pokreta, slikar Tatlin pretpostavlja je da intuitivno i umetničko savladavanje te materije predstavlja put ka izumima. Izumi pak omogućuju umetniku da izdela predmete i objekte na novoj osnovi, nezavisno od racionalno računskih postavki i tehničkih metoda konstruktora koji su uvek čisto racionalne prirode. Tatlin je lično verovao da je ovu svoju tvrdnju u dovoljnoj meri dokazao svojim projektom palate

„Treće internacionale“ iz 1920. godine koji je on izradio bez ikakvog poznavanja tehničko-konstruktivističkih i statičkih uslova i bez racionalnih postupaka konstruktora. Smaralo se da je u pogledu umetničke intuicije dokazao time ispravnost svog shvatanja. Njegov rad je ujedno prvi pokušaj shvatanja neke žamišljene sinteze tehnike i umetnosti. Težnja celokupne nove arhitekture, nagomilavanje volumena i prostorno prožimanje tela spolja i iznutra dolazi ovde — po mišljenju Lisickog — u potpunosti do svog izražaja. To je izdelavanje prastarih oblika, kako se to u starom veku manifestuje na Sargonovoj palati u Dur-Sardukinu, ali ovog puta izraženi posredstvom novog materijala, novim konstruktivnim mogućnostima i svim onim što se u XX veku smatra uopšte novim.

Ovaj rad i svi opiti vršeni materijalom i modelima doneli su u Rusiji na svet krilatcu konstruktivizma. Naredna pokolenja konstruktivista, to jest stručnih arhitekata smatra oko 1930. godine ovaj rad obeju grupu formalističkim, čak i simboličnim. U pogledu apstraktog rada ruskih slikara Lisickij zaključuje: „**Postignuća susednih umetnosti uveliko su doprinela rekonstrukciji naše arhitekture u kojoj je njihov udio bio vrlo važan**“.

Formalisti — taj naziv nema veze sa nestvaralačkim formalizmom — koje je predvodio slikar Maljevič, bili su pripadnici prve postavke o bojenoj supstanci stvari i pojava. Promatraljući svet kao nestvarnu činjenicu stvorili su od njega slikarsku temu bespredmetnih motiva. Asimetrično uravnoteženim volumenima, unutrašnjem naponu međusobno prožimajućih plastičnih masa koje su izražene dinamičnim jezikom i na ritmički način, trebalo je tek pronaći odgovarajuću namenu i nju naknadno ukloniti u predstavu neke zgrade.

Kod ruskog formalizma pozitivno je sagledavanje asimetričnosti prepregnutih i do krajnje dinamičnosti nagomilanih masa, njihova napeta ravnoteža i ritmizacija. Nedostatak je naknadno traženje namene, unutrašnjeg rasporeda i odgovarajuće konstrukcije. Naravno, trud i rad slikara mogli su na ovaj način uroditи plodom tek na osnovu odgovarajuće intervencije ili saradnje samih arhitekata-mislilaca.

#### **Mišljenje nemačkog arhitekte Bruna Tauta**

Nemački arhitekt Bruno Taut u svojoj knjizi „Die neue Baukunst“ iz 1929. godine smatra da slikarstvo i plastika (vajarstvo) i pored sveg teoretisanja ostaju u tišini ateljea i da su slikari i vajari zauzeti samo artističkim problemima forme. Ceni duduše herojski pokušaj Picassa da na konstruktivističkoj podlozi stvori opštu osnovu koja bi sve pokazivala i izražavala, ali mu istovremeno zamera kolebanje od kubizma do klasicizma i od ovog do apstraktog slikanja, jer se time onemogućava stvaranje neke tačnije predstave o tome da li je uopšte potrebno da se slikarstvo uključi u napore koje vrši socijalna zajednica.

Pod uticajem dogmatskih teza s kojima se Taut upoznao za vreme svog rada u Rusiji, čutke prelazi preko činjenice da istraživanja slikarskih problema slikarskim sredstvima mogu ipak da

utiču, u izvesnim slučajevima, na oplođavanje arhitektonske misli bez obzira na kolebanje samih slikara i menjanje pravaca. Govoreći o Le Corbusieru on smatra — sasvim neispravno — njegovom najvećom slabosti što je i slikar i to apstraktog pravca. Usled toga Le Corbusierovi problemi građenja protkani su ateljerskim slikarstvom, čak i oni koje je on inače uzeo iz područja čiste praktične konstrukcije. Razdvajanje ateljea od naroda bio je razlog — navodi Taut — što je Lenin u svoje vreme odstranio apstraktno slikarstvo.

Karakteristično je za ovu fazu razvoja potpuno pogrešan način prilaženja problemima u pogledu uzajamnosti slikarske i arhitektonske misli koja stvarno postoji u dubinama umetničkih istraživanja, te rada u ateljeju i učešća naroda u istraživačkim naporima umetnika u tome kao takvog i pogrešno unošenje socijalnih momenata od strane jednog istaknutog predstavnika moderne nemačke arhitekture. Savremeni zapadni kritičari arhitekture takođe se zanimaju korelativnim odnosom slikarstva i arhitekture.

#### **Zapadni kritičari arhitekture**

Raspravljujući o korelativnom odnosu slikarske i arhitektonske misli, zapadni kritičari arhitekture bi hteli da se služe novim oruđem za merenje duše prema stepenu njenog sudeovanja u procesu stvaralaštva. Kada, međutim, dođe na red da se ispitaju duševni faktori, tada već — po njima — sva pomoćna tehnička sredstva otkazuju. Zato se na tom stepenu zalaganja preporučuju psihička oruđa za merenje duševnosti. U red tih oruđa ubraja se i moderno slikarstvo, koje korača ispred arhitekture. To su oni moderni kritičari koji veruju da duhovni momenti u toku istraživanja igraju veću ulogu od ostalih ne samo kod društvenog uređenja, nego i kod novog načina građenja. U svakom slučaju radi se o krajnostima mišljenja suprotnih jedni drugima.

Da bi se izmerila dubina duše, inostranstvo Zapada savetuje arhitektima da se posluže preimstvima modernog slikarstva i vajarstva. Ukazuje na izvesne navode velikih modernih arhitekata-mislilaca na koje se arhitekti pozivaju da bi uzeli učešća u samom razvoju umetnosti. „Posećujte izložbe modernih slikara i onda kada ste protivno raspoloženi“, vele oni. „Vaša podsvest će primiti od slika više podstrelka za budućnost nego hiljadu izvedenih građevina, koje ipak pokazuju samo ono što je već postignuto a ne ono što ima tek da se izvrši. Upućeni će pokazati drugima kako se obazrivo i pijući može doći u bliskoj budućnosti do predstave o izmenjenom načinu zidanja. Samo jedno se ne može, a to je da se pronađe recept za stvaranje lepe arhitekture.“

#### **Uloga CIAM-a u raščišćavanju problema**

Pobornici savremene arhitekture okupljeni u CIAM (Congrès Internationaux d'architecture moderne) već smatraju da je za zapadno-evropsku kulturnu arenu i razvoj pitanja o korelativnom odnosu i saradnji umetnosti sazrela stvar. Tu saradnju propovedaju na osnovu jedinstva plastičnih umetnosti — arhitekture, vajarstva

i slikarstva — jedinstvo koje može da dovede do poimanja novih izražajnih oblika. Tako je bar proglašeno i ponovo usvojeno prilikom VI kongresa CIAM-a održanog u Bridgwateru 1947. godine.

Na stranu čisto ideočki karakter ove spekulativnosti, jedno je izvesno, a to je da se mnogi arhitekti bave i posvećuju sve svoje slobodno vreme ili jedan njegov deo ništavnim stvarima. Zašto ne bi mogli da se bliže pozabave pitanjima i ostalih umetnosti, ciljevima i opitima slikarstva, naročito u ispitivačkom smislu i razvijanju teze o korelaciji slikarstva i arhitekture, koja predstavlja vid jedne konkretnе činjenice? Zašto ne bi u smislu te konkretnе činjenice moglo i ma koje dobro organizovano društvo da, oslanjajući se na raspoložive viškove moderne privrede, podnese na svojim leđima istraživački rad šake umetnika? Zašto strahovati od apstraktne umetnosti ako nju provode ozbiljni ljudi za svoj račun i na svoju odgovornost. Strah koji bi se mogao tumačiti kao znak naše sopstvene slabosti. Čovek bez darovitosti i odanosti isto je tako beznačajan slikar u svetu realnih predmeta kao i u apstraktnom slikarstvu.

Kao produženje ranije debate o pitanju sinteze glavnih umetnosti vođene u Parizu, na kongresu CIAM-a u Bergamu 1949. godine izrađen je upitnik koji glasi:

1. Šta mislite o ulozi umetnosti — slikarstva i vajarstva u oblasti arhitekture?
  - a. Treba li da se ona ograniči na funkciju dekorativnog značaja?
  - b. Da li je uloga umetnosti da simbolično, u vidu neke sažete forme izrazi duh koji može da oživotvori arhitektonsku realizaciju?
2. Da li je moguće sagledati danas, za početak, jedan „teamwork“ među arhitektima, vajarima i slikarima, koji bi vodio njihovoj jačoj povezanosti?
3. Ako je mogućno neko stvaralaštvo u zajednici među arhitektima, slikarima i vajarima, na koji bi se način zajednički rad mogao najbolje podesiti?
  - a. Da li je potrebno da ona posreduje od samog početka da bi se duhovni i emocionalni potencijal arhitekture pojačao?
  - b. Treba li da arhitekt svoj projekt dovrši pre nego što bi se obratio slikaru ili vajaru kao što je bio slučaj kod nazadne arhitekture XIX veka?
  - c. Verujete li da inicijativu kod nekih projekata treba ustupiti pre vajaru ili slikaru nego arhitektu?
  - d. Imate li kakav predlog kako da se razlika u radu obeleži prema potrebi specijalnog građenja (društvene zgrade, pozorišta, muzeji, stambene vile itd.)?
4. Može li se ostvariti rad u zajednici pre nego što se korenito izmeni individualni mentalitet pojedinaca (egocentrični specijalisti, sujetni i protivnici anonimnosti, trpeljivosti i obzira prema drugom)?
5. Da li se rad u zajednici može ostvarivati ako se nipođaštavaju iskoniske snage pojedinaca?
6. Šta vi očekujete za slučaj da se ostvari nova sinteza umetnosti između arhitekata, slikara i vajara i kakvo iskustvo ili predlog imate da saopštite u pogledu primene slikarstva i vajarstva u oblasti čiste arhitekture, arhitekture predela i urbanizma?

## ŠTA JE U STVARI ARHITEKTURA

**Tehnika, umetnost, misao — najprisniji subjekt, najzbiljski objekt**

Iskustvo se stiče proučavanjem događaja u prošlosti i njihovih struktura. Trud skopčan s tim nagrađuje valjanog trudbenika predstavom i stalnim prisustvom **iskustvenog autoriteta**. **Prošlost**: u svim vremenima arhitektura je, bez ikakvog zavaravanja, bila ono što jeste i arhitekti ono što u stvari jesu pod različitim uslovima pojedinih društvenih poredaka. Uloga i domet arhitekture drugačiji su u službi robovlasičkog sistema, pod istočnjačkim tiranijama i pretklasičnog starog veka, u klasičnom starom veku, u Vizantijskom carstvu, drugačiji pod surovim feudalizmom srednjeg veka ili u pofeudalističkoj eri novog veka. Sve do ere strojeva materijalni činoci su bili skoro istovetni. Arhitektova zaokupljenost nije se menjala znatnije od prastarih vremena već se samo prilagođavala izvesnim duhovnim kretanjima ljudske socijalne i ekonomske misli. Skladno izgrađivanje arhitektove ličnosti bilo je jasnije usmereno samim spoljnim autoritetima iz kruga naredbodavaca kojima su oni od pamтивeka služili. To su vekovi uglavnom statički određenih veličina.

Preokret nastaje uvođenjem mašinske industrijalizacije, naglim usponom prirodnih i ostalih nauka, smenom društvenih poredaka, nastupom novih životnih potreba i zadataka; opštom dinamičnošću svega delanja i misli; izmenjenom slikom sveta.

Lična zaokupljenost arhitektova takođe se menja: sve veći domet, širina i dubina delatnosti, nebrojeno mnoštvo unutrašnjih i spoljnih sila, iznalaženje novih međusobnih odnosa stvari, ljudi i pojava — relacije i korelacije — novi etički vidici i ograničenja, utvrđivanje starih i novih preodređivanjem prethodnih. Nastupa razdoblje dinamičkih veličina.

**Sadašnjost**: iznalaženje i vajanje odgovarajuće arhitektonske misli, njeno odgajivanje i presađivanje u krilo društvene zajednice na najdemokratičnijoj osnovi predstavljaju zadatak dana u duhu i znaku već napred navedenih okolnosti.

S obzirom na činjenicu što je opredmećena arhitektura odraz društvene stvarnosti i slike sveta današnjice, njena misao se prikuplja, njena struktura se izdelava i hrani iz svih oblasti napredne ljudske delatnosti. Ova struktura sa pripadajućim ispunskim sadržajem je potencijalni vid svih predstava o uređenju prostora. Stav-

ljanjem u pogon tih potencijalnih sila vajaju se teorije i praksa velike arhitektonske misli današnjice, veće od bilo koje u bilo kojoj prošloj epohi.

Za razliku od ovog duhovnog kretanja: materijali su tek potencijalne forme kao i svi ostali „nadmaterijali“ današnjice. Njihovim obdelavanjem u određeni prostorni poredak nastaju fizički opredmećeni, stvarni oblici građevina, prava arhitektonika prostora, najzbiljski objekt. Istorija arhitekture je i u tom pogledu iskustveni autoritet. Problem uređenja prostora ne počinje tek od juče kao problem. Iskustveni autoritet iskovani iz povesti arhitekture govori ujedno o tom da je arhitektura za arhitekte, bez mita i metafizike, „večni autoritet“.

#### **Sa stanovišta misaonosti: filozofski autoritet**

Do izvesne mere skromnosti svi su navedeni stavovi prožeti težnjom ka misaonosti. Razume se, arhitekti nisu filozofi, ali zbog prirode arhitekture oni ponekad postaju prigodni mislioci. Kod razmatranja stručnih problema služe se uobičajenom logikom ljudi od razbora (racionaliste). Celovita, integralno organska — arhitektura već stavlja pred njih veće zahteve: gvozdenu logiku i delotvornu moć rasudivanja. Logika je struktura mudrog mišljenja odnosno put ka mudrosti, bar tako se tvrdi. Naravno, bilo bi oviše zahtevati od arhitekata i mudrost čistu kao suza, ali nije na odmet očekivati od njih svestranu duhovnu uviđavnost. Novo vreme otvara nove vidike. Sada arhitekti primenjuju odgovarajući stepen unutrašnjeg „duhovnog modula“ ukoliko ga ima, u svem svom delanju a ne samo u projektovanju, i to u ime one svestrane duhovne uviđavnosti. Ovde nije reč o primeni modularnih sistema spolja, već o jednom duhovnom razmerniku za istinsko odmeravanje sveg onog: „za čoveka“. U pogledu ovog viška znanja i umenja iznad stručnosti Wright se slaže sa Vitruvijem, iako ove velikane dele dva tisućleća. I emocionalnost je skopčana sa ulogom ovog unutrašnjeg razmernika svih stvari čovekovih; osećajnost se ne protivi razumu — kod harmoničnog bića — a emotivnost mudrosti. Saznavanje novih činilaca svih vrsta, otkrivanje novih potencijalnih naslaga, bilo fizičkih ili duhovnih, uočavanje novih sadržaja na osnovu njih, iznalaženje novih zakonitosti, njihova obrada kao i stvaranje ovih kao pretfabrikata u međusobne odnose, utvrđivanje novih mogućnosti za njihovo stapanje u organske sklopove zaseže u arhitektovu misaonu delatnost. Sve ostalo ispod ovog ulazi u oblast čiste struke, koja je i sama po sebi vrednost.

Praćenje dinamičnog razvoja sveopšte ljudske misli, njeno pre-sađivanje u rasadnik arhitekture u meri koja joj odgovara i jačanje njenog potencijalnog napona u prostorno vremenskom smislu predstavlja ujedno i put za samoizgrađivanje sopstvene stvaralačke ličnosti.

Čovek jedinka može biti nadaren za arhitekturu, bar tako se tvrdi, ali se celovit arhitekt kali misaonim poniranjem u rad; u to može verovati svaki mlađi čovek. Darovitost nije ništa drugo do obaveza da se ona pomno neguje, razvija i usavršava.

#### **Rukovet misli iz riznice arhitekture**

**Wright:** Filozofija je za arhitektov duh ono što i očni vid za njegove korake. Primeni li se pojам genija i na njega, onda se jednostavno označava čovek koji shvata ono što drugi tek naslučuju. Pjesnik, umetnik ili arhitekt neophodno razumeju to u ovom smislu“.

**Corbusier:** „Idejama treba trideset godina da budu prihvaćene, pedeset godina da se ostvare u praksi. Pomoću svakidašnjih udaraca nogom, strašne tvrdoglavosti, nepokolebljivog i potpunog samoodričanja izboriće pobedu. Ali njome će se okoristiti drugi i to je tako u redu“.

**Van der Rohe:** „Struktura civilizacije nije prosta, ako se uzme da ima svoje žile istovremeno u prošlosti, u sadašnjosti i u delu budućnosti. Teško je nju predodrediti i razumeti. Ono što se događalo u prošlosti to se više ne može menjati, a i sadašnjost moramo prihvati rešavajući po nuždi njene probleme. Ali budućnost stoji pred nama otvorena u prilog stvaralačke misli i dela.“

**Gropius:** „Pored osnovne odlike dobrog arhitekte: vladanja prostornim oblikovanjem i tehnikom, potrebno je i treće, pogotovu danas, a to je sposobnost da se vidljivi svet obuhvati i posmatra kao organska celina u kojoj su svi delovi svrstani u međusobne odnose. Gledajući rastrganu okolinu, današnjem arhitekti se neminovno nameće pitanje: postoji li važniji cilj od znanja i iskustva koja bi ga sakupljena sposobila da preuzme vođstvo u oblikovanju materijalnog sveta“.

#### **Sa stanovišta ispravnih odnosa — etički autoritet**

Između svih tih autoriteta: večnog, unutrašnjeg, socijalnog, spoljnog i misaonog postoji međusobni odnos, zanimljiva i osetljiva uzajamnost: etički autoritet, odlučujući za postajanje jedne nacionalne škole, za stvaranje stila epoce.

Etički autoritet je nepisani arhitektov zakonik. Reč je o arhitekti zaslužnom tog imena, o moralu stvaraoca, njegovom najstrožem „alter ego“. Arhitektov moral je čojstvo čitavog njegovog bića; po njemu se on upravlja — posebna etička kibernetika. Isključeno je svako odsustvo morala, svakog „alter ega“. Kakav je čovek-jedinka takvo je i njegovo stvaralaštvo, takav je njegov rukopis, njegov odnos prema arhitekturi. Moralni lik je portret unutrašnjeg autoriteta. U životnim razmerama i u opsegu kolektiva moral dobija veličinu etike. Veličinu te nauke o moralu razaraju: licemerstvo, puzavaštvo i neposredna praktična darovitost iz prve ruke: nadriarhitektura.

Moral stvaralaštva nije celishodno odvajati od društvenog morala; on se u svakoj zajednici kali samo uz puno razumevanje za stvar arhitekture i ulogu arhitekata koji nju predstavljaju. Odnos je uzajaman. Postavi li se pitanje neke vrste nacionalno-regionalne škole sa osobenostima savremene arhitekture, onda taj odnos morala pogotovu predstavlja ništa manje važnu okolnost. Jedna od osnovnih crta je otisak moralnog spektruma na pročelju nacionalne škole, što u igri boja nije ništa drugo do potpuna prožetost etičkim obzi-

rima kako arhitekata tako i društvene zajednice. Za sada se iz ovog ne izvlači krajnji zaključak.

Kao pripadnik raznih vidova društvenih formacija arhitekt je vekovima snosio punu odgovornost — po neki put i svojom životom glavom — za svoje fizičko i duhovno delanje pred onima kojima je darivao svoje stvaralačke usluge. Arhitekt današnjice odgovoran je pred licem društva pojedinačno, a arhitekti skupno. Samim tim, međutim, arhitektura još nije rešena niti se rešava. Nije nezanimljivo pitanje: da li je socijalističko društvo u svojoj težnji uočilo konstruktivnu ulogu arhitekture u punoj meri i da li uopšte postavlja na nivo etike ulogu stvaralačkog morala obojenog novim tonskim prelivima.

Mnogostruka odgovornost arhitektova je u uzajamnosti sa stavovima zajednice i njene prakse u oblasti prostornog stvaralaštva. Kakvo je društvo takva je u svakom pogledu pa i u moralnom njegova arhitektura.

Za istorijsko ispunjenje uloge arhitekture moralno je odgovorno društvo — kome, kako i kada? arhitekti uvek: pred samim sobom pred svetlim licem arhitekture, pred društvom, pred uspomenom na mrtve neimare i pred budućim pokolenjima.



Ovom problemu, ne više aktuelnom kao u razdoblju između 1930—40. godine, treba prići sa raznih stanovišta a ne samo sa umetničkog.

Sa stanovišta same arhitekture, njenog urođenog sadržaja u odnosu na tehniku, na umetnost i misaonost, polazeći od nje same, dakle od pitanja šta je arhitektura sama za sebe i po sebi, od njenih unutrašnjih činilaca; arhitektura kao subjekt.

Sa stanovišta samih arhitekata koji nju predstavljaju i neguju stručno, osećajno i misaono, stvaralački u svakom pogledu.

Sa stanovišta društvene zajednice, upravnih i komunalnih vlasti, sa stanovišta svakovrsnih investitora i naredbodavaca; sa stanovišta društvene korisnosti služeći se arhitekturom kao potencijalnim oruđem; sa stanovišta zaštitnika uloge arhitekture i njene misli, njenog unapređenja u praksi; sa stanovišta zakonodavca; arhitektura kao objekt u najširem smislu te reči.

#### **Sa gledišta same arhitekture**

Zavladalo je gledište kod većine misaonih ljudi da umetnost cveta u pojedinim kulturnim epohama razmahom privredne snage zajednice. Tek stečeno bogatstvo omogućava — po njima — zaštitu kako nad umetnostima tako i nad umetnicima. Ovo stanovište, međutim, ne odgovara pravom smislu umetnosti a još manje odgovara biću i ulozi arhitekture i arhitekata. Arhitektura je prožeta i umetnošću; izražena svim svojim komponentama, ona i nju pred-

stavlja; ona je pramjaka svih umetnosti, to je izvesno. Ali bez obzira na stepen materijalne kulture i na pogonsku snagu privrednog mehanizma, prostor se na svoj način uvek uređuje u svim svojim vidovima zavisno od datih mogućnosti. Te mogućnosti svojim kvalitetom unapređuje arhitektura. Konkretnom projektovanju prethodi dugoročno poniranje u samu bit arhitekture (večni autoritet).

Težnja je pri tome: da se što pre postigne prelaz sa nižeg stepena na viši. Sredstvo je za postizanje svrhe: prostorno stvaralaštvo, odnosno kvalitet arhitekture, hortikultura, urbanizma i regionalnog planiranja. Gradi se uvek a ne samo onda kada se pliva u razvodnjnim slojevima stečenog bogatstva. Nijedan ekonomski poduhvat se ne može zamisliti kao investicija i tehničko pregnuće a da se ne gradi. Kvalitet je presudan činilac da bi građevine bile dobre, predobре, izvrsne i savršene. Nedostatak i odsustvo kvaliteta — tog prisnog čoštva arhitekture — dejstvuje pod uslovima siromaštva zadržavajući i opterećujući dalji razvitak. Izgradnja materijalne i duhovne kulture je put od kvaliteta do kvaliteta, od dobrog do boljeg. Gradnja ma koje vrste i ma gde ostvarena postaje arhitektura i kvalitetni doprinos tek na ovom stepenu koji arhitekturu čini arhitekturom, a graditelja arhitektom.

Prema tome: uloga ispravnog građenja i kvalitetno trezvene arhitekture uopšte najvažnija je baš u pripremnoj epohi. Na nižim stepenima privrednog i društvenog uzdizanja, materijalne i duhovne kulture ona ima presudniji značaj nego u razdoblju punog privrednog razmaha i uljuljkajućeg blagostanja, koje pre ili posle sobom donosi:

Nerazborito razmetanje bogatstvom; izopačenje ukusa i osnovnih ciljeva arhitekture; izvitoperenje pojmove o pravoj biti arhitekture; izobličenje lika arhitekte; omalovažavanje svih unutrašnjih i spoljnih autoriteta arhitekture.

Da li je arhitektura tehnika ili umetnost? Pitanje je u suštini i s obzirom na komponente arhitekture rešeno kroz žestoke rasprevođene u razdoblju posle prvog svetskog rata a koje su utvrđile: da je arhitektura celovit pojam; i da je kao pojava jedinstvena, nedejiva; njenoj celovitosti doprinosi i umetnost; svako anatomsко razglabljane na njene komponente uvodi u arhitekturu podvojenost pojmove i razornu razjedinjenost.

Glavne komponente arhitekture jesu:

Područje tehnike kao derivata nauke; područje vantehničkih disciplina; područje umetnosti (kao iracionalno); područje misaonosti.

Teorijski: sve četiri komponente kao podjednako glavne u arhitekturi organski su srasle u jedno klupko. Njihov odnos je zavisan od sposobnosti arhitekata da se pozabave „igrom uobrazilje i razuma“ (po Kantu) ili da dozvole da ta igra vitla njima. Organska spojenost komponenti i zbijenost ovog klupka ne zavisi od veličine građevina: „veliko može biti u malom a maleno u velikom“, — Wrightovo je učenje.

Stvar kvaliteta stoji ovako: od organski prisne prožetosti tehničkim, vantehničkim, umetničkim i misaonim sadržajem i odlikama zavisi trezvenost arhitekture. Ove komponente imaju svojstvo neophodnih uslova kao užih i svojstvo uslova mnogo širih, ukoliko je reč o unapredenu privredu, socijalnom svrstavanju, materijalnom i kulturnom uzdizanju neke šire ljudske zajednice.

Pitanje da li je arhitektura tehnika ili umetnost pripada prošlosti; ima svoju povest u proteklom periodu u kome je podvojenost ličnosti, shvatanja i kulture — u antidijalektičkom smislu — bio glavni razlog neučestvovanja javnosti u toj raspri, ili pak autorativnog mešanja u nju. Arhitektura nije samo umetnost. Sa tom i samom takvom temom ona neće nikad sebi prokrčiti put do potpunog priznanja.

Znači, arhitektura ima, u krugu ljudske delatnosti, celinsku funkciju i posebnu kategoriju njoj svojstvenu, veoma složenu, sklupčanu u neko neraskidivo blokovsko jedinjenje. Složen sadržaj arhitekture — ma bio on i prekomerno složen — pretvara se neprekidnom i uzastopnom homogenizacijom u jedinstvenu materiju; onako sjedinjena i istorodna postaje ona potencijalno oruđe za svakog kome je istinski stalo do arhitekture.

Može se poverovati: da arhitektura uprkos svojoj složenosti u glavama jednoga Le Corbusiera jednoga Wrighta, jednoga Gropiusa predstavlja jedinstvenu materiju koja iz njih izlazi kao istorodna — homogenizovana stvaralačkim postupcima i integrirajućim zahvatima, ukoliko je reč o samoizgrađivanju ličnosti. Ta istorodna materija je potencijalni vid onog što je arhitekturom moguće načiniti kako u duhovnom tako i u fizičkom delanju ljudi. Kako ko hoće i želi.

#### **Sa gledišta samih arhitekata (unutrašnji autoritet)**

Arhitektura je za arhitekte subjekt. Ispunjavanje arhitekture potencijalnim naponom u stilu epohe stvar je samih arhitekata; time ona postaje odgovarajući društveni instrument, društveni objekt. Zaduženi ovim zadatkom oni u neku ruku idu ispred društva. Razmatranje ovakve uloge arhitekture vodi do predstave: kakav treba da bude lik savremenog arhitekte. Preko ovog pitanja dolazi se do pretpostavke:

kako se vaja lik savremenog arhitekte; i —

kako izgledaju i na šta liče izvajani likovi savremenih arhitekata.

Arhitektov lik se vaja dletom sopstvene volje, u prvom redu same ličnosti i pod neizbežnim uticajem sredine. Sopstvena volja i privrženost ideji vodi ga svesnom ovladavanju glavnih komponenti arhitekture, kako racionalnih, iracionalnih, imaginarnih i misaonih, o kojima je bilo pomena u prethodnom poglavlju. Glavne komponente imaju bezbroj svojih podređenih činilaca, ništa manje važnih. Ovladavanje svim ovim iziskuje teoretski i praktično postojan rad usmeren ka uspešnom samoizgrađivanju. Pored pisanih zakona racionalnih faktora i nepisanih zakona umetnosti, arhitekti se nameće

teleološko usmeravanje svog ličnog delanja, posebna kibernetika, da bi postigao određeni cilj: izraziti profil svog sopstvenog lica. U toku svog životnog delanja i zaokupljenosti, a to je isto što i vajanje sopstvenog lika, naravno, odlučujuću ulogu igra etički moment koji je na savremenom kantaru istinskih vrednosti pokazatelj i brojač:

arhitektove ličnosti i arhitekture; između večnog i unutrašnjeg autoriteta, arhitekture kao potencijalnog instrumenta i društvene zajednice; između unutrašnjeg i socijalnog autoriteta.

#### **Sa stanovišta društvene zajednice (socijalni autoritet)**

Da li arhitektura u svesti društvene zajednice postoji ili ne postoji, da li je sadržana i u odlukama upravnih i komunalnih vlasti i raznih investitora, od tih činjenica upravo zavisi: u kojoj meri je ona u odgovarajućoj društvenoj sredini postojala, postoji li i da li će uopšte postojati i u kom obliku. Arhitektura je subjekt za arhitekte; za zajednicu objekt u vidu moćnog strateško-potencijalnog instrumenta. Nije to ništa preterano. Služiti se njome samoživa je društvena pragmatika. Kao sa bilo kojim instrumentom i sa arhitekturom se može postupati: krajnje diletantski, vulgarno, neznačajki, nerazumno, svojevoljno, loše usmereno, što sve ne bi trebalo da bude, ili pak suprotno tome, ispravno, mudro, uviđavno do stepena političke virtuoznosti. Poželjno je ovo drugo. Ne bi se grešilo ni u čemu; to je stvar društvene svesti, društvene volje, ciljeva društva, odlika i vrlina. Jačanje arhitekture i njene snage kao potencijalnog instrumenta po svoj prilici je politički zadatak. Takva se vrlina ne stiče ni prosti ni jednostavno a nije ni nedostizna, jer iziskuje:

napredno i stvaralačko zakonodavstvo u oblasti projektovanja i izvođenja građevina svih vrsta, od prvobitnog programa do krajnjih obračuna; zakonodavstvo lišeno birokratskih, nestvaralačkih i samoživih propisa, zahvata, okova i ograničenja; tom i takvom zakonodavstvu odgovarajuću organizaciju naučnih instituta, tehničke službe i građevinske inspekcije; prečišćeno gledište o funkciji i suštini arhitekture u odnosu na privredno, duhovno i materijalno uzdizanje zajednice; celishodnu mrežu industrije građevinskog materijala; delotvornu kreditnu politiku u smislu blagorodnog učestvovanja banaka. Problem se prema tome, krije u stvaranju dobro podešenog instrumenta, u ovom slučaju arhitekture, zavisne od navedenih uslova.

I još jednom: arhitektura je stvar sredine pa tek onda i arhitekata. Oni su samo dužni da omoguće društvenoj zajednici stavljanje u pogon svih snaga da bi se na ovom polju postigla uravnotežena igra individualnih, skupnih i masovnih sila kao socijalnog autoriteta.

## ŠTA JE URBANIZAM

### Najprisniji subjekt, najvarljiviji objekt

Da li urbanizam i arhitektura predstavljaju jedinstvenu vrstu stvaralaštva ili pak dve zasebne vrste pitanje je koje ni samim stručnim ljudima nije uvek jasno. Jedni vide suštinsku razliku između ova dva vida prostorne delatnosti, drugi, suprotno tome, ističu njihovo jedinstvo.

#### Zasebnost arhitekture i urbanizma

Arhitektura je najprisniji subjekt i najzbiljski objekt, jedinstvo subjekt-objekta. Urbanizam je najprisniji subjekt ali i najvarljiviji objekt; ta varljivost ugrožava jedinstvo subjekt-objekta. Varljivost urbanizma kao objekta proističe iz uslovjenosti i zavisnosti njegovog sadržaja od vremena, njegovog suštinskog uticaja na stvaralački rad planera i opštu urbanističku svest. Za dinamički pokrenuta vremena kojima su podvrgnute sadašnjica i sutrašnjica to je naročito važno. Arhitektura, njen sadržaj i problem svode se na ostvarenje jednog objekta u datom prostoru i vremenu, tehnikom, umetnošću i misaonošću. Dva objekta, međutim, nagoveštavaju nešto više: rasprostranjenost u prostorno-vremenskom smislu kako sadržaja tako i njegovog doživljavanja. Ova činjenica otvara put shvatanju urbanističke misli u ovom smislu:

Rešavanje svakog od ova dva objekta izaziva neminovno i problem njihovog međusobnog odnosa. Nastaju dodirne tačke u funkcionalnom, plastičnom, površinskom i dubinskom smislu zahvaćenog prostora. Daljim porastom broja objekata i slobodnog prostora između njih (od zaselaka do mnogoljudnih gradova) nameće se rešavanje svih ljudskih potreba kako dokučivih tako i onih tek prepostavljenih. Jer urbanizam u pogledu dalje perspektive samo je račun verovatnoće ali bez matematičke tačnosti. Otuda je njegova varljivost, varljivost postajanja na ovom širokom poprištu ljudskog života. Sadržaj izložen uticaju promenljivih faktora dobija neodređene razmere i pored odstranjenja svega prevaziđenog. Arhitektura je postojanje, urbanizam postajanje odnosno nastajanje, vremenski kontinuitet u oba pravca. Promenljivi tokovi postajanja ostvaruju nove ideje; spoljni i unutrašnji otpor njihovom izražavanju i provođenju u život redovno je vrlo snažan.

#### Podeljenost funkcija i njihovo objedinjenje

Objedinjenju podeljenih funkcija po specijalnostima u vrtlogu pripremnih radova prethode: prostorno-vremensko poniranje u prirodu postavljenog zadatka, prostorno-vremensko rasuđivanje o svim faktorima životne igre i njihove promenljivosti, prostorno-vremensko usklađivanje svih postupaka, otkrivanje istovremenih postupaka i njihovo stapanje u veliku reku, konstruisanje isključivo fleksibilnih struktura, ulaženje u sve pore materijalnog i duhovnog sveta, ukratko sagledavanje sadržaja u celokupnom njegovom obimu.

U tom objedinjenju krije se dirigentsko svojstvo **urbanističkog planera**, glavne ličnosti u oblasti prostornog planiranja („homo spatiosus“).

Dobro utvrđeni pripremni radovi omogućavaju: prostorno-vremensko planiranje i prostorno-vremensko projektovanje čiji je krajnji fizički vid: **obiman urbanistički elaborat**. On će stručnim ljudima i svim praktičnim korisnicima omogućiti prostorno-vremenski uvid u sve njegove delove i pružiti pregled celine. Inače će predstavljati bezvredni birokratski materijal.

Stvarno i u uobičajenom smislu reči urbanizam znači uređenje ljudskih naselja. Kao ljudska radinost zasniva se na stvaralačkoj zaokupljenosti šireg kruga ljudi. Smatra li se da je stvaranje, uređenje i proširenje naselja neka vrsta rata u miru onda taj krug ljudi predstavlja i funkcioniše kao rukovodeći štab. Bar tako bi trebalo da bude. Ali ne formalno i birokratski — već tvorački, delotvorno. Odgovornost u takvom ratu nezamišljiva je bez poverenja u planere i prenošenje moći i autoriteta na njih.

Glavni planer na čelu štaba koristi, u neprekidnom procesu sjedinjavanja raznih funkcija, sva svojstva duha i tela kao i svaki dirigent simfonijskog orkestra.

I pored sve svoje složenosti, koja svojom prostornošću i vremenskim proticanjem daleko nadmašuje pojedinačne probleme arhitekture, urbanizam se preko tog štaba kao odgovarajućeg organa obraća najširim slojevima građana. Urbanističko planiranje je projekcija promenljivih i konstantnih faktora okoline, živog i neživog sveta. Ostvarena urbanistička osnova je projekcija utvrđenih faktora u jednom isečku vremena. Arhitektonski objekt je samo jedan **prostorno-vremenski isečak tog isečka**. Samim tim izvedena urbanistička osnova je otisak događanja u životu zajednice. Urbanistički sklopovi su konzervirani delovi života. Proučavanje fizičkih, fizikalnih, bioloških, socijalnih, ekonomskih i duhovnih datosti okoline, njihovo kretanje, predviđanje novih zahvata i zakona daljeg razvitka kao i pregnuća ljudskog duha uzimajući u obzir i ostvarenje mnogostrukе celovitosti u jedinstvenoj strukturi, svrha je urbanističkih osnova.

Urbanizam je zajedničko sastajalište u kome se postiže međusobno razumevanje svih specijalnosti; u njega se uliva život, kroz njega on struji, u njemu ostavlja tragove smena pokolenja, proizvodnja i potrošnja materijalnih i životnih energija. Savlađujući sa više ili manje uspeha proces objedinjavanja svih funkcija i otpor koji mu postavljaju mnogobrojne izdvojene specijalnosti — tu dolazi u obzir i samovolja arhitekata — kao i živi problemi života, urbanistička nauka gradi jedinstvenu strukturu sadašnjosti, budućnosti i dela prošlosti, kada je reč o preuređenju i proširenju postojećih ljudskih naselja. On je najdruštvenija disciplina. Gradovi su repери — planske izrasline — na pokožici zemljine lopte. U njima pod nadprtiskom ključa život, produžujući u velikom ritmu stari i postojeći. Urbanistička nauka predstavlja se u svim vidovima a radi osvajanja što većih područja za stvarne potrebe ljudi u njihovoj težnji za prostorno-vremenskim poretkom.

### Jedinstvenost arhitekture i urbanizma

Pripadnici ovog stanovišta su arhitekti, odnosno njihov deo. Jedan deo tog dela ne bavi se uopšte urbanizmom ili samo površno, na onom nivou na kome urbanizam još ne otkriva svu složenost svog sadržaja, težinu planiranja i projektovanja, osobenost urbanističkog mišljenja, ovremenjenu prostornost, svu promenljivost i varljivost svog bića.

Teorija jedinstvenosti zasniva se na prividnoj sličnosti ove vrste prostornog stvaralaštva, na plastičnom vajanju i oblikovanju kako pojedinih objekata tako i čitavih sklopova zgrada i urbanističkih celina. Prema njoj arhitektura je sve što ljudskom radu svesno daje oblike, počev od egipatskih piramida do dečjih kolica, od gradskih celina do pepeljare i pletene košare.

Do ovako sagledanog jedinstva arhitekture i urbanizma dospeva se prilaženjem njihovim fenomenima spolja a ne iznutra. Razlika je, međutim, u njihovoj suštini a ne u spoljašnosti. Nju najbolje oseća onaj koji je ujedno i urbanista i arhitekta. Po prezauzetosti svog uma i angažovanosti svog živčanog sistema, on najbolje oseća kada dejstvuje kao arhitekt a kada kao urbanist. I najzad, urbanizam kao širi obim utapa u sebe i arhitekturu, a ne obratno. Arhitekt samim tim još nije i urbanist a urbanist nije celovit stvaralac ako nije i arhitekt. I u ovom pogledu se provlači kroz urbanizam jedna **crta njegove varljivosti**.

Pozornica urbanističkog delanja je trodelna; raspoređena je u vazdušnim slojevima zemljinog omotača, na površini zemlje i ispod nje. Glavni deo te trodelne pozornice zasada predstavlja površina zemlje; na njoj se uglavnom odvija život. Shodno raspoređenosti te pozornice u prostoru uređenje gradova sastoji se od vazdušnog, površinskog i podzemnog urbanizma. Sva tri vida urbanizma su nedeljivo povezana. **Vazdušni urbanizam** rešava i ispituje meteorološke uslovjenosti položaja, od makroklimatskih do mikroklimatskih pojava, njihove zakonitosti i zakone cikličkih proticanja. Vodi računa o linijama letenja, manevarskim područjima civilnog, vojnog i sportskog vazduhoplovstva. Vazdušne linije sačinjavaju apstraktну vazdušnu mrežu ostvarljivu trenutnim letovima. **Površinski urbanizam** određuje položaj infrastrukture vazduhoplovstva vezanog za tle, geografsko-geofizičke uslovjenosti položaja itd.; proučava neizgrađen prostor, njegovu podesnost i vrednost za razne urbane svrhe; ovo pogotovo kada se rešava problem preuređenja i proširenja postojećih gradskih jedinica. **Podzemni urbanizam** odlučuje o geološkom sklopu podzemnih slojeva i njihovoj strukturi; o podesnosti i vrednosti tla u svrhu: fundiranja zgrada, izgradnje pešačkih podzemnih prolaza i prostorija, tunela gradskih saobraćajnih linija, gradske podzemne železnice sa silazima i staničnim dvoranama, železničkih pruga, staničnih postrojenja, podzemnih autostrada i drugih prometnih veza, podzemnih garaža i parkinga autovozila itd. U podzemlju je smeštena sva sila gradske tehnike; tamo su skloništa za slučaj opasnosti i sklonjeni, opreza radi, uređaji za proizvodnju

izvesnih produkata, zatim, podzemne dvorane, radionice i čitave tvornice. Najzad, podzemlje je večni zavičaj i sastajalište mrtvih; u njemu vlada najsavršeniji društveni poredak.

Delatnošću ljudi i njihovih tehničkih sredstava podjednako se zagađuju sva tri dela urbanističke pozornice, kako vazdušni slojevi tako i površina zemlje i podzemlje. Urbanistička nauka vodi računa o očuvanju njihove biofiziološke vrednosti, ugrožene u najnovije vreme čak i radioaktivnim česticama (stroncijum 90). Fizičko zdravlje svih nabrojenih područja je funkcija ljudskog zdravlja uopšte. Urbanizam nastupa na svoj način kao preventivno sredstvo opšte socijalne higijene. Sva nabrojena područja sačinjavaju za čoveka i njegovu zajednicu nedeljivu i prema tome organsku celinu. Bez prethodnog ispitivanja podesnosti gornjih i donjih slojeva ne može se zamisliti ni na površini zemlje neki krupniji tehnički poduhvat. Uređenje površine zahteva razborito korišćenje gornjih vazdušnih i dubinskih slojeva zemlje. Sve za čoveka i njegovu zajednicu.

### Čovek merilo svih stvari

„Čovek je merilo svih stvari“ — učenje je starih Grka (Protagora, Platon). Ali čovek se menja a sa njim i merilo svih stvari koje takođe podležu promenama. U urbanom životu u nekom prostorno-vremenskom poprištu čovek je merilo odnosa svih njegovih udaljenosti, dužine i dometa delatnosti zajednice uopšte. Osamljen, u grupi ili kao gomila, on se u antičkom prostoru umnožavao po istom fizičkom merilu kao množiteljem. U tako statički određenom i euklidovski skrojenom prostoru živeo je i delao antički čovek; kretao se samo po površini zemlje kao i duhovno i fizičko merilo stvari. U svetu dinamički pokrenutih stvari, u veku strojeva čovekovo biće i njegovo dejstvo umnožilo se shodno povećanom broju spoljnih i unutrašnjih faktora. Domet njegovog kretanja, delovanja i dejstvovanja povećao se nesrazmerno i traje još uvek. **On je četvorodimenzionalno merilo** svih odnosa; on se kreće u svim slojevima trodelne urbanističke pozornice. Nastupa kao motorizovano mnoštvo u organizovanim i slučajnim gomilama. Njegovi roboti-strojevi rade neprekidno. Osnovni dnevni ciklus životnog ritma je davno izmenjen i narušen. Kada je nekad spavao kralj, spavao je i seljak. Kada jedni spavaju danas, drugi su zauzeti radom, a treći, gonjeni đavoljom dinamikom, tek se spremaju na odmor ili na dužnost ispunjenu zadacima. Čovek je ostao i sada merilo svih stvari ali spoljni svet postaje mnogo složeniji. Kao merilo čovek je **četvorodimenzionalni fenomen** i kopča između mikrokozme i makrokozme. Taj i takav u svom biću umnožen čovek, „homo spatiōsus“, gradi sebi sada grad i uređuje prostor kao četvorodimenzionalan izraz urbanističke nauke. Socijalna parola „Sve za čoveka“ nije uvek prosta stvar. Čovek je postao toliko složena i iz osnove pokrenuta ljudska jedinka da je antička preporuka „poznaj sebe samog“ sve teže primenljiva. Grad, ljudski mravinjak, nije još u potpunosti ni postao a već liči na mehanizam, na mehanički pokrenutu trodelnu pozornicu u kojoj je čovek i glumac i gledalac.

## Preobražljivost organizma u organe; prostornovremenska integracija objekata

Zgrada sagrađena kao samostalna celina, kao jedan primerak arhitekture, predstavlja za sebe i po svojoj životnoj funkciji jedan organizam za sebe. To svojstvo stiče jedinstvenim spajanjem svih racionalnih, iracionalnih i imaginativnih čovekovih stvaralačkih svojstava uloženih u njega. Ali pri ostvarivanju prostornih jedinica većeg dometa, sa većim brojem arhitektonskih objekata, dejstvom racionalnih, iracionalnih i imaginativnih činilaca mnogo jačeg intenziteta, nastaju organizmi višeg stepena. Prostornovremenskom integracijom arhitektonski objekti stupaju u nove međusobne odnose i svode se na organe. To je ono što se naziva: **preobražljivost organizma u organe**. I urbanističke prostorne jedinice koje su, kao na primer stambeno naselje ili rekreaciono područje, za sebe organizmi nižeg stepena, pretvaraju se u organe u okviru celinskih urbanističkih organizama kao što su čitavi gradovi. Dva dela trodelne pozornice su poprišta i ovakvog preobražavanja organizama u organe u morfološkom procesu gradskih celina i to postepenim prelaženjem sa nižeg stepena na viši.

### Pristup urbanizmu

Problemima urbanizma — teorijski i praktički — može se pristupiti sa **gledišta samog urbanizma** kao nosioca svoje sopstvene kategorije u odnosu na tehniku, misaonost, umetnost i organizaciju prostornog delanja. **Sa gledišta urbanista koji** ga sprovode stručno, misaono, umetnički, organizatorski, osećajno, emotivno itd. Uz sve ovo ide angažovanje subjektivno individualnih stavova i njihovo objektivno delotvorno utapanje putem rada u kolektivu, društvenom aktivnošću i pedagoškim zalaganjem, uvođenjem mlađih naraštaja u svet urbanizma. **Sa gledišta društvene zajednice**, upravnih i lokalnih vlasti urbanizam je nužnost koju nameće uređenje prostora i njegovo vremensko usmeravanje. Zakonodavac, investitor, administrator, finansijer, upravljač fondova i proizvodni centri, jednom reći celokupna društvena zajednica ima u urbanističkoj delatnosti mnogo moćniji instrument nego u arhitekturi. Urbanizam je politički zadatak prvog reda.

Arhitektura je predmet interesovanja malog broja ljudi; urbanizam pobuđuje interesovanje cele društvene zajednice i svakog pojedinca. Ne može niko da izostane, ništa ne može ostati nepokretno. Nadriarhitektura proizvodi samo defektne zgrade ali nadriurbanizam defektne gradove, defektne organizme. Gubitak od defektnosti ove vrste pažnje je vredna stvar za organe društvene opreznosti. Besprekoran urbanizam proizvodi ono što je gubitku suprotno i zbog toga ostaje on za svakog: „**najprisniji subjekt i najvarljiviji objekt**“.

## ZAKLJUČAK

### Prvobitni zaključak i dopuna tog zaključka

Zaključna reč je kratak osvrt na najnovije titraje arhitektonske misli kojima je opširnije posvećena pažnja u knjizi „Savremena arhitektura — 2“. Ona se nadovezuje na rečenicu poslednjeg poglavlja „Razvoj i kretanje savremene arhitektonske misli“, koja glasi: „Sa konstruktivizmom i funkcionalizmom zasada je uglavnom zaokrugljen misaoni svet nove arhitekture. Preostali deo arhitekto-vog rada svodi se na obrađivanje još nedovoljno proučene ali već zaokrugljene savremene teorije i na borbu oko izvođenja što većeg broja zamisli savremenih arhitekata“.

Najnovija stremljenja polovične jačine prema onim ranijim, čak i slabije, zahvataju osim evropskog kontinenta još i Severnu i Južnu Ameriku. Ta stremljenja odnose se samo na obrađivanje još neuzoranog tla i ne predstavljaju više pokrete onakvog obima i onako jasno ocrtane kao što su to bili razni „izmi“, navedeni u istom poglavlju ove knjige. Ukoliko se, na primer, funkcionalizam cepta danas na razna shvatanja, kao na: mehaničko i apstraktno-geometrijsko, statičko i dinamičko, empiričko i neoempiričko, ili ukoliko se govori o dijagramu arhitekture, o zavičajnom stilu itd. sve to predstavlja samo mrvice od celokupnosti ideja, njeno kolorisanje, odnosno drugim rečima sitne plodove na moćnom stablu savremene arhitekture. Sto je plod manji to se veća buka pravi oko njene pojave i naziva, ili se bar pokušava nazvati imenom čitavog jednog pokreta kao u nedavnoj prošlosti. To je dobrim delom neminovna posledica činjenice što se najveći deo modernih arhitekata u nedostatku porudžbina i odvojen od stvarnog eksperimentisanja zanosi pomišlju na neke nove pravce kao da se baš u tome nalazi glavni problem današnjice.

Funkcionalizam sam, makar i podeljen, predstavlja još uvek snažno otkriće savremenih pokreta i glavno uporište moderne arhitektonske misli. Snaga njegove opravdanosti za život savremenog društva dovoljna je da baci u zasenak istorizujući eklekticizam sa celokupnom staretinarnicom arhitekata-akademičara.\*\*

Na tom stepenu razvoja mnogi arhitekti, jureći napred, gube jasne vidike, jezgro već obrađene, zaokrugljene i nasleđene arhitektonske misli i ne zapažaju da se preostali deo rada ustvari svodi — na osnovu stečenih iskustava na građevinama — na sintetičko prečišćavanje celokupne materije i na poopštavanje još neke sveže obrađene materije. Sav preostali deo zadatka treba da bude usmeren na zadobijanje društvene volje. Ovladavanje svim tajnama izvođenja i građenja zauzima takođe važno mesto ne samo u pogledu nastave na arhitektonskim školama, već i u odnosu na stručno delanje go-tovih arhitekata.

Današnje titraje, koji ne donose ničeg korenito novog, ocenjuju ljudi upućeni u stvar moderne arhitekture ponekad prilično skepsi.

\*\* Naravno, pod funkcionalizmom se podrazumeva integralni mehanizam kako je on u svim svojim vidovima prikazan u ovoj knjizi po autorovom shvatanju.

tično, a ponekad odviše optimistički. Danas je od svih ranijih pravaca ostao uglavnom funkcionalizam kao društvena potreba i on se deli na mnoštvo teško sagledljivih misaonih mrvica. Ocena trenutnog razvoja svodi se pretežno na saznanje da postoji zavisnost arhitektonске delatnosti od društvenih uslova, na odsustvo društvene volje, na zagonetno održavanje eklekticizma, a samo neznatno i na samu suštinu savremene arhitekture. Da li se radi o dinamičnim, apstraktним oblicima ili organskoj prirodi nove arhitekture, to, međutim, više ne menja samu bit savremene arhitektonске misli. Naprotiv, treba biti na oprezu da akvarelsko šarenilo sitnih duhovitosti nekih savremenih arhitekata u vidu titraja ne prekrije velom krupnu istinu i istinska postignuća arhitektonске misli. Ljudi merođavni za stvar arhitekture svesni su, po sebi se razume, značaja dosad prevaljenog puta. Izvesni seizmološki titraji današnjice koji prouzrokuju to akvarelsko šarenilo, a do kojih se neminovno dolazi dubljim obrađivanjem već prevaziđenih ili delom još nepoznatih činjenica nisu, međutim, više od odlučujućeg ili prevratničkog značaja. Možda se u tom kolebanju gubi ponekad iz vida i ono što je već ranije bilo sa sigurnošću izvojевано, prečišćeno, predeno i što već predstavlja pouzdano nasleđe u svesti svakog modernog čoveka. To na mahove stvarno zamagljuje vidike i predstavlja svakako sažaljenja vrednu okolnost. Jer svako, makar i neznatno kolebanje, razmimoilaženje ili različitost mišljenja, pogotovo neku prolaznu neizvesnost ili nelagodnost koja se ispoljava u najnovijim nastojanjima i u titranju arhitektonске misli, duhovi nenaklonjeni progresivnoj arhitekturi rado tumače, licemerno se pretvarajući, da se upravo još i ne zna u čemu se sastoji suština savremene arhitekture; da se izlaz iz situacije tek traži a kraj i rezultat tog traženja je još neizvestan, te nije sigurno još utvrđeno da li eklekticizam pripada prošlosti. Prelazeći čutke preko moderne arhitektonске misli kao nasleđa, koje je već po svom istorijskom razvoju izgrađeno u toku od pet decenija i ima vid kulturnog postignuća — ljubazno upozoravaju na opreznost milozvučnim rečima:

„Pazimo! Mišljenja su podeljena“, prizeljkujući u sebi opšti uzmak savremene arhitekture i povratak na blaženi eklekticizam sa stubovima. Ovi arhitekti, tipični dvodimenzionalisti, odani lažnom ornamentisanju već su označeni žigom „stubaša“. Stub po svaku cenu gde treba i ne treba.

Raznim pitanjima iznesenim u ovoj knjizi time je uglavnom dat zadovoljavajući odgovor.

#### Dopuna prvobitnog zaključka

Sve napred navedeno zvuči sada već arhaično

Prvobitan zaključak, preštampan u drugom izdanju knjige, prevaziđen je dinamičnim razvojem misli o arhitekturi stvaralačkim poletom, kao i sadržajem sledećih knjiga: „Savremena arhitektura — 2“ i „Savremena arhitektura — 3“.

Baš zbog tog brzohodnog razvoja arhitektonске misli donosi se na ovom mestu iznova ovaj prvobitni zaključak kao svedočanstvo

toka stvari i gledanja na strukturu događaja u doba pisanja prvog izdanja ove knjige.

Inače, proteklo vreme dozvoljava, čak i nameće da se osnovna materija teorijskih postavki o poreklu savremene arhitektonske misli dopuni, zaokruži, osveži novim podacima, stavovima, gledanjima i teorijama stavljajući ih u nove međusobne uzročne veze. Nikakvo pravolinijsko prilaženje materiji već sa više strana najednom. Pored upoznavanja korisnika sa zbivanjima oko savremene arhitekture, prava svrha ove knjige je da ga podstakne na razmišljanje o izvesnim tezama, a po mogućnosti i da produži ovaj otpočet piščev rad na izradi nacionalne kulture u ovom delu sveta koji u arhitekturi još nije dao svoj epohalni doprinos, niti je formirao svoju školu. Zadatak koji se izričito nameće sadašnjim pokolenjima.

#### Na rastanku:

Po najnovijem predlogu Nastavnog programa gasi se predmet „Savremena arhitektura“ na Arhitektonskom fakultetu. Da li je to mudro, razumno i pametno? Po svoj prilici nešto suprotno. „Pohvala gluposti“ napisana je pre više vekova: autor Erasmus Rotterdamus“. Pisac ove knjige postaje kao predmetni profesor „**bepspektivian**“.

Izašla je knjiga „Arhitektura novog veka“ kao stalan udžbenik za studente Arhitektonskog fakulteta od Bogdana Nestorovića, redovnog profesora Arhitektonskog fakulteta u Beogradu. Sa ukupno 136 strana prisvaja sebi materiju iz predmeta Savremena arhitektura, čiji sam ja odgovorni nosilac. Nemojte misliti, dragi studenti, da je po sredi klikaštvo. Tako nešto ne postoji na našem Fakultetu. Vrednost knjige: kvalitet udžbenika srednje škole.

Beograd, 19. XII 1964. godine.

Architect Nikola Dobrović

### S U M M A R Y

#### CONTEMPORARY ARCHITECTURE — PART I

*Contemporary Architecture I* offers a genetical survey of 19th Century technical and eclectic architecture which flourished under the liberal bourgeoisie in the capitalist world, as well as the material and spirit behind these developments. The term „eclecticism“ is discussed in its different forms such as romanticism, classicism, academism, „art for art's sake“, and the influence from archeology; all expressed in the common architectural language of formalism and mannerism. The book also gives a picture of eclecticism's development and spread in France, England, Germany, and America. Short biographies of the lives and works of the major representatives of eclecticism are also included such as Schinkel, Semper, Viollet-le-Duc and Cockerell. The picture of the 19th Century is completed with discussions of biedermeier, applied art, and their influence on the architectural work of Carlyle, Ruskin, and Morris. Apart from the development of eclectic architecture the author deals with engineering and technical architecture and the major representatives in its development.

The new directions of secession, Jugend-style, futurism, cubism, neo-plasticism, expressionism, purism, functionalism (utilitarism, objectivism), sahligkeit, and constructivism (suprematism) are discussed in order to illustrate the development of contemporary architectural thought and conception.

In this book the author also deals with two subjects important to an understanding of contemporary architecture: „Contemporary Non-ornamental Architecture“ nad „Movements in Art and Their Influence on the Development of Architectural Thought“. The conclusion reviews the basic themes of the book and also the newest waves in architectural thought, pointing out that architecture as we know it today has a well developed history.

#### I. INTRODUCTION

#### II. HISTORY — THE GREAT PREPARATION

A: A genetical survey of contemporary architectural thought: the general structure of technical, social, economic and esthetic currents during the 19th and 20th centuries under the conditions of the liberal bourgeois, capitalism and the beginning of socialism.

B: Eclecticism  
the science of historic styles  
a) the eclectic concept  
b) romanticism  
c) classicism  
d) academism  
e) art for art's sake  
f) the influence of modern archeology  
g) eclecticism in France, England, Germany, and America  
h) basis of the eclectic esthetic

C: The foremost representatives of eclecticism: Schinkel, Semper, Viollet-le-Duc, Cockerell

- D: The Biedermeyer style and folklore components
- E: Movements in applied art and their influence on architecture Carlyle, Ruskin, Morris, Werkbund, and Werkstätte; the rational school for house construction,
- F: Engineering structures and technical architecture: the foremost representatives of construction in France, England, America, and Germany; basis of the technical esthetic.

#### III. NEW DIRECTIONS

- Contemporary understanding
- a) the development and movement of contemporary thought
- b) secession and the „Jugend“ style
- c) futurism
- d) cubism and neo-plasticism
- e) expressionism
- f) purism
- g) functionalism and constructivism
- h) objectivism and suprematism
- i) empiricism and new empiricism
- j) organic understanding
- k) The Garden-citys in England
- l) The „Green-space“ cult in the U. S. A
- m) Architeco special knowledge (D'Aronco, Gaudi)

#### IV. CONTEMPORARY NON — ORNAMENTAL ARCHITECTURE (basis of the new esthetic)

#### V. MOVEMENTS IN PAINTING AND THEIR INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF ARCHITECTURAL THOUGHT

#### VI. WHAT IS, IN FACT, ARCHITECTURE

#### VII. WHAT IS, IN FACT, URBANISM

#### VIII. CONCLUSION

Za preduzeće odgovara: **Ljubica Jurela**, glavni urednik — Urednik:  
**Dragomir Lazin** — Tehnički urednik: **Emilija Božinović** — Korektor:  
**Ivana Dobrović**

Štampa: Grafičko preduzeće „Prosveta“, Beograd, Đure Đakovića 21

**1965**

**drugo prošireno  
izdanje**

**cena 1000 dinara**